

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	54 (1997)
Heft:	2
Artikel:	Deux émaux modernes "à la manière limousine" dans une collection privée suisse
Autor:	Thurre, Daniel
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-169525

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

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

Deux émaux modernes «à la manière limousine» dans une collection privée suisse

par DANIEL THURRE

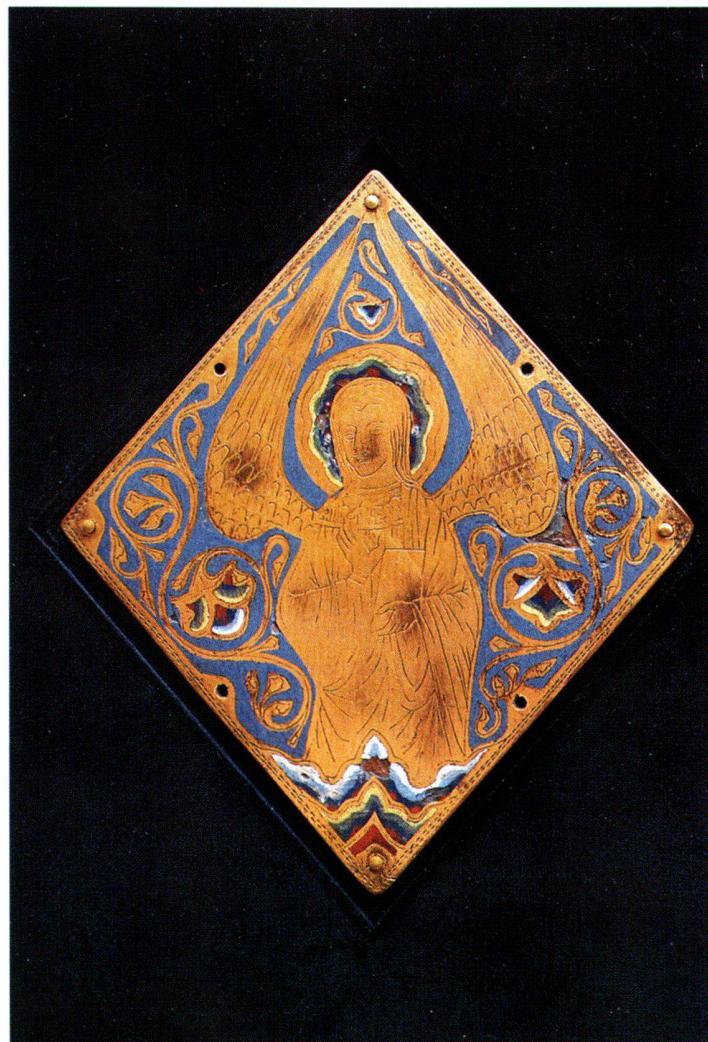


Fig. 1 Plaque d'émail sur cuivre champlevé représentant un ange (215 mm × 190 mm; épaisseur: 3 mm). Dernier tiers du 19^e siècle (?). Collection privée.

Les deux pièces inédites qui font l'objet de cette étude ont été acquises à Rome par le même collectionneur, chez deux marchands différents et à une année d'intervalle.¹ Il s'agit, dans les deux cas, d'émail champlevé sur cuivre.

La première plaque, profilée en losange, représente un ange tenant un livre dans la main gauche. L'autre main est présentée paume face au spectateur (fig. 1). Comme nous le verrons, il s'agit bien d'un messager céleste, et non pas

du symbole de saint Matthieu. La figure est en réserve, sur un fond bleu azur, parcouru de rinceaux à fleurons polychromes (rouge brique, bleu nuit, vert foncé, vert tendre, bleu ciel et blanc). Des nuées occupent la base du support, dessinant une forte pointe vers le haut.

Bien que son exécution technique soit parfaite, quelques indices – avant tout d'ordre stylistique – trahissent un pastiche pour cette œuvre à la rhétorique entièrement limousine.² Dans un premier temps, a été envisagée la possibilité d'un original «provincial» de la première moitié du 13^e siècle, produit par une école italienne. On a en effet travaillé à la manière limousine en Italie après le 4^e Concile œcuménique de Latran, en 1215, produisant des pièces qui n'ont pas toujours la qualité du foyer français et se distinguent légèrement quant au coloris.³ Innocent III a fait venir des artistes limousins à Rome, pour la confession de Saint-Pierre; on retrouve les traces d'autres ateliers en Toscane et en Sicile.⁴

La confrontation de nos recherches avec les avis des spécialistes de la question, Mesdames Marie-Madeleine Gauthier, Geneviève François, Elisabeth Taburet-Delahaye et Barbara Drake Boehm⁵ nous ont permis de déterminer qu'il s'agit fort vraisemblablement d'un «faux»,⁶ ou plus justement dit, d'un pastiche, mais d'une exécution de haut niveau, comme d'autres comparaisons le mettront en évidence. Les divers arguments seront pris en considération et les modèles présumés présentés dans ce contexte.

Fiche signalétique:

Email champlevé sur cuivre.

Pastiche d'email limousin, dernier quart du 19^e siècle, début du 20^e siècle, reprend un modèle du deuxième quart / milieu du 13^e siècle.

Mensurations: 215 mm haut x 190 mm large; épaisseur: 3 mm. Huit points d'attache sont situés en bordure de la pièce, permettant sa fixation sur une âme de bois. Aucun clou d'origine conservé.

Conservation: surface dorée patinée par endroits (usure), ainsi que quelques noirceurs. Partie émaillée totalement lisse, sans trace de polissage caractéristique. Pièce légèrement convexe. Quelques dépréciations, mais bon état de conservation.

La seconde pièce se présente sous la forme d'un quadrilobe, peut-être réalisé pour le revers d'un miroir, ou simplement conçu comme décoration pariétale (fig. 2). Chaque lobe est animé de figures profanes affrontées, traitées en relief. Les personnages ont des corps de volatiles. Si les références médiévales sont évidentes, soit les coffrets limousins du 13^e siècle avec médaillons à jour, l'artisan ne cherche pas à tromper l'acquéreur par le style. Cette pièce met peut-être en scène la firme Caldwell, de New York, qui fabriquait des objets de luxe en proposant des imitations et des interprétations à sa riche clientèle.⁷

Fiche signalétique:

Email champlevé avec figures coulées.

Pastiche d'email limousin, fin du 19^e siècle, début du 20^e siècle, reprend un modèle du deuxième quart / milieu du 13^e siècle.

Mensurations: 260 x 260 mm; épaisseur maximale: 8 mm.

Conservation: bon état. Aucun clou d'origine conservé.

Beaucoup de petits creux dans l'émail, dûs au bulles d'air de la cuisson.

A travers la présentation de ces deux objets, il est possible de poser un bilan de la résurgence du goût médiéval en orfèvrerie et en émaillerie au 19^e siècle. Paris et Saint-Pétersbourg, Vienne, Cologne, centres producteurs de faux émaux (byzantins,⁸ rhéno-mosans⁹ et limousins¹⁰), étaient en contacts étroits. Venise a certainement joué également un rôle important dans la production de contrefaçons.¹¹ La collection Botkine était truffée de faux; ces pièces pseudo-byzantines et pseudo-géorgiennes sont aujourd'hui réparties dans divers musées.¹² Un faussaire célèbre qui sévit à Londres et dont la carrière est relativement bien connue grâce aux travaux de Marian Campbell,¹³ fut Louis Marcy. Auteur de la revue *Le Connaisseur*, il faisait la promotion des produits de son propre atelier! Le musée de Reggio Emilia conserve aujourd'hui une partie de ces œuvres. Un autre musée renfermant de nombreux pastiches émaillés, produits en grande partie en Espagne, est le Museo Lazaro de Madrid, du nom du collectionneur Lazaro Goldiano;¹⁴ on peut encore mentionner le Musée Jacquemart André à Fontaine-Chaalis qui, sur sept pièces d'émaux champlevés de Limoges, ne comporte qu'un seul fragment authentique.¹⁵

Les pastiches limousins contaminent tous les types d'objets: châsses, coffrets, pyxides, croix, crosses, chandeliers, gémellions, pignons de châsses, colombes eucharistiques, tabernacles, statuaire en ronde bosse ou appliques, simples plaques décoratives et médaillons ajourés.¹⁶ Marie-Madeleine Gauthier et Geneviève François, qui œuvrent à l'élaboration du *Corpus des Emaux Méridionaux*, en ont recensé plus de 700.¹⁷ Il existe en tout cas cinq châsses de Thomas Becket exécutées à l'époque moderne, répondant aux demandes de collectionneurs.¹⁸ Avec la mise au point de la galvanoplastique, on eut l'occasion de créer des «identiques». Ainsi, le Victoria & Albert Museum possède deux copies du célèbre ciboire d'Alpais conservé au Louvre, acquises en 1880 et 1913.¹⁹

Présentons maintenant les manières de distinguer un faux ou un pastiche d'une pièce authentique à l'aide de quelques exemples:

- La copie montre parfois une mauvaise compréhension de l'iconographie, ce qui se trahit par des détails apparemment anodins. A titre illustratif, nous considérerons l'email de la Vierge de la collection Botkine. Un modèle possible est la plaque de la partie basse de la Pala d'Oro de Venise représentant l'impératrice Irène Comnène (1081–1118). L'impératrice tient rabattu sur le devant un pan de son vêtement appelé *thôrakion*. Un exemple plus clair encore est la représentation de sainte Eudoxie, un sertissage de pierre du 11^e siècle, conservé à Istanbul. Le pan dessine une forte diagonale. L'émailleur de Botkine a tout simplement interprété le *thôrakion* comme bouclier.²⁰ Sur un autel portatif créé par les ateliers de Marcy

et conservé au Victoria & Albert Museum, l'artiste a interverti les légendes des symboles des évangélistes et attribue le lion à Luc et le taureau à Marc.²¹

- Parfois, l'orfèvre n'a pas saisi la fonction même de l'objet, ou a introduit un mécanisme moderne. Le plat d'évangéliaire «mosan» du British Museum avec Moïse et Aaron et le serpent d'airain est constitué d'une plaque centrale coulissant au centre d'un cadre.²² Cette pièce a

et un dessin nettement plus grossier.²⁴ En général, on peut constater que le coloris des recettes modernes est saturé; sur les pièces limousines, les blancs sont trop purs, étincelants, et les jaunes deviennent couleur citron.

- Certaines pièces comme la Vierge à l'enfant ou le lancement des pieds vendues à Turin en 1982,²⁵ passent pour des œuvres limousines, et l'on a le sentiment que le marchand a purement et simplement associé la technique de

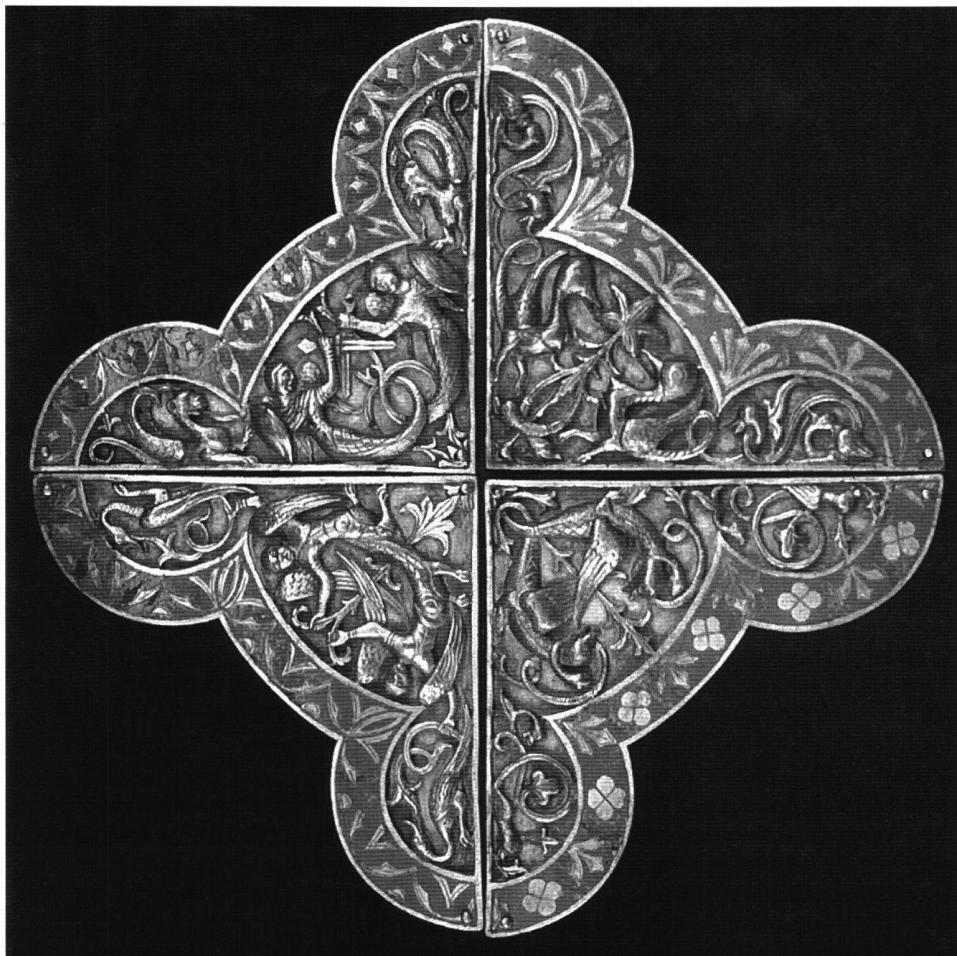


Fig. 2 Polylobe en émail sur cuivre champlevé, avec figures en relief représentant des guerriers et des oiseaux affrontés (260 × 260 mm; épaisseur maximale: 8 mm). Fin du 19^e – début du 20^e siècle. Collection privée.

peut-être été exécutée dans la région parisienne, en tout cas avant 1857; elle est de meilleure qualité que les plaques produites par Louis Bachelet, qui produisait officiellement entre 1859 et 1862 des émaux romans d'après des dessins de Viollet-le-Duc.²³

- Dans le cas de la crucifixion du 12^e siècle de Boston, il a été établi que cette copie a été exécutée d'après une photographie publiée par le Victoria & Albert Museum en 1904, d'où une mauvaise interprétation des couleurs

l'émail à la seule école médiévale qu'il prétendait connaître: Limoges. Les pièces modernes ne restituent jamais complètement l'esprit médiéval et les regards manquent de vie.

- Sur le plan technique, la patine peut être révélatrice d'une facture récente. Le polissage industriel est décelable pour un œil exercé: sur les pièces anciennes, les rayures de polissage dues aux grains abrasifs sont visibles sous fort grossissement et traversent de part en part les

zones émaillées et métalliques.²⁶ De même, pour les émaux cloisonnés sur or, l'étude du revers est souvent déterminante. Pour le champlevé sur cuivre, un support bombé est suspect, surtout s'il est concave.

– Une manière plus affinée de dépister les faux est l'analyse de la composition chimique des pièces. Certes, cela ne va pas de soi, mais il faut savoir qu'une banque de données a été établie conjointement par les laboratoires du Louvre et du Metropolitan Museum of Art dans le cadre de l'exposition *L'œuvre de Limoges* en 1995. Les résultats des analyses sont publiées dans le catalogue.²⁷ Sur les trois textes médiévaux relatifs à la verrerie et l'émaillerie, le *Mappae Clavicula*, le traité d'Héraclius *De coloribus et artibus Romanorum*, seul le *De diversis artibus* du moine Théophile traite explicitement d'émaux cloisonnés sur or; il fait allusion au même procédé pour les émaux sur cuivre. Parmi les documents les plus importants, il faut signaler le texte de René François, *La fasson de l'émaillerie recueillie des anciens émailleurs*, qui remonte au début du 16^e siècle et traite exclusivement des émaux limousins.

L'importance de ces contrefaçons, et particulièrement des deux pièces qui nous intéressent, trouve sa justification dans le contexte de la constitution des collections privées²⁸ (A. Lenoir, P. Rachel; N. Willemin; Durant; J.-B. Carrand;²⁹ Debruge-Dumenil – beau père de Jules Labarte; H. Pugin; Basilewsky; Soltykoff³⁰), ainsi que des divers fonds qui ont permis l'accroissement – voire la fondation de musées (Louvre, collections Durand et Révoil;³¹ Bargello Firenze, coll. Carrand et Musée des Termes de Cluny). Bon nombre de pièces champlevées limousines ont transité chez le duo d'antiquaires Brimo de Laroussilhe, qui a laissé une belle documentation photographique et bibliographique.³² Installés à Paris dès 1908 et spécialisés dans le Moyen Age, Brimo de Laroussilhe s'attachèrent tout particulièrement aux émaux de Limoges. Ils effectuaient leurs principales acquisitions auprès de particuliers, mais profitèrent aussi de grandes ventes publiques, par exemple celle des œuvres des collections russes mises sur le marché par le gouvernement soviétique. Constitution et dissolution des collections: le mouvement est bien sensible entre 1860 et 1940: la collection du Prince Soltykoff est mise en vente au milieu du 19^e siècle, et la prestigieuse collection d'émaux champlevés d'Alfred Rütschi, à Zurich, est mise en vente en 1931.³³ Au niveau des acquisitions, la concurrence était rude entre le Louvre et Cluny, ainsi que les musées anglais de South Kensington (actuel Victoria & Albert Museum) et du British Museum.

Bien que les émaux limousins furent parfois gardés au 18^e siècle comme des «exemples de laideur», la chasse aux arts décoratifs par les antiquaires a commencé au 17^e siècle déjà,³⁴ et l'attitude à l'égard de ce matériel a changé au cours du premier tiers du 19^e siècle. Rappelons que la Révolution française a fait disparaître une quantité impressionnante de pièces d'orfèvrerie qui est allé «s'utiliser» à la Monnaie. Ernest Rupin rapporte la réponse brutale faite par un chaudronnier, le sieur Coutaud, à Monsieur Du

Sommerard qui le questionnait sur la possibilité d'acheter des émaux limousins: «Ah! Monsieur, il aurait fallu me demander cela il y a vingt ans. Combien n'en ai-je pas martelé sur mon enclume! J'ai fait des quintaux de cuivre brut que j'aurais tant aimé vendre au poids sans cette peine!»³⁵ Inversement, de nombreuses restaurations ont été entreprises au cours du 19^e siècle, permettant une meilleure connaissance de cette technique. Il est possible de suivre la carrière de certains restaurateurs, comme la maison Poussiérgue, qui a exécuté la monstrance du Voile de N.-D. de Chartres en 1876 (avec adjonction d'émaux bleus azur), ou encore restauré et complété le coffre de saint Boniface de Conques en 1878, soit trois ans après sa découverte.³⁶ Apparaissent également à cette même époque des études de la technique des émaux, diffusant ainsi des livres de recettes, avec tous les risques que cela comporte pour faciliter la contrefaçon.³⁷ Voici ce que l'on peut lire de la plume d'Alfred Darcel: «Il nous faut citer l'industriel qui, le premier, s'est livré en France à la pratique de l'émail incrusté, et nous voudrions pouvoir le faire avec éloge. Mais s'il est arrivé que M. Le Ghost, guidé par des amateurs comme MM. Carrand ou Dugué, de restaurer avec une réussite parfaite d'anciens émaux du 13^e siècle ou de les imiter, et d'en exécuter parfois d'excellents, il nous a été impossible de les retrouver, dans son exposition, la trace de ces mérites. Ce que l'on appelle «le commerce» l'a absorbé et vaincu. Nous ne devinions ce qu'il a fait et ce qu'il ferait sans doute encore, si l'occasion se présentait ...»³⁸ Paul Eudel a rendu visite à un émailleur auteur de contrefaçons, dont il tait le nom. Voici ce qu'il rapporte: «J'ai vu chez lui une petite châsse en émail champlevé dont un des côtés avait été refait si habilement que je ne l'aurais certainement pas découvert, s'il ne me l'avait fait remarquer. Plus osé que bien des chirurgiens de l'appendice, il procède à chaud. Au lieu de remplacer l'émail manquant par un enduit à froid, il fait recuire de l'émail par les mêmes procédés qu'autrefois. Il prépare d'abord des échantillons de pâte, et procède aux essais [...]. Par quel moyen, dis-je à cet habile homme, rendez-vous aux parties dorées la patine que le feu leur enlève? En faisant brûler du foin. La fumée maquille admirablement l'objet en l'encaissant.»³⁹

A la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, on exécute en Europe de nombreuses châsses de bois, recouvertes d'émaux champlevés et de cabochons, lesquelles essaient de restituer – malgré leur modernité – un esprit médiéval. Parmi celles-ci, mentionnons deux exemples qu'il nous a été donnés d'étudier: la châsse de saint Lambert, des frères liégeois Wilmette, en 1896 (cathédrale de Liège),⁴⁰ avec 16 reliefs d'argent, ainsi que la châsse renfermant les restes de saint Liudger, en 1910 (crypte de la Ludgerus-Kirche à Essen-Werden).

Si l'on prend maintenant en considération le cuivre losangé avec l'ange (fig.1), il nous faut étudier son (ou ses) modèle(s) probable(s). Les anges à mi-corps disposés dans des écoinçons ou pignons de châsses sont légion dans l'art limousin. La plupart d'entre eux émergent de vaguelettes polychromes et ont les ailes relevées vers le haut et entre-

croisées. On les trouve généralement sur les boîtes aux saintes huiles, les petites châsses et les tabernacles. Les deux tabernacles portatifs de la première décennie du 13^e siècle, proches dans leur composition d'ensemble, conservés respectivement au Louvre (provenant d'Espagne?) et au Metropolitan Museum of Art (provenant de Prague) comportent de telles figures sur les pans de la toiture. Les anges, inscrits dans des médaillons, tiennent un livre et effectuent un geste d'accueil ou de dialogue de l'autre main.⁴¹ Un tabernacle limousin conservé à Barletta, dans les Pouilles, offre une toiture plus complexe. Le couronnement est constitué de quatre losanges formant un volume pyramidal. Chacun de ces losanges contient un ange à mi-corps, les ailes entrecroisées.⁴² Un dernier exemple sera le coffret de la Keir Collection, des années 1205–1215.⁴³ La coloration du nimbe avec ses vaguelettes est organisée de la même manière que sur notre exemple, avec des points rouges brique autour de la tête, puis une ondulation régulière de pigments différents. Le blanc a laissé place au jaune dans le rang extérieur. Dans tous les cas mentionnés jusqu'à présent, le fond est semé d'étoiles ou de cercles, ce qui est une caractéristique des œuvres limousines qui aura tendance à disparaître au cours du second quart du 13^e siècle. L'occupation de l'espace avec une figure en réserve ciselée se détachant sur un fond de rinceaux rappelle les trois fragments qui ont dû appartenir à une châsse des Quatre Saints Couronnés produite entre 1200 et 1210: soit les deux plaques en forme de pignon représentant deux saints martyrs intronisés et couronnés (Keir coll. et Fitzwilliam Museum, Cambridge) et celle, rectangulaire, conservée au Louvre, représentant la Dormition de la Vierge.⁴⁴ Ces trois plaques, d'une même main, ont un fond azur parcouru de rinceaux polychromes. Les nervures des tiges sont agrémentées d'un fin sillon ciselé, tout comme on peut le constater sur le pastiche, mais l'ensemble de la gravure est nettement mieux maîtrisée et plus profonde. Une applique mariale conservée au Musée des Beaux-Arts de Dijon présente une organisation des rinceaux encore plus proche de notre exemple.⁴⁵ Si l'on se réfère maintenant au style, nous arrivons à des œuvres des années 1230–1250. La châsse de l'église paroissiale de saint Viance, en Corrèze, est datable de la fin de la première moitié du 13^e siècle.⁴⁶

L'ensemble susceptible d'avoir inspiré le faussaire est le tabernacle conservé au trésor de la cathédrale Notre-Dame de Chartres, mentionné parfois sous le nom de «triptyque de Saint-Aignan».⁴⁷ L'œuvre, de production limousine, est datable des années 1225–1235 et probablement chartraine. L'iconographie de l'ensemble a trait à la Pentecôte et à la Passion.

Il s'agit d'une armoire à gables ouvrant sur le pignon de façade par deux volets. Tandis que les parements à applique sont taillés dans une seule plaque de cuivre, les quatre faces internes des flancs et du toit étaient parées chacune d'un groupe de plaques où un losange est cantonné de quatre triangles. De ces quatre losanges et seize triangles, plusieurs ont été renouvelés au cours du 19^e siècle. Sur la sole se trouvent des anges en buste (fig. 4). Si

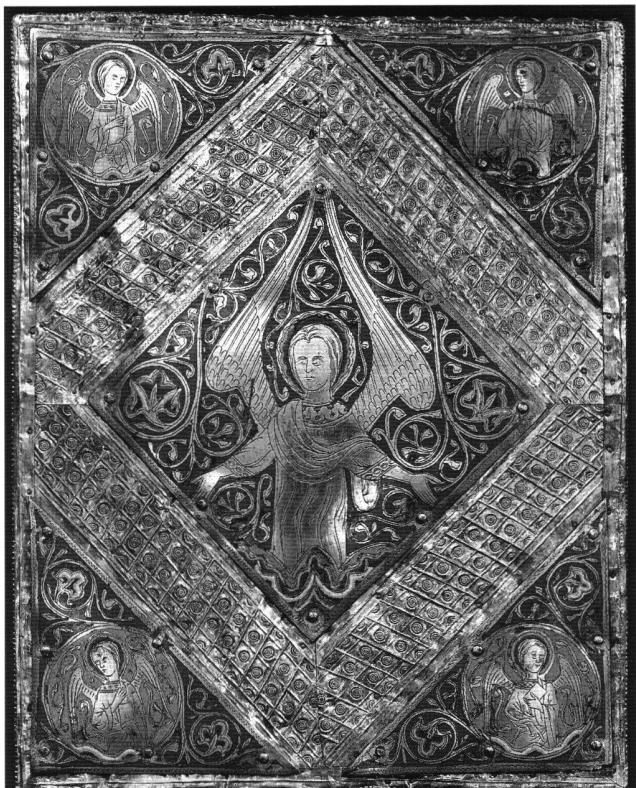


Fig. 3 Plaque exécutée vraisemblablement lors de la restauration du retable de Chartres, fin du 19^e siècle. New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 17.150.809.

la provenance médiévale reste incertaine, l'on sait que le tabernacle fut acquis en 1793 par Garnier Sayer, orfèvre, qui l'a vendu en 1806 à M. de Saint-Affrique pour le compte de la fabrique de la cathédrale de Chartres moyennant 161 francs 50. Deux campagnes de restauration sont à relever: en 1823 déjà et en 1861, au cours desquelles quelques plaques de parement furent substituées. «L'original dut alors servir de base à la fabrication d'un tabernacle similaire parfois comparé à celui-ci, mais en réalité moderne; la partie rectangulaire de la façade a été copiée avec une remarquable exactitude en une grande plaque aujourd'hui dans le commerce; plusieurs tableaux avec losanges et quatre triangles sont dispersés (fig. 3). L'étude en cours des dépeçages, restaurations et pastiches de ce tabernacle et du précédent renseignera sur les ateliers travaillant dans le style de Limoges au 19^e siècle».⁴⁸ Un certain nombre de plaques⁴⁹ furent reproduites dans des ouvrages par A. Du Sommerard vers 1840 et Ferdinand de Mély en 1886.⁵⁰



Fig. 4 Anges en médaillon gravés sur la sole du retable de Chartres, 1225–1235.

Sur le tabernacle de Chartres, nous l'avons dit, on observe de nombreuses adjonctions du 19^e siècle. A l'intérieur des rampants du toit se trouvent deux plaques losangées représentant deux anges en position d'orant. Ces pièces sont d'une manufacture indubitablement moderne (fig. 3, provenant du même groupe). La relation avec notre pièce, de meilleure qualité, est plus qu'évidente: on y retrouve la même manière inhabituelle de dessiner les cheveux de l'ange. Les mensurations sont absolument identiques, et une reconstitution à l'aide d'une reproduction à l'échelle 1:1 n'a pu que confirmer une bonne intégration de cette pièce sur le retable. La pièce *in situ* montre une facture moderne de la gravure: le dessin de l'ange est exécuté au traitillé, et les plis de son vêtement tombent verticalement, avec une légère ondulation. Si l'on considère la couleur, on constate la présence d'un turquoise qui montre une tonalité et une brillance particulière, couleur qui se justifie par la présence d'arsenic dans l'émail, pratique courante au 19^e siècle et non médiévale et que l'on retrouve sur d'autres médaillons conservés dans des collections privées.⁵¹ Les

anges en médaillon gravés sur la sole sont aussi évocateurs: le personnage adopte une coupe de cheveux qui rappelle volontiers celle de la Joconde (fig. 4). Le motif décoratif de la base se retrouve sur les orfrois du col de notre ange.⁵² En ce qui concerne la position des mains, une attitude similaire se retrouve sur le fragment d'une croix avec une applique de la Vierge, ancienne possession de Brimo de Laroussilhe, actuellement conservé à la Walters Art Gallery à Baltimore.⁵³

Si l'on s'intéresse maintenant à la gamme chromatique des parties originales de Chartres, on constate qu'elle est très proche de notre exemple; la répartition des couleurs dans les fleurons est similaire (étude faite sur les fleurons ornant les pieds du tabernacle).

En 1896, on mit au jour un ensemble d'objets limousins du 13^e siècle enfouis à Cherves-en-Angoumois. Parmi ceux-ci se trouvait le tabernacle de 1225–1235, acquis par J. Pierpont Morgan (Metropolitan Museum of Art), publié en 1897 et déposé pour restauration.⁵⁴ Il a également certainement intéressé les faussaires qui ont pu s'en inspirer. La



Fig. 5 Pastiche conservé à Urbana, University of Illinois.

sole est aussi ornée d'anges gravés dans des médaillons, et l'intérieur renferme des scènes christologiques inscrites dans des losanges (mise au tombeau, Résurrection, Ascension et peut-être Pentecôte).

Si l'on compare la qualité de notre ange avec les éléments de restauration mis en place sur le retable de Chartres, se pose la question suivante: cette pièce ne serait-elle pas en fait authentique, enlevée au retable et vendue à un particulier après le démantèlement de l'ensemble? La question reste ouverte. Cependant, quelques éléments suspects sur la pièce conservée en Suisse sont à relever:

- les deux petites accolades de rinceaux disposées dans le vide entre les ailes et la bordure (que l'on retrouve tout de même dans les médaillons des anges des écoinçons)
- la silhouette même de l'ensemble de la figure
- l'usage disgracieux des orfrois du col
- en dernier lieu, et principalement, le visage de l'ange. L'orfèvre, que l'on pourrait appeler le «Maître de la Joconde», a laissé sa griffe dans des œuvres dont l'originalité ne saurait même pas être entrevue. Tout d'abord, une pièce de format carré, conservée à Urbana, University of Illinois (fig. 5),⁵⁵ et en deuxième lieu, la chevelure se retrouve sur une plaque de la collection Lazaro.⁵⁶

Le quadrilobe (fig. 2) regroupe de manière fantaisiste deux paires de couples affrontés: des guerriers à corps de reptiles et des oiseaux. Si la symétrie est apparente, une observation plus rigoureuse montre que chaque quartier est unique dans sa composition. Les bords champlevés sont décorés, pour les guerriers, d'accolades formant des guirlandes, agrémentées soit d'un losange, soit d'une demi-lune. Sur le bleu azur des bordures des oiseaux, des quatrefeuilles accompagnés de palmettes à trois branches, ou des palmettes à cinq branches avec des demi-lunes sont gardés en réserve.

Deux guerriers ailés entrecroisent leurs épées, tenant un bouclier de l'autre main. Leurs corps sans pattes évoquent celui d'un reptile. Les queues se joignent pour former un rinceau. De part et d'autre, dans les écoinçons, se trouvent deux griffons ailés rampants, touchant les boucliers de leurs pattes avant. Contrairement aux deux guerriers disposés de profil, les deux autres figures masculines ont le visage disposé de face. Leurs ailes sont plus visibles. Les corps, dotés de pattes, semblent partager un tronc commun. Chacun s'agrippe à un branchage central d'une main, et de l'autre, à un rinceau que picore un héron.

La première paire d'oiseaux est campée dans le vide. Les animaux sont affrontés de part et d'autre d'un palmier dont les racines fantaisistes sont deux têtes de gallinacés avec barbillons. La position est quelque peu précieuse, alors que les têtes sont démesurément grandes. La queue même des volatiles est terminée par une tête de canard, laquelle s'enroule dans un rinceau qui est la terminaison d'un autre oiseau à huppe, représenté à mi-corps. La seconde paire d'oiseaux présente un corps de reptile, couvert d'écaillles. Les animaux sont dos à dos et retournent leurs têtes, les

ailes croisées au-devant d'un arbuste assurant la symétrie. Chaque tête est entourée par un serpent enroulé. Dans les écoinçons, un jeu de rinceaux avec un demi-oiseau et une tête d'oiseau d'une part, et simplement un demi-oiseau avec une terminaison végétale de l'autre (omission de l'artiste?).

Cette rhétorique est bien dans l'esprit limousin, mais traite un modernisme incontestable. Les références sont, si l'on ne considère pas les bordure émaillées, les médaillons ornant le coffre du cardinal Guala Bicchieri (†1227), conservé dans une collection privée.⁵⁷ Le motif décoratif



Fig. 6 Un des médaillons de Biella (San Sebastiano), 13^e siècle.

des palmettes à trois branches se retrouve sur deux médaillons de la Keir collection, du deuxième quart du 13^e siècle,⁵⁸ où les figures centrales sont constituées de deux bustes à têtes de singes combinées avec le corps d'un oiseau. L'ensemble le plus convainquant que l'on puisse mettre en rapport est celui des quatorze médaillons conservés au Louvre, offerts par E. Larcade en 1947. Le répertoire montre des créatures fantastiques: sirènes, singes ailés, centaures, serpents et dragons affrontés, combattant parfois des hommes armés. Les cadres, tous à fond bleu, montrent le même répertoire ornemental que notre exemple.⁵⁹ Sont indissociables de cette série, les médaillons de Biella (fig. 6).⁶⁰ Ces derniers ont été fondus, contrairement à ceux du Louvre, qui sont travaillés au repoussé, technique caractéristique de l'œuvre de Limoges au 13^e siècle. Les figures du quadrilobe sont également coulées, comme en témoigne la qualité médiocre des lignes gravées.

Il est assuré que le groupe de Biella fut constitué de pièces du 19^e siècle pour remplacer les œuvres d'origine. Cette substitution a peut-être permis le financement de la restauration de la façade de l'église. Deux copies, entrées au Museo Civico de Turin, existaient déjà en 1886. Les plâtres ayant permis l'exécution des copies furent l'œuvre d'Alfred André, à Paris; ils sont toujours conservés dans l'atelier de Jean-Michel André.⁶¹ Les médaillons conservés à Turin sont entrés en même temps que les copies, mais n'ont pas été reproduits, ce qui laisse penser que le groupe, après avoir été retiré de Biella, fut démembré: certains originaux restèrent à Turin et d'autres, choisis pour être copiés, furent envoyés à Paris. Les originaux furent dispersés dans les collections privées au 19^e siècle; certains sont entrés dans les musées au 20^e siècle.

De la fin du 19^e siècle jusqu'à la seconde guerre mondiale, la firme Edward F. Caldwell & Co, à New York, a réalisé des pièces d'inspiration limousine. Notre pièce faisant partie d'un groupe inspiré et non pas copié, il est intéressant de s'arrêter quelque peu sur cette production.⁶² Dès 1915, Caldwell essaya de reproduire intinsèquement les pièces du Moyen Âge qui l'intéressaient, avant tout pour leur design et leur valeur esthétique. De nombreux objets liturgiques en métal furent produits et appréciés: «The set of liturgical objects created for Saint John's – a tabernacle, ciborium, two candlesticks and two flower vases – shows that we have in our country artists and craftsmen who are able of recreating the arts of the Middle Ages».⁶³ La collection de Pierpont Morgan fut évidemment source d'inspiration. Un travail s'est fait en collaboration avec le Metropolitan Museum of Art, dans le but de retrouver le savoir-faire de l'époque. En 1919 eut lieu une exposition intitulée «The Museum as a Laboratory: Exhibition of work by manufacturers and designers». La châsse de Champanat, le retable de Cherves offrirent leur répertoire décoratif pour l'exécution de pièces modernes. La pièce funéraire de Godefroy conservée au Mans servit aussi de modèle à la Compagnie pour un étui à buvard.

Quelques remarques:

Sur le plan technique, tout d'abord, on constate que la bordure des pièces médiévales est traitée en gorge ou traitillé, alors que sur l'exemple moderne, il n'y a qu'une simple bordure. Il est inhabituel de trouver des plaques de métal fixées au revers des médaillons, les figures en relief se découpant à jour. Les figures en relief de notre exemple sont coulées et non pas repoussées.

Le style des originaux transmet une plus grande agressivité, une plus grande puissance; les éléments du quadrilobe manquent de conviction et de souplesse. Le sens du détail est également moins poussé. Quelques éléments sont gênants, comme les ailes déployées dans le dos, lesquelles ont normalement un long et unique point d'attache. On remarque encore une disposition incongrue pour les deux hommes affrontés: les ailes extérieures passent au-dessus du bras.

En guise de conclusion, on peut dire que si dans l'art de l'émaillerie, quelques faux sont évidents et facilement reconnaissables, n'en demeure pas moins que quelques pièces gardent une part de mystère. Lever le doute nécessite parfois l'approche conjointe des historiens de l'art et des scientifiques. Quelques œuvres ont été arbitrairement portées au panthéon pour être ensuite reconnues comme fausses, alors que d'autres ont été trop rapidement, voire injustement condamnées, telle la grande statue-reliquaire de sainte Barbe tenant un coffret-reliquaire – conservée dans une collection privée parisienne (haut. 410 mm) – toujours inédite et qui mérite l'attention de la recherche. Pour une meilleure maîtrise du sujet, il faudrait une bonne approche historique du phénomène des collections et des acquisitions, renforcée par la publication de documents, ce qu'est en train de faire Françoise Arquié-Bruley. On constatera que vers 1850, on trouve trois types de motivations dans la création du faux: le profit, la redécouverte du savoir-faire, ainsi que le regain d'intérêt pour le Moyen Âge.

NOTES

- ¹ Losange: acquis le 5 juin 1994, à «Porta Portese», marché aux puces dans le Trastévere. Nous ne savons rien de son ancien propriétaire, ni de la provenance de cette plaque émaillée avant son apparition sur le marché; aucun élément de son histoire particulière ne nous est connu; la seule information porte sur une applique «limousine» assurément fausse représentant une sainte, laquelle était en dépôt chez le même marchand. – Quadrilobe: acquis le 13 mai 1995, dans une brocante, à un marchand d'icônes russes qui prétendait le tenir de sa famille. La pièce aurait donc été à Moscou avant son arrivée à Rome.
- ² Pour la production limousine, nous ne proposons que trois références: ERNEST RUPIN, *L'œuvre de Limoges*, Paris 1890 (rééd. Nogent-le-Roi 1977). – MARIE-MADELEINE GAUTHIER / GENEVIÈVE FRANÇOIS, *Emaux méridionaux. Catalogue international de l'œuvre de Limoges*, vol. I, *L'époque romane*, Paris 1987 (éd. du C.N.R.S. 5 Vol. annoncés). – *L'œuvre de Limoges*, Catalogue de l'exposition à Paris (Louvre) 1996, par ELISABETH TABURET DELAHAYE / BARBARA BOEHM.
- ³ *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), saint Barontus, p. 193–195. – Comme l'a relevé MARIE-MADELEINE GAUTHIER, *L'art de l'email champlevé en Italie à l'époque primitive du Gothique*, dans: Il gotico a Pistoia, 2^o Convegno 1966, Roma 1972, p. 271–293, l'émailleur qui exécuta les appliques de la confession a travaillé sur place; l'indice en est donné par l'harmonie chromatique générale, qui diffère de celle usuelle à Limoges. La palette compte un bleu dur uni, un vert opaque foncé, un turquoise, un peu de rouge et de blanc. Cette intensité égale des tons unis, avec une moindre pureté et l'absence de nuances, restera la marque des pièces attribuables aux ateliers italiens. – Voir encore: MARIE-MADELEINE GAUTHIER, *Iris, le peintre et l'alchimiste: du savoir-faire au style*, dans: Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age, Colloque du CNRS, Paris 1990, p. 59–85.
- ⁴ MARIE-MADELEINE GAUTHIER 1972 (cf. note 3).
- ⁵ Nous remercions sincèrement toutes ces personnalités pour leurs précieux conseils, ainsi que pour la documentation mise généreusement à disposition. J'ai eu l'occasion de travailler à Paris du 20 au 22 mai 1996 au Musée de Cluny et au Louvre et, grâce aux démarches entreprises par Geneviève François, d'étudier en sa présence le tabernacle de Chartres sur lequel nous reviendrons. Barbara Boehm m'a fourni par courrier d'importantes informations et a mis à disposition un article encore inédit, en voie de parution dans Bollettino d'Arte: BARBARA BOEHM, *Hommage à Limoges: A Note on the Enamels of Caldwell and Company, New York*. Un cordial merci également à Koos Wynia-Gils pour les orientations de départ sur l'art du faux.
- ⁶ Pour le *Corpus des Emaux Méridionaux*, vol. VII, annoncé portant sur les faux, sont faites les distinctions suivantes: répliques, pastiches, copies, interprétations modernes, supercheries. Voir encore: GUY ISNARD, *Faux et imitations dans l'art*, vol. 2, Paris 1960. – Dans certains cas, des maisons industrielles réalisaient des pièces de bravoure, dans le double but retrouver des recettes et de montrer les performances dont ils étaient capables: c'est le cas pour le verre: Daniel THURRE, *Du faux dans l'art... à l'art du faux: un verre à fond d'or «paléochrétien» à Porta Portese*, dans: Rivista di Archeologia Cristiana 1996, p. 1–12 (sous presse).
- ⁷ BARBARA BOEHM (cf. note 5).
- ⁸ M. P. BOTKINE, *Collection M. P. Botkine*, St-Petersbourg 1891. – OTTO KURZ, *Faux et fausses*, Paris 1983, p. 215–216. – DAVID BUCKTON, *Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington, D. C.*, dans: The Journal of the Walters Art Gallery 46, 1988, p. 11–24. – *Fake? The Art of Deception* (edited by Mark JONES), Catalogue de l'exposition à Londres (British Museum), 1990.
- ⁹ NEIL STRATFORD, *Some «Mosan» Enamel Fakes in Paris*, dans: Aachener Kunstblätter 60, 1994, p. 199–210.
- ¹⁰ *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), p. 288–291.
- ¹¹ NICOLAS OIKONOMIDÈS, *La couronne dite de Constantin Monomaque*, dans: Travaux et Mémoire du centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance 1994, p. 241–262.
- ¹² WACHTANG D. ZIZICHWILI, *Los esmaltes bizantinos del Museo Lazaro*, dans: Goya 3, 1954, p. 137–142. – Catalogue vente Christie's, London, 13 December 1995, n° 310–311.
- ¹³ MARIAN CAMPBELL, *Le mystère de Monsieur Marcy*, dans: Connaissance des Arts 375, 1983, p. 70–73.
- ¹⁴ COLLECTIF, *La Colección Lazaro de Madrid*, 2 vol., Madrid 1926–1927. – WACHTANG D. ZIZICHWILI (cf. note 12).
- ¹⁵ Rapport de GENEVIÈVE FRANÇOIS pour le vol. VII du *Corpus des Emaux Méridionaux*.
- ¹⁶ Pour un bilan de la production limousine, voir DANIEL THURRE, *Limoges, Smalti*, dans: Enciclopedia dell'arte medievale, vol. VII (sous presse). – Quelques pièces sont publiées par GUY ISNARD, *Le Musée du faux*, Paris, s.d.
- ¹⁷ La documentation sera bientôt déposée auprès de Véronique Notin, conservateur du Musée municipal de Limoges, et constituera peut-être le volume VII du *Corpus des Emaux Méridionaux*.
- ¹⁸ SIMONE CAUDRON, *Emaux champlevés de Limoges et amateurs britanniques du XVIII^e siècle*, dans: Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin 103, 1976, p. 137–168. – SIMONE CAUDRON, *Connoisseurs of Champlevé Limoges Enamels in Eighteenth-century England*, dans: British Museum Yearbook II 1977, p. 9–33.
- ¹⁹ ALFRED DARCEL, *Le ciboire d'Alpais*, dans: Annales archéologiques 14, 1854, p. 5, note 1, d'A. DIDRON. – *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), p. 249.
- ²⁰ NICOLAS OIKONOMIDÈS (cf. note 11), Pl. VI. – Pour le sertissage d'Istanbul: KURT WIETZMANN, *The Icon*, New York 1978, Plate 10.
- ²¹ *Fake? The Art of Disception* (cf. note 8), n° 198.
- ²² NEIL STRATFORD (cf. note 9). – NEIL STRATFORD, *Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum*, London 1993, Pl. XLII et cat. 30.
- ²³ NEIL STRATFORD (cf. note 9), p. 207; pour une pièce de Bachelet, Pl. 21, p. 208: châsse de St-Alban de Nesle-la-Reposte, trésor de la cathédrale de Troyes.
- ²⁴ NANCY NETZER/HANNS SWARZENSKI, *Catalogue of Medieval Objects in the Museum of Fine Arts*, Boston, Boston 1986, Objects of Doubtful Authenticity, Cat. A5, p. 156–157.
- ²⁵ G. ZABERT, *Catalogue de vente*, Torino nov. 1982 – janv. 1983, n° 6 et 7. Des pièces référencielles sont à trouver peut-être dans le groupe d'émaux publiés par W. FREDERICK STOHLMAN, *The Star Group of Champlevé Enamels and its Connections*, dans: The Art Bulletin 32, 1950, p. 326–330. – Une œuvre liturgique du même goût est le tabernacle émaillé du Musée national hongrois de Budapest.
- ²⁶ *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), p. 51.
- ²⁷ *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), p. 48–62.
- ²⁸ ALFRED DARCEL, *La collection Soltykoff*, dans: Gazette des Beaux-Arts 10, 1861, p. 169–178, 212–226, 291–304. – J.-F. GARNIER, *Le goût du moyen âge chez les collectionneurs lyonnais du XIX^e siècle*, dans: Revue de l'art 47, 1980, p. 43–64. – *Arti del medio Evo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand (1889–1989)*. Catalogue de l'exposition à Firenze, 1989. –

- FRANÇOISE ARQUIÉ-BRULEY, *Debruge-Duménil (1788–1838) et sa collection d'objets d'art*, dans: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie 3, vol. 20–1, 1990, p. 211–248. Cette grande spécialiste des collections privées publiera sa contribution aux actes du colloque des 16 et 17 novembre 1995 à Paris dans: Louvre, *conférences et colloques*.
- ²⁹ Arti del Medio Evo e del Rinascimento (cf. note 28).
- ³⁰ K. WYNIA-GILS, *The Reliquary of the Church of Hochelten, texte de conférence*, à paraître dans: The British Archaeological Association Bulletin.
- ³¹ DANIEL ALCOUFFE, *Les collections Durand et Révoil au Musée du Louvre*, dans: Le «Gothique» retrouvé avant Viollet-le-Duc, Catalogue de l'exposition à Paris, 1979 / 1980.
- ³² ETIENNE BERTRAND, *Emaux limousins du Moyen Age. Brimo de Laroussilhe*, Paris/Bruxelles 1995.
- ³³ ALFRED DARCEL (cf. note 28). – *Emaux champlevés et orfèvrerie du Moyen Age et de la Renaissance composant la collection Alfred Rütschi*. Catalogue de la vente aux enchères publiques à Lucerne, le 5 septembre 1931.
- ³⁴ «Exemple de laideur»: dans un texte de 1839, cité par Françoise AROUIÉ-BRULEY, dans le cadre du colloque sur les émaux limousins à Paris, le 17 novembre 1995 (actes en voie de parution). – MARIE-MADELEINE GAUTHIER, *Colombe limousine prise aux rêts d'un «antiquaire» bénédictin à Saint-Germain-des-Prés, vers 1726*, dans: Festschrift H. Swarzenski, Berlin 1973, p. 171–190.
- ³⁵ ERNEST RUPIN (cf. note 2), p. 49.
- ³⁶ *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), p. 82, note 1, lettre de Pousielgue: «M. Gay n'a pas les émaux et j'en ferai de nouveaux, ce qui ne présente aucune difficulté.»
- ³⁷ M. ARDANT, *Emailleurs et émaillerie de Limoges*, Isle-sur-Vienne 1855. – ALFRED MEYER, *L'art de l'émail de Limoges ancien et moderne. Traité pratique et scientifique*, Paris 1895 (2^e éd.). – EUGÈNE-EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier français du XI^e au XIV^e siècle*, (10 Vol., Paris 1854–1868), réédition Paris 1980, Vol. 2: orfèvrerie, p. 169–237.
- ³⁸ ALFRED DARCEL, *L'émaillerie moderne*, dans: Gazette des Beaux-Arts 1862, p. 76.
- ³⁹ PAUL EUDEL, *Trucs, et truqueurs. Altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*, Paris 1908, p. 415.
- ⁴⁰ JEAN VAN CLEVEN, *Neogotiek in België*, Gent 1994.
- ⁴¹ *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), n° 71, p. 250–253. Bonne vue d'ensemble chez MARIE-MADELEINE GAUTHIER, *Du tabernacle au retable*, dans: Revue de l'art 40/41, 1978, p. 30. – D'autres pièces du même type sont conservées au Bargello à Firenze et au Bayerisches Nationalmuseum à Munich.
- ⁴² MARIO SALMI, *Il tesoro della chiesa del San Sepolcro a Barletta*, dans: Dedalo 4, 1923, p. 87–98. – JOSEPH BRAUN, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924, p. 624 et Pl. 344.
- ⁴³ MARIE-MADELEINE GAUTHIER / GENEVIÈVE FRANÇOIS, *Medieval Enamels. Masterpieces from the Keir Collection*, London 1981, cat. n° 17, Pl. 16.
- ⁴⁴ MARIE-MADELEINE GAUTHIER, *Emaux du Moyen Age occidental*, Fribourg 1972, p. 180 et cat. 125. – *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), n° 79, p. 266–267.
- ⁴⁵ ISA BELLI BARSALI, *European Enamels*, London 1984 (Milano 1966), Pl. 27.
- ⁴⁶ *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), n° 119, p. 347–350.
- ⁴⁷ Haut. 790 × larg. 380 × prof. 290 mm; larg. ouvert: 790 mm. – ERNEST RUPIN (cf. note 2), p. 499–500. – MARIE-MADELEINE GAUTHIER (cf. note 41). – *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), p. 299–302. – MARIE-MADELEINE GAUTHIER (cf. note 44), cat. 131. – Nous remercions le Chanoine François Legaux de nous avoir autorisé à examiner de près le tabernacle; visite du 21 mai 1996.
- ⁴⁸ MARIE-MADELEINE GAUTHIER (cf. note 44), p. 373.
- ⁴⁹ Voici la liste des pièces mises en vente, susceptibles d'avoir fait partie de ce lot de pastiches: Hôtel des ventes de Versailles, mai 1985 (?) et une autre le 12 mai 1985; Druot, vente de la collection Van Gelder, 24–25 juin 1953, lot 288; vente Druot, 3 mars 1985, lot 65 (doute de Thomas). Une plaque avec le doute de Thomas est conservée au Muzej Mimar, en ex-Yougoslavie (inv. 325, ATM 421); de même, un pièce avec le même sujet à Fontaine-Chaalil (Musée J. André, coll. Amic). MMA, New York, coll. Pierpont Morgan, inv. 17. 190.809.
- ⁵⁰ A. DU SOMMERARD, *Les Arts du Moyen Age*, Paris 1838–1846, Album, 9e série, pl. XX. – F. DE MÉLY, *Le trésor de Chartres*, Paris 1886, pl. I et II.
- ⁵¹ *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), p. 288 (remarque concernant les médaillons modernes de Biella).
- ⁵² Motif que l'on trouve par exemple sur la base du polylobe de saint François, au Louvre: *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), p. 307.
- ⁵³ ETIENNE BERTRAND (cf. note 32), p. 41, n° 50.
- ⁵⁴ *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), n° 99, p. 299–302.
- ⁵⁵ CEM, Corpus 13495, Urbana, University of Illinois, Clan. & European Museum, inv. MEC 918.
- ⁵⁶ COLLECTIF, *La Colección Lazaro de Madrid* (cf. note 14), p. 212.
- ⁵⁷ SIMONETTA CASTRONOVO, dans: Gotico in Piemonte, Torino 1992, p. 166–214. – *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), p. 282–286 et 288–291.
- ⁵⁸ MARIE-MADELEINE GAUTHIER / GENEVIÈVE FRANÇOIS (cf. note 43), cat. n° 29–30, fig. 7 (diam. 9 cm).
- ⁵⁹ P. VERLET, *Donation Larcade. Douze disques de Limoges*, dans: Bulletin des Musées de France 15, 1950, 6, n° 1. – *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), n° 93, p. 288–291.
- ⁶⁰ SIMONETTA CASTRONOVO (cf. note 57), p. 232–239.
- ⁶¹ *L'œuvre de Limoges* (cf. note 2), p. 291.
- ⁶² BARBARA BOEHM (cf. note 5).
- ⁶³ WILLIAM B. MCCORMICK, The Work of four N. Y. Artists in a Newport Chapel, dans: *Arts and Decoration*, Oct. 1915, 471.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

- Fig. 1, 2, 4: Photos auteur.
 Fig. 3: The Metropolitan Museum of Art, New York.
 Fig. 5: Photo CEM, Corpus 13495.
 Fig. 6: Reproduction tirée de SIMONETTA CASTRONOVO, *Gotico in Piemonte*, Torino 1992, p. 233.

RÉSUMÉ

La pièce profilée en losange représente un Ange à mi-corps. Elle est技techniquement parfaite et à la manière limousine, mais quelques indices trahissent un pastiche. Les divers arguments et les présumés modèles décelables (essentiellement le tabernacle de Chartres) sont pris en considération. La seconde pièce a la forme d'un quadrilobe, et constituait certainement le revers d'un miroir. Chaque lobe comporte des figures profanes affrontées, traitées en relief. Les hybrides ont des corps de reptiles. Si les références médiévales sont évidentes (les coffrets limousins du 13^e siècle avec médaillons à jour), l'artisan n'a pas cherché à tromper le client par le style. Elle fut peut-être produite par la firme Caldwell, de New York, qui fabriquait des objets de luxe en proposant des interprétations à sa riche clientèle. A travers l'observation de ces deux objets, il est possible de proposer un aperçu significatif sur la résurgence du goût médiéval en émaillerie au 19^e siècle et d'étudier la constitution des collections privées et fonds divers qui ont permis l'accroissement de musées. De nombreuses restaurations ont été entreprises au dernier tiers du 19^e siècle, permettant une meilleure connaissance de la technique de l'émaillerie champlevée.

ZUSAMMENFASSUNG

Das rautenförmige Emailplättchen zeigt die Büste eines Engels. Trotz perfekter technischer Ausführung in der Art von Limoges sprechen gewisse Anzeichen für eine Nachahmung, was von den Fachleuten bestätigt wird. Vom Autor werden die verschiedenen Argumente und die vermuteten Vorbilder (vor allem der Tabernakel von Chartres) in die Erwägungen einbezogen. Das zweite Stück in Form eines ornamentalen Vierblatts bildet mit Sicherheit die Rückseite eines Spiegels. Jedes Blatt zeigt reliefierte, sich seitlich berührende profane Figuren. Die Zwittrwesen besitzen Körper von Reptilien. Angesichts der offensichtlichen Hinweise auf das Mittelalter (Kästchen aus Limoges, 13.Jahrhundert, mit durchbrochenen Medaillons) hat der Künstler nicht versucht, seinen Kunden durch den Stil zu täuschen. Das Objekt wurde vielleicht von der Firma Caldwell in New York hergestellt, die Luxusgegenstände fabrizierte und ihrer reichen Kundschaft freie Nachschöpfungen mittelalterlicher Objekte anbot. Die Untersuchung dieser zwei Objekte bietet einen wichtigen Einblick in die wiedererwachende Vorliebe für das Mittelalter in der Emailkunst des 19. Jahrhunderts sowie in die Entstehungsgeschichte der Privatsammlungen und verschiedener Fonds, die eine Vermehrung der Museen ermöglichten. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erfolgten zahlreiche Restaurierungen, in deren Verlauf sich bessere Kenntnisse über die Technik des Grubenschmelzverfahrens gewinnen liessen.

RIASSUNTO

Le piastre smaltate, a forma di rombo, mostrano il busto di un angelo. Nonostante l'esecuzione perfetta secondo i dettami dello stile di Limoges, vi sono alcune indicazioni che lasciano supporre che l'opera sia un'imitazione, tesi sostenuta anche dagli esperti. A favore di tali tesi, l'autore include nelle sue supposizioni diversi argomenti e i presunti modelli (soprattutto il tabernacolo di Chartres). Il secondo pezzo, a forma di quadrilobo ornamentale, costituisce certamente il retro di uno specchio. Ogni parte del quadrilobo mostra figure profane in rilievo, che si toccano lateralmente. Le figure ibride hanno un corpo da rettile. Se i riferimenti medievali sono evidenti (il cofanetto di Limoges del XIII secolo con medaglione), l'artista non ha tentato di usare lo stile per ingannare il proprio cliente. L'oggetto è stato forse prodotto dalla ditta Caldwell di Nuova York, la quale creava oggetti di lusso e offriva ai propri facoltosi clienti imitazioni interpretate di oggetti medievali. Lo studio dei due reperti offre un'idea significativa della rinascita di uno stile medievale nella smaltatura del XIX secolo e permette di analizzare la costituzione di collezioni private e fondazioni che hanno favorito la proliferazione di musei. Nell'ultimo terzo del XIX secolo hanno avuto luogo diversi restauri nell'ambito dei quali è stato possibile approfondire le conoscenze delle tecniche della smaltatura champlevée.

SUMMARY

The lozenge-shaped enamelled piece shows the bust of an angel. Despite the masterful execution in the Limoges technique, clues indicate that this is a copy, as corroborated by experts. The author presents and analyzes the arguments and possible models (particularly the tabernacle in Chartres). The second piece, with four ornamental leaves, was most certainly the back of a mirror. Each leaf shows secular figures in relief touching each other side to side. The androgynous beings have crocodile bodies. Given the obvious references to the Middle Ages (Limoges case, 13th century, filigree medallion), the artist did not use the style in an effort to deceive his patron. The object may have been manufactured by the Caldwell Company in New York, makers of luxury items who offered their wealthy clientele loosely designed imitations of medieval objects. The study of these two enamelled objects of the 19th century offers important insight into the revival of interest in the Middle Ages, into the emergence of private collections and various endowments that made it possible to build more museums. In the course of restorations undertaken in the last third of the 19th century, it was possible to improve the process of champlevé enamel.