



François Pacha-Miran *

Un nouvel élément du corpus des « Christ à la tunique » : le crucifix de la collection Jean Gazeau

In memoriam Jean Gazeau (1923-2012)

Conservé depuis 1944 dans la collection privée du Docteur Jean Gazeau à Talence (Gironde), ce crucifix avait été acquis par sa famille lors de la succession d'un grand antiquaire bordelais, M. Auguste Duthil¹. Nous l'avons eu en mains pour la première fois au mois de septembre 2015. Devant sa beauté, sa grande qualité technique et son excellent état de conservation, interpellé par son iconographie qui connaît peu d'équivalents, il nous a semblé opportun d'en réaliser un examen complet et d'en publier la description, afin de faire connaître cette œuvre au monde scientifique. Le crucifix de la collection Gazeau relève en effet d'un corpus d'émaux limousins fort restreint, réalisés sur une courte période entre la fin du XIIe et le début du XIIIe siècle. Douze exemplaires sont actuellement conservés ou documentés ; leur aspect leur a valu le nom de « Christ à la tunique »².

Le présent article vise tout d'abord à décrire les caractéristiques techniques et stylistiques de l'œuvre. Nous y exposons les résultats d'un premier examen mené les 3 et 4 septembre 2015, travail préliminaire qui fit l'objet d'une communication auprès de la Société archéologique de Bordeaux le 8 octobre 2016. Au gré des questions soulevées par l'analyse iconographique, la datation et la fonction d'origine de l'objet, nous avons cherché

à souligner les liens qu'il entretient avec les autres témoins du corpus. Nos observations apportent en outre un éclairage singulier sur le parcours de l'œuvre avant sa dernière acquisition. Le souhait le plus cher de son actuelle propriétaire, pour qui la valeur d'une telle œuvre ne saurait évidemment être chiffrée, est de la confier à un musée afin de la mettre à la disposition du public et des futures générations de chercheurs. C'est dans une telle optique que nous avons été chargé d'en entreprendre l'étude. Nous souhaitons ainsi faire connaître à la communauté scientifique un nouvel élément qui vient s'ajouter au corpus des Christ à la tunique, afin qu'il puisse à l'avenir bénéficier de nouvelles recherches avant d'intégrer les collections nationales.

* Doctorant contractuel au Labex Resmed - Religions et sociétés dans le monde méditerranéen. École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses, ED 472. UMR 8167 Monde byzantin. Université de Recherche Paris Sciences & Lettres.

Sauf mention contraire, tous les clichés sont de l'auteur. Les figures 10, 11 et 12 sont libres de droits et publiées avec l'autorisation de leurs détenteurs.

1. Informations que nous devons à Mme Françoise Gazeau.
2. Swarzenski-Netzer 1986, n° 23, signalait quatre croix complètes, dix figures d'applique isolées et trois autres connues par des reproductions.

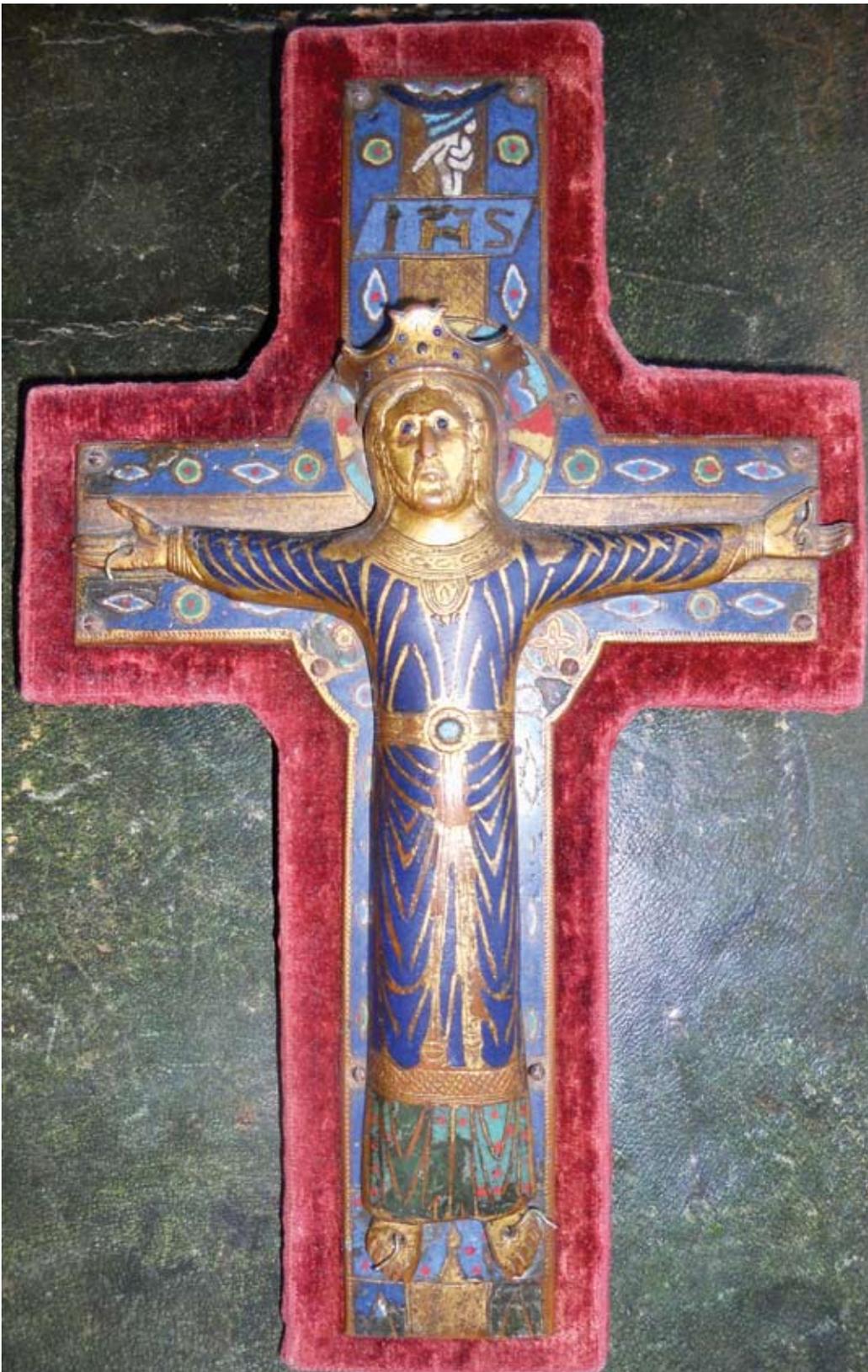


Fig. 1. - Vue d'ensemble du crucifix sur son support moderne.



Fig. 2. - La croix.

Description

Le crucifix de la collection Gazeau est composée de deux éléments : une croix en cuivre doré et émaillé sur laquelle est fixé un Christ réalisé selon la même technique, l'ensemble reposant sur un support moderne en bois tapissé de velours rouge (fig. 1). Le support atteint une hauteur totale de 322 mm sur 78 mm de large ; de même largeur, le bras transversal mesure 203 mm de long.

La croix

La croix mesure 298 mm de hauteur pour 48 à 49 mm de largeur, et son bras transversal 174 mm de long. Constituée d'une plaque de cuivre émaillé et doré dont l'épaisseur varie entre 2 et 3 mm, elle est maintenue à son support de bois au moyen de douze petites vis de fer à tête ronde. Bien que ces vis soient manifestement d'époque moderne, leurs emplacements semblent avoir été prévus dès l'origine, car tous ont été soigneusement laissés en réserve de sorte que le percement de la plaque n'interrompt pas le décor.

De forme latine, la croix présente un fond entièrement émaillé dont les cloisons délimitent des motifs alternés de fuseaux et de cercles, entre lesquels s'intercalent de petits tirets laissés en réserve, gravés et dorés (fig. 2).

Au sein de chaque logette, l'émail coloré a été déposé par bandes concentriques, en accordant une attention particulière à la symétrie des motifs et de leurs couleurs de part et d'autre de la croix. La ciselure des cloisons a elle-même fait l'objet d'un soin méticuleux : sur tout son pourtour, la croix est ornée d'un liseré de 2 mm de large gravé de motifs de fers de lance, qui constitue le cadre extérieur des logettes émaillées. En outre, sur l'ensemble de la croix les cloisons des logettes ont été rehaussées d'un décor pointillé que l'on observe sur l'ensemble des médaillons, fuseaux, tirets et motifs figurés.

Le bois de la croix est figuré par une bande réservée d'environ 20 mm de large, joignant les extrémités des bras. Dépourvu d'émail, cet espace est orné d'un tapis de croisillons et doré ; son contour est délimité tantôt par un sillon profondément gravé, tantôt par la réserve accueillant la figure du Christ. Visible avant comme après démontage, un sillon au tracé irrégulier suit la ligne des bras et des épaules du Christ. Dans la mesure où le fond de la gravure ne présente pas trace de d'or, il est probable que ce trait de contour ait été exécuté après la phase de dorure.

A l'intersection des bras, la croix s'élargit à la manière d'une mandorle. Dans cet espace, le fond bleu clair a reçu quatre médaillons circulaires dont deux présentent une ornementation florale : un quadrilobe formé de quatre fuseaux accolés par la

pointe, et un fleuron formé d'une ligne ondulée entourant un cercle central. Le nimbe du Christ occupe l'espace supérieur de la mandorle. Ce nimbe est constitué de logettes concentriques à cloison polylobée, blanc, bleu ciel, turquoise, rouge et noir. La croix du nimbe est bicolore, divisée en deux selon un axe longitudinal, et émaillée de jaune et rouge.

La partie supérieure de la croix est ensuite interrompue par le titulus. De forme trapézoïdale, son fond bleu clair uni porte le monogramme IHS, translittération du grec ΙΗΣΟΥΣ - Jésus - dont les lettres ont été laissées en réserve et ornées de pointillés.

Au-dessus du titulus apparaît le motif de la droite divine : une main droite tournée vers le bas, faisant le geste de bénédiction. La main est en émail blanc ; le poignet est couvert en grande partie d'un pan de vêtement blanc constitué de deux logettes concentriques bicolors, bleu clair et bleu ciel.

La main émerge d'une nuée formée d'une logette en arc de cercle, contenant deux bandes d'émail : une première bleu nuit, la seconde, au contour polylobé, tricolore blanc / bleu clair / deux points rouges.

Le Christ

La figure du Christ mesure 216 mm de hauteur en comptant la couronne, du fleuron central à l'extrémité du pied gauche. L'envergure des bras atteint 178 mm. Le corps, d'une largeur constante de 32 mm, s'élargit jusqu'à 39 mm au bas du vêtement ; il mesure 15 mm de hauteur en son point le plus épais (vu de profil). Le buste a une circonférence de 55 mm et le vêtement, au niveau des genoux, 52 mm.

Le pied gauche mesure 15 mm de long pour 14 mm de large ; le pied droit, 17 mm de long pour 12 mm de large.

La main gauche atteint 22 mm de long en tenant compte de sa courbure, et 10 mm de large ; la main droite, 20 mm de long pour 10 mm de large.

Le cou a 30 mm de large environ.

La tête (sans la couronne) mesure 30 mm de haut et autant de large, incluant la chevelure et la barbe. Vue de profil, la tête (couronne comprise) a 27 mm d'épaisseur et le visage 20 mm d'épaisseur au niveau du front.

La couronne, formant un demi-cercle enserrant le front, a une circonférence de 59 mm pour une hauteur maximale de 21 mm ; le fleuron central atteint 13 mm de hauteur.

Le Christ se tient debout, les bras étendus, dans une posture qui ne témoigne d'aucun effort physique : ni pondération, ni torsion, le buste et les bras ne ploient pas, les doigts ne se recroquevillent pas sur les paumes. Mains et pieds, visage et cou,



Fig. 3. - Le Christ.



Fig. 4. - Détail du visage.



Fig. 5. - Détail de la chevelure.

chevelure, barbe et couronne ont été laissés en réserve, ciselés, gravés et dorés. Des traits bien marqués et assez profonds en indiquent le contour et soulignent les détails anatomiques (fig. 3).

La figure est vêtue d'au moins deux vêtements superposés. Une longue dalmatique bleue sombre, retroussée au niveau des poignets, dévoile un autre vêtement dont les manches, laissées en réserve, sont ciselées d'un plissé de cinq lignes verticales. Le métal de la dalmatique a été travaillé au champlévé sur toute la surface supérieure de la figure, de sorte que l'émail ne couvre pas le dessous ni le dessus des bras, ni les côtés du vêtement.

L'émail de la dalmatique est d'un bleu sombre, uni et homogène dans toute la partie supérieure. Elle est bordée, dans sa partie inférieure, d'un galon d'orfrois gravé de croisillons et d'un rang de perles. Sous ce premier vêtement bleu apparaît une tunique plissée de couleur vert amande, constellée de points rouges, de 30 par 48 mm (fig. 9). Les plis des deux vêtements sont assez graphiques et adoptent la forme de lames de faux (au niveau des bras) et de triangles allongés (sur le reste des vêtements).

Le galon qui forme le col a été laissé en réserve. Délimité par deux rangs de perles, il est gravé de motifs de fuseaux doubles et prolongé d'un élément oblong décoré d'un fuseau cantonné de quatre fuseaux plus petits et terminé par un motif de perle.

La dalmatique est ceinturée à la taille d'une bande étroite portant un décor identique à celui du col. Elle comporte en son milieu une boucle circulaire à décor polylobé, enserrant un cabochon de pâte de verre bleu ciel monté en bâte. De cette ceinture descendent deux minces cordons obliques laissés en réserve et terminés par des franges.

Le visage du Christ s'inscrit dans un ovale régulier, à peine incliné vers la gauche (fig. 4). Il est encadré par une longue chevelure gravée de lignes continues, qui descend en trois mèches symétriques sur les deux épaules. Les mèches ondulent au niveau du front et des tempes. Ce traitement en longues mèches est limité à la partie supérieure de la figure : sur les côtés, le métal est seulement gravé de trois rangs de guillochis (fig. 5).

La chevelure découvre deux petites oreilles ciselées, bien détaillées. Le même soin a été accordé au tracé des moustaches, des ailes du nez - notées par deux petits traits sinueux - et de l'espace naso-labial. Le nez n'est pas un élément rapporté, mais a été obtenu par un pincement du métal bien visible de l'intérieur (fig. 6). Il semble avoir reçu un choc car il est assez aplati et sa surface est abrasée. D'une manière générale la dorure des sourcils et du nez, de la lèvre inférieure et du menton a presque entièrement disparu.



Fig. 6. - Arrière de la figure du Christ.

Les yeux, assez rapprochés, s'inscrivent dans des creux en forme de goutte. Ils sont constitués de deux petits cabochons de verre bleu transparent montés à jour, ce que l'on constate en éclairant l'arrière de la figure.

Le front est ceint d'une couronne ouverte à trois fleurons dont le bandeau est gravé d'une alternance de fuseaux cantonnés de points. Des cabochons de pâte de verre bleu ciel et bleu foncé encadrent un cabochon central légèrement plus important, de couleur vert olive (fig. 4).

Première analyse technique

La méthode de l'émail champlevé sur cuivre doré est le fruit d'une évolution technique constante depuis le début XI^e siècle et tout au long de la période romane. Elle connut un essor fulgurant dans les ateliers de Limoges au cours des dernières décennies du XII^e siècle - d'où son nom d'« œuvre de Limoges ». Profondément ancrés dans les traditions artistiques d'Aquitaine, imprégnés des influences de l'enluminure limousine, les artistes ont su s'adapter aux attentes d'une large clientèle qui devait bientôt s'étendre à toute l'Europe. Redevables à la fois des arts de la couleur (l'émail, la dorure) et de la sculpture (le repoussé), les artistes surent créer des objets -

essentiellement liturgiques, mais également profanes - aussi fonctionnels que beaux, ce qui leur assura un prompt succès³. Outre leur aspect chatoyant, la résistance de ces objets à l'épreuve du temps fut une raison notable de leur succès. Au contraire de l'or et de l'argent, le cuivre émaillé ne se déforme pas facilement ; il ne se ternit pas au toucher ; l'émail ne se fissure pas aisément. D'une manière générale, un objet émaillé et doré était moins coûteux qu'une pièce entièrement en or, et le décor coloré offrait une meilleure lisibilité que le repoussé⁴.

La technique de l'émaillage consistait essentiellement à creuser un support métallique pour y former des alvéoles, lesquels recevaient ensuite une ou plusieurs couches d'émail coloré. Un premier examen visuel permet de confirmer que le support métallique est ici du cuivre. Il est encore difficile de préciser l'origine géographique du métal utilisé dans les ateliers limousins ; tout au plus les analyses chimiques menées sur le corpus ont-elles permis d'affirmer que la matière première provenait de sources multiples, locales et plus éloignées, sans doute situées en Basse-Saxe et dans le sud de l'Espagne⁵. Nous ignorons également sous quelle forme arrivait le métal, et quel était alors son degré de pureté. Quoi qu'il en soit, le cuivre nécessitait d'être raffiné pour être plus aisément martelé, gravé et doré ; cette étape essentielle permettait d'abaisser les taux de plomb et de zinc afin d'éviter que la migration de ces impuretés ne provoque le soulèvement de la couche d'or⁶.

Les feuilles de cuivre étaient d'abord martelées et cuites à plusieurs reprises pour en augmenter la dureté⁷. Nous remarquons ainsi, au dos du Christ, des marques témoignant de ce patient travail de martelage de la plaque, atteignant une épaisseur de 1 à 2 mm (fig. 6).

Le contour des alvéoles était ensuite découpé au moyen d'un burin à bout arrondi, puis ôté de l'intérieur. Avant d'appliquer l'émail, il était indispensable de nettoyer le support et les alvéoles pour en éliminer la saleté, les graisses ou la corrosion qui auraient perturbé l'adhérence de l'émail sur le cuivre⁸.

L'étude des recettes des maîtres verriers médiévaux atteste que la poudre d'émail, constituée de fragments de verre coloré broyés, était obtenue à partir de silice extraite du sable, de silex ou de galets de quartz. A ce mélange s'ajoutaient des opacifiants et des oxydes métalliques ; ces derniers définissaient

3. Taburet-Delahaye 1995a, p. 34-38.

4. Boehm 1995, p. 42.

5. Biron - Dandridge - Wypyski 1995a, p. 49.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 50.

les couleurs de l'émail. Les analyses chimiques menées sur plusieurs pièces du corpus ont démontré que le verre des ateliers de Limoges était de nature complexe, contenant une vingtaine d'éléments chimiques différents⁹. Obtenir une juste granulométrie était essentiel : à la cuisson, une poudre trop fine pouvait provoquer l'apparition de bulles de gaz nuisant à la qualité des couleurs¹⁰. Un examen attentif de l'œuvre permet d'observer que la finesse et l'homogénéité de la poudre d'émail varient d'un élément à l'autre. Ainsi, l'émail bleu foncé de la robe du Christ présente une surface plus uniforme et plus mate que le fond de la croix, auquel de fines inclusions confèrent un aspect relativement hétérogène (fig. 8).

Après plusieurs rinçages, la poudre était déposée humide dans les alvéoles puis séchée. La pièce était ensuite enfournée, couverte d'un moufle en fer percé de trous permettant d'atteindre la température de 800-900°C nécessaire à la fusion du verre. La poudre de verre perdant du volume en fondant, certaines pièces volumineuses exigeaient de répéter plusieurs fois les phases d'émaillage et de cuisson. L'émail était alors poli à l'aide de pierres de différentes grosseurs et de poudre abrasive, puis lustré à l'aide d'une peau¹¹.

Les différents détails gravés, tels que la chevelure ou les orfrois de la robe, étaient incisés dans le cuivre à l'aide d'un burin. Il demeure difficile d'affirmer si cette opération avait lieu avant ou après cuisson¹².

Les différents éléments rapportés devaient ensuite être assemblés. Un petit tenon, visible à l'intérieur de la tête au niveau du front, témoigne ainsi du fait que la couronne du Christ a été réalisée séparément puis assemblée à la figure. Une trace de fixation similaire est également visible à l'envers du cabochon ornant la ceinture (fig. 6).

La figure du Christ a ensuite été fixée sur la croix. Aujourd'hui disparus, les rivets d'origine ont fait place à des vis modernes. L'étude des œuvres limousines ayant conservé leurs rivets d'époque médiévale permet de supposer que les fixations anciennes adoptaient la forme de petites tiges à tête plate et à base circulaire, insérées dans un trou de la plaque et rabattues par martelage¹³. En revanche, la marque d'outil visible sur la réserve au centre de la croix ne semble pas avoir servi de marque d'assemblage, puisque aucune marque correspondante n'apparaît au dos à l'arrière du Christ (figs. 2 et 6). Il pourrait alors s'agir d'une marque d'artisan, destinée à identifier son travail pour en être rémunéré, ou bien d'un essai d'outil - d'après la forme de la marque, un outil analogue au burin qui a servi à graver les motifs de fer de lance.

Avant-dernière étape du travail, la pose de la dorure s'effectuait en brossant un amalgame de mercure et d'or sur les surfaces métalliques soigneusement nettoyées, puis chauffées

à température moyenne afin d'éliminer le mercure. La mince couche d'or ainsi obtenue était ensuite brunie pour la rendre réfléchissante et lustrée¹⁴.

La réserve sous la figure du Christ n'a pas été dorée, ce qui semble attester que les deux pièces étaient déjà assemblées au moment où l'artisan a procédé à la dorure (fig. 2). De même, on constate que l'or a pénétré jusqu'au fond des sillons creusés par le burin, ce qui confirme que la dorure est bien intervenue après la gravure. Les motifs de pointillés que nous avons observés sur toutes les cloisons étaient obtenus à l'aide d'un petit poinçon à bout sphérique. Il semble que l'ajout de ces rehauts soit intervenu tout à fait en fin de fabrication, puisqu'ils ne présentent pas trace de dorure et créent un contraste avec l'or des cloisons.

L'actuel support de bois, bien qu'il soit un ajout d'époque moderne, reflète la pratique en vigueur à l'époque médiévale. Une structure rigide était nécessaire au maintien de la plupart des pièces, notamment les châsses et les croix d'autel ou de procession ; les différents éléments étaient plaqués sur une âme généralement fabriquée à partir de bois de chêne, et rivetés au moyen de clous¹⁵. Comme nous l'avons noté, sur notre objet la place des rivets et des clous a été prévue et réservée dans le métal dès le début du processus de création, de sorte qu'ils n'entravent pas la lisibilité du décor (fig. 2).

Des inscriptions inattendues

Nous avons signalé à plusieurs reprises que l'objet est composé de deux pièces : la croix et le Christ. S'il convient d'insister sur ce point, c'est parce que notre curiosité a été grandement récompensée lors du démontage de ces différents éléments¹⁶. Après l'avoir séparée de son support de bois et de velours, nous avons constaté que l'arrière de la croix est entièrement recouvert d'une inscription à l'encre noire, en français, très lisible et datée. A sa suite se trouve une note plus brève, dans une graphie plus fine et serrée, peu lisible (fig. 7). Ces

9. Sur la composition chimique des émaux, voir Biron - Dandridge - Wypyski 1995b, p. 446-449.

10. Gauthier 1948, p. 69 n° 136 signale une pyxide à l'émail « mal lavé, troué de bulles ».

11. Biron - Dandridge - Wypyski 1995a, p. 51.

12. *Ibid.*, p. 52.

13. Méthode la plus simple, utilisée la plupart du temps pour la fixation des têtes de personnages rapportées. Voir Biron - Dandridge - Wypyski 1995a, p. 53.

14. *Ibid.*, p. 53.

15. Biron - Dandridge - Wypyski 1995a, p. 54.

16. Entreprise avec l'accord préalable et en présence de la propriétaire, cette opération de démontage a fait l'objet d'une série de photographies.



Fig. 7. - Inscriptions au dos de la croix.

deux inscriptions, que nous transcrivons ici, apportent des informations tout à fait déterminantes pour notre connaissance de l'histoire de l'œuvre.

Première inscription

Christ habillé du XIIIe siècle - art limousin - (Voyez p. 350 des « Etudes de symbolique » (p. 752 du Bulletin des comités historiques tome IV

Mr Mège, Antiquaire, amateur et marchand, de Toulouse à qui j'ai acheté ce Christ bien rare (je n'en connais qu'un seul, du même temps, à Amiens) m'a répété, à diverses reprises, qu'il l'avait acquis pour moi (?) à Rome (?).

Je l'ai accepté et payé et je me suis permis à peine un doute en sa présence.

Il le considérait, disait-il, comme du temps de Constantin (+ 337), époque où la crucifixion n'existait pas, du moins, il n'en reste de trace ni dans les écrits, ni dans les monuments y compris les catacombes.

4 Mars 1878

Deuxième inscription

Note du Comte de Bastard

membre du [Comité]

[de] la langue et de [l'Histoire]

[et des Arts] de France

[section] d'archéologie

Le contenu de la deuxième inscription, due à une main différente de la première, indique que celle-ci a dû être apposée dans un second temps : elle livre en effet le nom de l'auteur de la première inscription, le comte de Bastard. Nous avons déduit d'après la date de 1878 mentionnée par la première inscription qu'il s'agissait d'Auguste de Bastard d'Estang (1792-1883). Militaire de carrière passionné par l'histoire de l'art médiéval, le comte de Bastard était un bibliophile et un collectionneur averti. Sa collection personnelle comprenait notamment des sceaux médiévaux, des chartes et plusieurs manuscrits et feuillets de manuscrits enluminés, mais également des objets d'art, dont le crucifix que nous avons sous les yeux, ainsi que l'atteste l'inscription. Il était en outre membre éminent du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France - appellation alors en vigueur du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, fondé en 1834 par François Guizot, ministre de l'Instruction publique¹⁷.

Conscient de la rareté de ce crucifix et de son intérêt pour l'histoire de l'art, le comte de Bastard en avait signalé l'existence dès 1856, lors d'une séance du Comité qui s'est tenue à (ville). Voici le compte-rendu de cette brève intervention, publiée dans le *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de France* :

« A l'occasion de son rapport, M. de Bastard communique un Christ en émail qui paraît avoir été fabriqué à Limoges dans la première partie du XIIe siècle, et qui est représenté vêtu d'une longue tunique. M. de Bastard montre en même temps un dessin de ce Christ très bien exécuté, et que la section exprime le désir de voir publier »¹⁸.

Il est donc quelque peu inapproprié de dire que cette œuvre est tout à fait inconnue du monde scientifique ! Elle fut bien signalée, avant de tomber dans un oubli immérité. Jusqu'à présent nous n'avons pas pu déterminer si le souhait du Comité fut suivi d'effet, et n'avons pu localiser aucun dessin.

Un autre élément essentiel nous est apporté par la première inscription : il s'agit du nom de l'antiquaire auprès duquel fut acquise l'œuvre, M. Mège, et du lieu de la transaction, Toulouse.

Archéologue et historien, Alexandre Mège, (parfois orthographié « du Mège » ou « Dumège »), était aussi le principal antiquaire et marchand d'art toulousain du XIXe siècle. Cofondateur de la Société archéologique du Midi en 1831, il fut à l'origine de la fondation du Musée des Augustins de Toulouse. Un grand nombre de pièces actuellement conservées dans les collections nationales françaises proviennent de lui¹⁹.

L'inscription porte la date de mars 1878 : elle fut donc apposée quelques années avant la mort du comte de Bastard survenue en avril 1883. Il est très probable qu'Auguste de Bastard avait cette œuvre en sa possession depuis plusieurs années lorsqu'il inscrivit au dos de la croix le souvenir de son acquisition. S'il n'est pas assuré que la transaction avait déjà eu lieu en 1856, lorsque l'œuvre fut signalée au Comité, nous pouvons en revanche la situer avec certitude avant 1862, date de la mort d'Alexandre Mège.

Une iconographie singulière : l'œuvre et son corpus

L'inscription contient enfin une remarque stylistique très intéressante, révélatrice du regard historique porté sur l'œuvre de Limoges dans la seconde moitié du XIXe siècle. L'hypothèse

17. La réorganisation du Comité intervint à partir de 1852 sous l'impulsion d'Hippolyte Fortoul (1811-1856) ministre de l'Instruction publique et des cultes de 1851 à 1856. Les archives du CTHS sont conservées au Centre historique des Archives Nationales ; un historique de ses activités est disponible en ligne à l'adresse <http://www.garae.fr> (section Sociétés savantes-Revues) consulté le 01/12/2016.

18. *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de France*, vol. III, 1855-1856, p. 179. La datation « de la première partie du XIIe siècle » évoquée dans ce compte-rendu est probablement une erreur d'impression. Le comte de Bastard datait lui-même l'objet du XIIe siècle, ainsi qu'en témoigne l'inscription.

19. Notamment un Christ d'applique daté vers 1190-1200 conservé au Musée du Louvre (Inv. OA 9956).



Fig. 8. - Détail des restaurations de la tunique.
Fig. 9. - Détail de la main et du bras gauche.

avancée par M. Mège « qui le disait du temps de Constantin » a visiblement laissé le comte de Bastard dubitatif. Il a donc corrigé cette assertion, à raison.

En effet, l'image de la Crucifixion est une création relativement tardive. Elle adopta progressivement la forme nous lui connaissons au cours des Ve et VIe siècle dans les régions orientales de l'empire byzantin. Il est donc évidemment impossible qu'un tel objet remonte « au temps de Constantin », empereur romain qui a régné entre 312 et 337. Nulle surprise, comme l'avait signalé le comte de Bastard, à ce que cette formule iconographique n'existât ni dans la peinture des catacombes, ni dans le décor monumental du IVe siècle, qui lui préféraient l'image de la Croix glorieuse.

Cette correction révèle en filigrane l'usage encore largement répandu au XIXe siècle d'attribuer les émaux limousins à l'aire artistique de Byzance, les faisant souvent même remonter à l'époque paléochrétienne. Le précieux vêtement du Christ ne fut sans doute pas étranger à l'opinion formulée par Alexandre Mège, qui le supposait antique. En effet, plusieurs images du Crucifié richement vêtu sont connues dans l'art tardo-antique. L'exemple le plus célèbre pourrait dater de la fin du VIe siècle : il s'agit d'une miniature de l'évangéliste syriaque de Rabula, conservé à Florence, où le Christ en croix apparaît vêtu d'une tunique pourpre à clavi²⁰. Cette formule iconographique, vraisemblablement d'origine syrienne, semble s'être développée à partir du VIe siècle et fut rapidement supplantée par l'image habituellement retenue

tout au long du Moyen Age occidental : le Christ sobrement vêtu d'une pièce d'étoffe nouée autour des reins, le perizonium, couvrant plus ou moins les jambes²¹.

L'usage peu répandu de figurer le Christ habillé contredit de surcroît le texte des Évangiles synoptiques et johannique. Tous rapportent en effet que le Christ, sur ordre d'Hérode ou par les soldats de Pilate, fut revêtu d'un vêtement coûteux tantôt désigné comme « manteau écarlate », « manteau de pourpre » ou « magnifique manteau »²². Cependant, les quatre Évangiles s'accordent également sur le fait que les soldats, après l'avoir crucifié, se partagèrent ses vêtements, incluant le manteau²³. Mais plus que dans le récit de la Passion, la source biblique de cette image se situe très vraisemblablement dans le livre de l'Apocalypse, qui anticipe et décrit le retour glorieux du Fils de Dieu à la fin des temps. Saint Jean décrit ainsi le Christ qui lui apparaît : « Je vis comme un fils d'homme revêtu d'une longue robe serrée (...) par une ceinture en or »²⁴.

20. Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 56, fol. 13 r°.

21. Paul Thoby présenta les rares exceptions qu'il catalogua comme des témoins d'un certain archaïsme, reflétant les Christ tardo-antiques barbus et vêtus du colobium sans manches dont il fixait l'apparition en Syrie ; voir Thoby 1959, p. 25 ; 34-35 ; 145.

22. Mt. XXVII, 29 ; Mc. XV, 17 ; Lc. XXIII, 11-12 ; Jn. XIX, 3.

23. Mt. XXVII, 35 ; Mc. XV, 24 ; Lc. XXIII, 34 ; Jn. XIX, 23.

24. Ap. I, 13. Le lien au texte apocalyptique a été souligné par Barbier de Montault 1898, cité dans Durliat 1989, p. 73 et Taburet-Delahaye 1995b, p. 184.

La formule du Christ habillé n'en demeure pas moins rare dans l'art des XIIe et XIIIe siècles : le corpus des émaux méridionaux n'en compte que douze exemplaires. Cinq d'entre eux présentent une qualité d'exécution particulièrement élaborée. Deux croix de procession provenant de l'église de Nävellsjö, ornées de nombreuses gemmes et de figures émaillées en buste, sont conservées au Statens Historiska Museet à Stockholm (Inv. n° 10603 1-2)²⁵ (fig. 10). Deux Christ très similaires, sans croix, se trouvent au Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg (Inv. n° Ф 182)²⁶ et au Musée du Louvre à Paris (Inv. OA 8102)²⁷. Le crucifix de la Walters Art Gallery à Baltimore (Inv. n° 44-108) s'éloigne des précédentes sur le plan stylistique, mais associe au Christ des figures en buste suivant la même structure que les deux croix de Nävellsjö.

Sept exemplaires moins somptueux sont également documentés²⁸. L'un est conservé au Musée de Cluny - musée national du Moyen Age à Paris (Inv. n° 959)²⁹, deux autres à Oxford sont connus par des dessins³⁰. Le Christ du Victoria & Albert Museum à Londres (Inv. n° 834.1891) possède encore sa croix d'origine (fig. 12), tandis que celui du Museum of Fine Arts à Boston (Inv. n° 49.472) est fragmentaire³¹. De facture certes moins aboutie, le Christ du Kulturhistorisk Museum d'Oslo (Inv. n° C 21300)³² présente néanmoins les restes d'une croix potencée à âme de bois ornée de cabochons, sur laquelle subsiste une figure d'applique émaillée (fig. 11). Il est en revanche attesté que le crucifix autrefois conservé au Kunstgewerbe Museum à Berlin (Inv. n° 17.98), étudié par Britt-Marie Andersson et G. H. Zuchold, a aujourd'hui disparu³³.

La mention par Auguste de Bastard d'un crucifix « du même temps » conservé à Amiens soulève un autre problème. Devant le manque de précisions de sa remarque, nous pourrions imaginer qu'un autre Christ à la tunique limousin était alors en possession d'un collectionneur. Toutefois aucune œuvre de ce type n'est actuellement connue à Amiens. Le comte de Bastard faisait donc vraisemblablement référence à un objet adoptant la même formule iconographique, sans qu'il partage nécessairement la même technique. Il pourrait s'agir du Christ Saint-Saulve, un grand crucifix du XIIe siècle en bois sculpté et doré, qui orne depuis le XIIIe siècle la troisième chapelle nord de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens anciennement dédiée à saint Michel archange³⁴.

Diverses hypothèses ont été avancées pour expliquer l'origine d'une telle iconographie du Christ en croix et sa résurgence dans l'œuvre de Limoges entre la fin du XIIe et le début du XIIIe siècle. Paul Thoby justifiait ce goût pour les robes par la possibilité qu'elles offraient aux émailleurs de couvrir de larges surfaces d'émail, et de créer ainsi des objets d'autant plus chatoyants³⁵. S'appuyant sur l'étude des trois exemplaires conservés à Stockholm et Oslo³⁶, Britt-Marie Andersson a suggéré l'existence d'un lien étroit entre cette iconographie

et le contexte de la christianisation de la Scandinavie. Des émaux limousins furent acheminés en Suède méridionale dès la première moitié du XIIIe siècle et leur importation s'intensifia dans la deuxième moitié du siècle et jusqu'au début du XIVe siècle³⁷. Il semble que l'ordre cistercien ait joué un rôle clé dans l'acquisition et la diffusion de ces œuvres. Britt-Marie Andersson a suggéré que les cisterciens de l'abbaye de Nydala étaient peut-être à l'origine de l'acquisition des deux croix processionnelles de l'église de Nävellsjö actuellement au Musée historique à Stockholm³⁸.

Avant elle, certains chercheurs avaient déjà attribué le succès des Christ à la tunique en Suède à l'usage, répandu dans les églises scandinaves, de revêtir les crucifix de bois sculpté de costumes d'étoffe³⁹. Andersson a supposé que l'iconographie du Christ à la tunique couronné dans l'œuvre de Limoges

25. Andersson 1980, particulièrement p. 19-22 et reproductions p. 57, fig. 26 ; p. 58, fig. 27 A-B ; p. 59, fig. 28 ; Taburet-Delahaye 1995b, p. 184-185, fig. 49a. D'autres images sont disponibles en ligne à l'adresse <http://mis.historiska.se>

26. Grimouard de Saint-Laurent 1869, pl. p. 357 ; Lapkovskaya 1971, pl. 16 ; Andersson 1980, p. 60, fig. 29 ; Taburet-Delahaye 1995b, p. 184-185 ; Nekrasova 2009, n° 16 p. 68. Les pieds de ce Christ semblent avoir connu une restauration.

27. Taburet-Delahaye 1995b, n° 49, p. 184-185, fig. en couleurs p. 184, références bibliographiques p. 185.

28. Leurs références qui suivent sont issues de la notice Taburet-Delahaye 1995b, p. 185, note 4. Des images de ces œuvres sont disponibles en ligne sur les sites des différentes institutions mentionnées.

29. Décrit par Gauthier 1948, p. 34, n° 33 : « Christ d'applique - Cluny, cat. 4.519 » d'une hauteur de 160 mm en cuivre fondu, repoussé et champlevé d'émail. La robe recouvrant entièrement le corps a interpellé les auteurs qui y virent une « curieuse survivance archaïque ».

30. Caudron 1976, p. 140 sq.

31. Swarzenski - Netzer 1986, n° 23.

32. Bugge 1927, fig. p. 204 ; Andersson 1980, p. 21.

33. Anderson 1980, p. 21 et p. 60, fig. 31 ; Zuchold 1993, n° 84.

34. Plusieurs églises romanes des Pyrénées-Orientales conservent des œuvres analogues, notamment à Angouline.

35. Thoby 1959, p. 145.

36. Parmi les travaux consacrés à ces œuvres, citons Ugglas 1915 ; Cinthio 1949, p. 228-268 ; Andersson 1968, p. 289-330.

37. *Ibid.*, p. 5. Notons en outre que l'un des deux crucifix actuellement au Musée national de Stockholm fut d'abord conservé au Musée de l'Université de Lund ; c'est là qu'il se trouvait lorsque Paul Thoby l'étudia. Voir Thoby 1959, p. 145 et pl. CIV, fig. 228.

38. Andersson 1980, p. 5. La découverte de deux pièces de monnaie médiévales suédoises, dissimulées lors du montage de l'une des croix, a permis à l'auteur de démontrer que ces œuvres se trouvaient très probablement sur le territoire suédois dès le XIIIe siècle.

39. Andersson 1980, p. 22 cite un extrait de *maldagar* islandais au sujet de l'église de Gardar, qui exposait « un Christ habillé de trois robes et portant une ceinture d'argent autour de la taille ». Ce texte a été édité dans Hinu Islenzka Bokmenta félagi Copenhague (éd.), *Diplomatarium Islandicum*, 1857-1928, t. III, n° 69 et t. IV, n° 196.



Fig. 10. - Détail de l'une des deux croix de l'église de Nävellsjö, vers 1195-1210 Stockholm, Statens Historiska Museet, Inv. n° 10603-1. © Gunnel Janson, SHM, 19.03.1995.

Fig. 11. - (à g.) Crucifix, fin du XIIe - début du XIIIe siècle. Oslo, Kulturhistorisk Museum, Inv. n° C 21 300. © 2016 Kulturhistorisk museum, UiO / CC BY-SA 4.0.

Fig. 12. - Crucifix, vers 1200. Londres, Victoria & Albert Museum, Inv n° 834.1891 (avec l'aimable autorisation du Victoria & Albert Museum).



aurait trouvé sa source dans l'art royal ottonien. Les empereurs du Saint-Empire avaient obtenu du pape de Rome le droit de revêtir certains ornements épiscopaux lors des cérémonies du sacre, faisant ainsi référence aux rois bibliques et alliant à la dignité impériale une fonction spirituelle. L'imprégnation visuelle exercée par le cérémonial du sacre aurait ensuite incité les artistes à transférer cette iconographie royale vers celle de la Crucifixion⁴⁰. Les Christ à la tunique revêtent effectivement un costume inspiré par la paramentique épiscopale - aube, tunique et dalmatique. Alliés à la couronne, ces ornements renvoient clairement au caractère royal et sacerdotal du Christ⁴¹.

Également frappants sont les yeux grands ouverts de ces Christ et leur posture exempte de souffrance. L'impression de sérénité qu'ils dégagent, bien éloignée du supplice du calvaire, s'inscrit dans la tradition des plus anciennes images de la Crucifixion, qui avaient pour but d'anticiper la victoire du Christ sur l'enfer plus que la réalité de sa mort. De telles représentations sont connues sous le nom de *Christus triumphans*, c'est-à-dire en gloire. Ainsi que l'a noté Britt-Marie Andersson, le succès de cette image fut particulièrement intense en Scandinavie où les crucifix triomphaux se sont perpétués jusqu'à la fin du XIIIe siècle tout en s'enrichissant d'éléments nouveaux⁴². Le goût du clergé scandinave pour les Christ glorieux aurait été justifié par la nécessité d'imposer à un peuple familier d'un panthéon immortel et glorieux une image victorieuse, sans doute plus apte à convertir que l'image d'un Dieu mort sur la croix. Cela expliquerait pourquoi les crucifix retrouvés en Scandinavie datés des XIIe et XIIIe siècles relèvent majoritairement du corpus des Christ glorieux⁴³. Toutefois, si les usages ecclésiastiques locaux ont certainement justifié le succès et l'implantation durable d'un tel type iconographique en Suède, il nous paraît peu convaincant de situer son apparition en Scandinavie et de supposer sa diffusion ultérieure vers les ateliers limousins. Il semble beaucoup plus probable que le clergé suédois, dont certains membres de renom avaient séjourné en France et notamment à Paris⁴⁴, ait sélectionné parmi les pièces limousines en circulation les œuvres les plus à même de correspondre aux attentes de l'Église de Suède.

Datation stylistique

Nous avons tenté d'affiner la datation approximative du XIIIe siècle avancée par Auguste de Bastard en nous appuyant sur des comparaisons stylistiques. Dans cette entreprise nous avons considéré séparément la croix et la figure du Christ qu'elle supporte.

Le décor de la croix est tout à fait représentatif des émaux limousins de la fin du XIIe et du début du XIIIe siècle. Les châsses-reliquaires, mais également les plaques d'applique, qui présentent de larges espaces ornés de motifs géométriques,

constituent autant d'éléments de comparaison probants. De nombreuses œuvres datées des années 1200-1215 emploient un émail bleu de nature analogue, d'aspect parfois assez hétérogène ; leurs fonds ponctués de petits médaillons polylobés attestent la même capacité des artisans d'insérer plusieurs couleurs au sein d'une même logette. Plusieurs œuvres présentent en outre des nimbes polychromes entourés de nuées et surmontés du titulus et de la droite divine⁴⁵.

Plusieurs traits stylistiques rapprochent notre Christ des autres exemplaires « à la tunique » évoqués plus haut. Tous relèvent de la production limousine des dernières années du XIIe et du tout début du XIIIe siècle et leur datation est généralement estimée vers 1190-1200⁴⁶.

Le Christ du Louvre était le seul exemplaire que Paul Thoby datait du XIIe siècle, époque à laquelle il estimait que la tunique avait presque complètement disparu de l'iconographie de la Crucifixion. Il attribua donc au XIIIe siècle les autres exemplaires dont il avait connaissance⁴⁷. Bien qu'il ait perdu sa croix et soit en partie fragmentaire - les pieds et la main droite ont disparu - toutes les publications en ont souligné l'exceptionnelle qualité. Elisabeth Taburet-Delahaye a suggéré que le Christ du Louvre avait été probablement conçu dans le même atelier que les crucifix très similaires conservés à Stockholm et au musée de l'Ermitage ; tous les quatre pourraient dater de la dernière décennie du XIIe ou du début du XIIIe siècle⁴⁸. Leurs analogies stylistiques nous incitent à inscrire le Christ de la collection Gazeau dans la même période, soit les années 1190-1210. Toutefois la nature de l'émail bleu sombre et le style de l'objet ont suggéré à Frédéric Tixier d'envisager une datation légèrement plus récente, peut-être des années 1215-1225⁴⁹.

Les Christ à la tunique partagent un aspect général très similaire : une posture hiératique imprégnée de l'esthétique romane, un visage ovale et régulier entouré d'une barbe et

40. Andersson 1980, p. 20.

41. Ps. 23, 8-10 ; 109, 4.

42. Andersson 1980, p. 21.

43. Andersson 1980, p. 22. L'auteur estimait que ces œuvres avaient été expressément commandées par le clergé suédois, hypothèse d'abord formulée par Blindheim 1972, p. 74-104.

44. L'évêque Brynolf de Sara y séjourna dix-huit ans, comme l'indique Andersson 1980, p. 7.

45. De très nombreux éléments de comparaison sont consultables dans le second tome du Corpus des émaux méridionaux. Comparer en particulier avec la plaque de reliure du Metropolitan Museum of Art à New York, Inv. n° 17.190.757.

46. Taburet-Delahaye 1995b, n° 49 p. 184 ; Nekrasova 2009, n° 16 p. 68.

47. Thoby 1959, p. 125. La datation actuellement retenue pour cette œuvre est 1195-1210.

48. Taburet-Delahaye 1995b, p. 184.

49. Nous espérons que des analyses permettront de préciser ces différentes hypothèses de datation.

d'une chevelure aux mèches assouplies à leurs extrémités. Leurs proportions sont très similaires, avec une tête massive couronnant un corps relativement étroit⁵⁰ ; ils présentent généralement la même posture frontale, alors qu'un déhanchement anime celui du Louvre. Au contraire des Christ du Louvre, de l'Ermitage, de Stockholm et de Berlin qui tournent légèrement la tête vers la gauche, le Christ de la collection Gazeau regarde droit devant lui - caractéristique qu'il partage notamment avec les exemplaires de Londres, de Boston et d'Oslo.

Il convient toutefois de noter, en dépit de ces similitudes, plusieurs différences de facture et de décoration qui distinguent le Christ Gazeau des autres pièces du corpus. Les deux Christ de Stockholm, ceux du Louvre et de l'Ermitage sont vêtus d'une tunique comportant des bandes d'orfrois à fond vermiculé, serties de multiples cabochons de verre et de pierres semi-précieuses alternant avec des perles d'émail. Britt-Marie Andersson avait déjà observé que les exemplaires de Berlin et d'Oslo présentent un travail décoratif légèrement moins élaboré, quoiqu'ils possèdent également des incrustations de pierres⁵¹. Ces ornements sont absents du Christ Gazeau qui se caractérise par une plus grande simplicité : ni fond vermiculé ni gemmes n'ornent la tunique, à l'exception d'un cabochon de pâte de verre bleu clair au niveau de la ceinture. Si le motif ornant le col adopte la même forme semi-circulaire que sur les autres œuvres, il est ici seulement gravé de motifs de fuseaux et dépourvu de cabochons. Notre Christ porte en outre une couronne de forme simplifiée, dépourvue de la croix centrale et des cabochons que l'on observe sur les Christ de Stockholm et de l'Ermitage.

Il paraît donc à première vue imprudent d'attribuer cette œuvre au même atelier que les plus luxueux exemplaires du corpus. Toutefois la grande finesse des traits du visage, notamment le modelé du nez, de la bouche et des oreilles ainsi que le traitement abouti de la chevelure révèlent le travail d'un artisan expérimenté et nous dissuadent de considérer cette œuvre uniquement comme une banale copie exécutée d'après la connaissance de modèles prestigieux. Le crucifix Gazeau véhicule la même formule iconographique, quoique interprétée de manière plus mesurée, ce dont témoigne la sobriété ornementale de la robe et de la couronne ainsi que l'absence des trois vêtements liturgiques superposés : seuls deux sont ici visibles.

Trois exemplaires d'une moindre richesse décorative attestent ainsi la production de Christ à la tunique de facture plus sobre, un groupe auquel il nous semble raisonnable de rattacher le crucifix Gazeau. Ainsi, les Christ du Victoria & Albert Museum à Londres, du Museum of Fine Arts à Boston et du Kulturhistorisk Museum à Oslo sont revêtus d'une dalmatique bleue serrée par une ceinture à deux cordons, couvrant une tunique vert pâle parfois parsemée de points rouges (fig. 11

et 12). Les exemplaires de Londres et d'Oslo comportent le même cabochon bleu clair au milieu de la ceinture, élément qui a disparu du Christ de Boston⁵². Le Christ du Victoria & Albert Museum présente en outre un nimbe identique, dont la croix bicolore rouge et jaune est entouré de nuées polychromes (fig. 12). Tous les quatre présentent des proportions similaires, un traitement analogue des drapés et de la couronne⁵³ ; la seule divergence concerne le décor du col, émaillé d'un fond vert rehaussé de médaillons rouges et jaunes sur les Christ de Boston, de Londres et d'Oslo (figs. 11-12). Il faut noter en outre que le crucifix Gazeau s'en distingue nettement par la finesse des traits et la qualité du modelé du visage (figs. 4-5).

Nous avons évoqué plus haut l'hypothèse d'une datation légèrement plus tardive du Christ Gazeau, induite par son style, soit les années 1215-1225. Le temps de diffusion des modèles les plus prestigieux à travers l'Europe et l'influence visuelle qu'ils ont exercée pourrait expliquer l'apparition d'exemplaires quelque peu moins luxueux dans les décennies qui suivirent. De telles œuvres nous permettent ainsi d'imaginer la création d'exemplaires au moindre coût de revient en marge d'une production de très grand luxe, les ateliers s'adaptant à une demande nouvelle émanant de commanditaires moins fortunés⁵⁴.

Fonction, transformations et circulation

Par comparaison avec les autres exemplaires du corpus, il est possible de mieux discerner quelle fonction revêtait originellement le crucifix de la collection Gazeau. Les deux croix de l'église de Nävellsjö conservées au Musée national de Stockholm, ainsi que l'indique leur hampe, étaient utilisées comme croix de procession. Il est plus délicat d'affirmer la fonction liturgique exacte des exemplaires aujourd'hui dépourvus de leur croix.

50. Le Christ du Kunstgewerbemuseum à Berlin semble mieux proportionné avec un visage moins imposant.

51. Andersson 1980, p. 21. Le vêtement du Christ d'Oslo lui sembla « moins complexe » et celui de Berlin de facture « moins aboutie » ; en effet ils ne présentent pas de bandes à fond vermiculé.

52. Seul subsiste à cet endroit un trou, vestige du sertissage d'un cabochon.

53. La forme et le décor de la couronne du Christ de Berlin, en tous points identiques, trahissaient la même recherche de simplicité. La seule image de ce crucifix est celle, en noir et blanc, publiée dans Andersson 1980, fig. 31.

54. Il faut toutefois rappeler ici que les deux magnifiques croix de procession aujourd'hui conservées à Stockholm avaient été acquises pour une église paroissiale de Nävellsjö. Britt-Marie Andersson s'interrogeait déjà sur les raisons d'une telle commande, émanant manifestement d'un commanditaire important au bénéfice d'une communauté au rayonnement relativement faible.

Une telle fonction est certes plausible pour les Christ du Louvre et de l'Ermitage, auxquels leurs grandes dimensions auraient garanti une bonne visibilité, mais l'hypothèse de croix d'autel, voire d'appiques murales dans un cadre dévotionnel privé, ne doit pas écartée.

L'aspect relativement sobre du crucifix Gazeau comparé aux grandes croix de Nävellsjö pose, par ailleurs, la question de son aspect d'origine. En effet, la plupart des croix de procession et d'autel conservées - qu'elles soutiennent un Christ à la tunique ou non - présentent habituellement des décors latéraux, sous forme de figures en buste ou en pied représentant la Vierge Marie, saint Jean, parfois les quatre évangélistes. Or la finition des extrémités de la croix atteste qu'elle n'a jamais été pourvue de figures rapportées. Une nouvelle fois le crucifix du Victoria & Albert Museum fournit un précieux élément de comparaison : de dimensions similaires, sa croix est dépourvue de figures rapportées (fig. 12), ce qui confère aux deux œuvres un aspect similaire et nous incite à y voir deux témoins d'un même type d'objets à la forme et au décor simplifiés⁵⁵.

Plus étonnant est le fait que l'extrémité inférieure de la croix a été recoupée. Alors que les bordures sont d'ordinaire biseautées ou légèrement arrondies (qu'y subsiste ou non la dorure d'origine), le pied présente une découpe nette et des marques de sciage. Le liseré gravé de guillochis qui orne le pourtour du reste de l'objet est ici absent, tout comme les cloisons qui délimitaient la partie basse des logettes. A cet endroit l'émail médiéval a presque entièrement disparu et a été largement restauré, tandis que la dorure des cloisons a quasiment disparu (figs. 1-2). Un dommage irrémédiable a sans doute justifié cette intervention qui n'implique pas forcément un changement de fonction de l'objet.

Si l'on compare notre crucifix à celui, complet, du Victoria & Albert Museum, on remarque qu'il lui manque la partie qui devait accueillir le crâne d'Adam. L'élément en forme de bulbe allongé qui apparaît sous les pieds du Christ est visiblement le dernier vestige d'un tel décor, qui devait surmonter le crâne d'Adam de manière analogue à ce que l'on observe sur le crucifix de Londres (figs. 2 et 12)⁵⁶. La comparaison de ces deux croix suggère cependant que seul un petit fragment a été coupé. Le crucifix du Victoria & Albert Museum possède un pied court ; l'emplacement réservé des rivets et les logettes intactes attestent que c'était là son état d'origine.

Lorsqu'il présente les caractéristiques majeures des croix d'émail limousines du XIIIe siècle, Paul Thoby expliqua la disparition d'un grand nombre de ces œuvres par la dégradation de leur âme de bois, occasionnant la dispersion des pièces qui les composaient. Il constata par conséquent que la plupart des croix conservées étaient soit incomplètes, soit remontées de façon irrégulière. Si l'auteur ne s'étendait pas davantage sur ce point,

son intuition nous paraît pourtant déterminante pour l'étude du crucifix Gazeau. Plusieurs aspects techniques soulèvent en effet une question essentielle. S'agissait-il d'un ensemble cohérent dès son origine, ou est-ce le fruit du remontage tardif de deux objets médiévaux ?

Nous avons observé que la surface de la croix comporte une réserve au contour gravé, délimitant un espace accueillant fidèlement la figure du Christ et tenant compte de la forme de son vêtement (fig. 2). Il faut pourtant noter que les dimensions du Christ excèdent celles de la croix : l'extrémité des trois derniers doigts de la main gauche a été maladroitement repliée sans que l'on parvienne à adapter la figure à la largeur de la croix (fig. 8). Au contraire, le Christ du Victoria & Albert Museum, qui conserve sa croix d'origine, lui est parfaitement proportionné et les mains n'en dépassent pas (fig. 12).

Faut-il pour autant supposer que le Christ et la croix n'étaient pas conçus l'un pour l'autre dès leur origine ? Cela paraît à première vue peu convaincant. Il faudrait imaginer qu'il existait deux crucifix très similaires - peut-être issus d'un même atelier - ayant perdu chacun l'un de leurs éléments. On aurait tardivement ré-assemblé une croix avec un Christ à la tunique. Toutefois la grande rareté de ces objets infirme cette hypothèse. Si des antiquaires ou des collectionneurs ont pu procéder à de tels remontages, l'inscription au dos de la croix suggère que les deux éléments de l'objet se trouvaient déjà assemblés lorsque Auguste de Bastard l'eut en mains. Bien que sa notice décrive « un Christ » et non un crucifix, il aurait sans nul doute mentionné son acquisition en deux temps et son remontage ultérieur. Plus vraisemblablement, les écarts de dimensions constatés au niveau des bras pourraient être attribués au mode de fonctionnement des ateliers, où chacune des pièces étaient conçues séparément puis assemblées⁵⁷.

Lorsqu'une pièce a séjourné en terre ou souffert de mauvaises conditions de conservation, il est fréquent que la couche d'émail se désolidarise de son support de cuivre. Bien que notre objet présente un très bon état de conservation, témoin des excellentes conditions dans lesquels il nous est parvenu, la surface de la croix souffre de quelques petites lacunes d'émail. On les remarque notamment sous le médaillon

55. Le Christ du Kunstgewerbemuseum de Berlin pourrait avoir appartenu à ce groupe bien qu'il eut perdu sa croix d'origine, remplacée par un support de bois. Les archives photographiques attestent que sa facture était plus aboutie, intégrant des cabochons sur l'avant de la robe. Il faudrait alors situer cette pièce à mi-chemin entre les œuvres très luxueuses et les exemplaires plus courants.

56. Cette restitution demeure toutefois hypothétique. Le crâne d'Adam est absent du crucifix conservé dans le trésor de l'église de Trehörna (Östergötland), qui représente seulement une représentation allégorique du calvaire. Voir Andersson 1980, p. 88, pl. II.

57. Biron - Dandridge - Wypyski 1995a, p. 53.

situé sous le bras droit du Christ, sur le côté gauche du nimbe, au niveau de la première phalange de l'index de la droite divine. Plusieurs de ces lacunes ont fait l'objet de restaurations maladroites au moyen d'une pâte brune ou verte de nature indéfinie : autour des pieds et sur le médaillon situé sous le bras gauche du Christ, autour du losange ornant le bras gauche de la croix, ainsi qu'aux extrémités du losange situé juste au-dessus, à droite du losange extérieur, du côté droit et autour des lettres du titulus.

Cette pâte verdâtre est omniprésente sur l'objet, quoique en très petites quantités. Si l'examen visuel exclut d'emblée l'utilisation d'émail, seule une analyse physico-chimique permettra de connaître sa composition exacte. Il est en effet très difficile de ré-émailler une pièce ancienne. Comme nous l'avons vu, l'émail se vitrifie aux alentours de 800-900°C ; ré-émailler l'objet pour combler ces lacunes aurait à coup sûr provoqué la destruction du reste de l'émail médiéval au moment de la cuisson. Le restaurateur a donc opéré avec prudence. La date d'adjonction de cette pâte est une autre inconnue. Par comparaison avec les restaurations que l'on observe généralement sur les pièces médiévales, il semble que ces restaurations peuvent être attribuées au XIXe siècle, une hypothèse convaincante d'autant plus si l'objet avait conservé une fonction liturgique, qui nécessitait d'être préservé en bel état.

Sur la plupart des pièces médiévales, les yeux étaient habituellement formés d'une goutte d'émail noir - c'est le cas, par exemple, des Christ à la tunique de Boston, de Londres et d'Oslo (figs. 11- 12). Or les yeux du Christ Gazeau sont constitués de deux petites billes de verre bleu foncé. Si l'adjonction tardive de ces éléments demeure envisageable, il convient de garder à l'esprit que ce matériau se rencontre dans plusieurs œuvres médiévales sans qu'il soit toujours possible d'affirmer qu'il s'agit là de restaurations modernes. De plus, ces billes de verre bleu étant montées à jour, il paraît peu probable qu'un propriétaire ait procédé au percement des orbites afin de mettre en place des yeux de verre, dont la transparence n'est visible qu'en lumière rasante⁵⁸.

Les cabochons ornant la couronne ont visiblement subi une restauration. Ils sont disposés sans recherche de symétrie des couleurs, et l'élément central tranche par son opacité et sa couleur vert olive assez terne. Un matériau analogue a été utilisé pour combler les lacunes de la croix et de la tunique (en particulier sur le côté gauche et en son centre) ; il semblerait donc que cet élément soit un ajout tardif, sans doute serti pour remplacer le cabochon central disparu.

Les deux petits cabochons bleu clair qui apparaissent aux extrémités de la couronne semblent bien d'origine, de même que celui qui orne la ceinture ; en revanche les cabochons de verre bleu foncé pourraient être des ajouts tardifs⁵⁹ (figs. 3-5). Peut-être la couronne était-elle ornée à l'origine uniquement de

cabochons bleu clair tels qu'on peut les observer sur plusieurs Christ du Musée national du Moyen Age à Paris⁶⁰.

Face à un objet d'une telle qualité artistique, et au vu de son éventuel remontage, la question de l'authenticité s'impose. A ce titre la provenance romaine de l'objet évoquée par l'inscription - bien qu'avec incertitude - pourrait susciter la méfiance. Il est vrai que l'Italie a été un creuset de faux objets limousins, tout particulièrement au XIXe siècle ; cependant l'examen de l'objet ne laisse guère place au doute quant à son authenticité. Les Christ faisaient en outre partie des pièces les moins intéressantes à falsifier, loin derrière les crosses, les châsses reliquaires et les pyxides. Plus exceptionnels, ils formaient un corpus mieux délimité et les faux étaient par conséquent moins faciles à revendre.

Il est en revanche tout à fait vraisemblable que le crucifix Gazeau ait séjourné à Rome, peut-être même dès l'époque médiévale. Le succès de l'œuvre de Limoges fut si vif que des pièces émaillées ont commencé à circuler largement dès le XIIe siècle, en Europe d'abord et jusqu'en Scandinavie, puis au Proche-Orient et dans le monde slave à la faveur des missions religieuses et des ambassades, circulation dont les Etats latins d'Orient et de Terre Sainte constituèrent une plaque tournante essentielle⁶¹. Le succès des émaux limousins auprès de la cour pontificale soutint largement leur diffusion en Italie dès la fin du XIIe siècle, notamment sous l'impulsion de grands commanditaires tels le pape Innocent III et le cardinal Guala Bicchieri⁶².

Conclusions

Aux Christ à la tunique déjà documentés vient désormais s'ajouter celui de la collection J. Gazeau. Cette œuvre originale, qui constitue un important jalon de ce corpus restreint, mérite à ce titre une analyse approfondie.

L'étude comparée des Christ à la tunique permet de définir à grands traits deux principaux groupes. Les grands Christ à la robe gemmée dont les orfrois présentent souvent des fonds vermiculés constituent les pièces les plus prestigieuses ; certaines comportent encore leur croix potencée ornée de figures rapportées. A ce premier ensemble se rattachent les

58. Lorsque l'objet est assemblé ; nous avons pu réaliser des photographies à contre-jour du visage du Christ, qui montrent bien la transparence des yeux.

59. Tout comme nous l'avons évoqué pour les yeux, suivant un avis émis par le Pr. Frédéric Tixier.

60. Inv. n° Cl. 23671 ; Cl. 14682.

61. Boehm 1995, p. 45-46. Taburet-Delahaye 1995a, p. 46, fig. 17 signale une plaque de reliure en œuvre de Limoges conservée au monastère Sainte-Catherine du Sinai depuis le XIIIe siècle.

62. Boehm 1995, p. 44.

deux croix de Nävelsjö conservées au Musée historique de Stockholm, la croix de la Walters Art Gallery à Baltimore, et les Christ des musées du Louvre et de l'Ermitage. S'y ajoute un ensemble de pièces de dimensions plus modestes, sans gemmes ni fonds vermiculés, dont le vêtement et la couronne adoptent des formes simplifiées. Leur croix, lorsqu'elle est conservée, est parfois pourvue de figures rapportées. De ce groupe relèvent les crucifix du Kulturhistorisk Museum d'Oslo et du Victoria & Albert Museum, celui désormais perdu du Kunstgewerbemuseum de Berlin ainsi que les exemplaires du Museum of Fine Arts de Boston et du Musée de Cluny à Paris. Par ses dimensions, son style et la nature de son décor il convient de rattacher à ce second groupe le crucifix de la collection Gazeau. Il y occupe néanmoins une place singulière au vu de sa grande maîtrise technique et de la qualité de son exécution, impression que renforce son excellent état de conservation.

Bien que sa datation précise soulève des incertitudes, l'œuvre peut être rattachée sans grande hésitation aux premières décennies du XIIIe siècle. Il s'agissait vraisemblablement à l'origine d'une croix de procession ou d'autel. Elle fut sciée

suite à un dommage irrémédiable, faisant disparaître le motif du crâne d'Adam qui ornait probablement sa partie inférieure. Au vu de ses caractéristiques techniques, l'hypothèse d'un objet constitué de deux éléments tardivement assemblés doit être sérieusement prise en considération.

Outre le témoin qu'il constitue pour l'étude technique et stylistique des émaux méridionaux du début du XIIIe siècle, cet objet se révèle par ailleurs essentiel pour l'historiographie et l'histoire des collections, puisqu'il fut la propriété du comte Auguste de Bastard et qu'une inscription atteste son passage entre les mains d'Alexandre Mège.

Des restaurations diverses ont probablement eu lieu à une époque contemporaine de son acquisition, dans la seconde moitié du XIXe siècle. Pour le confirmer il faudrait encore étudier la nature de ces matériaux de restauration, entreprise qui nécessitera une analyse physico-chimique. Quoi qu'il en soit, l'aboutissement technique, la qualité plastique, l'iconographie singulière et le bel état de conservation sont autant d'éléments qui nous font espérer que ce Christ, dûment étudié, aura bientôt sa place dans un musée selon le souhait de sa propriétaire.

Remerciements

Cette étude n'aurait pu voir le jour sans le précieux concours de nombreuses personnes, qui ont contribué à ma recherche de manières aussi diverses qu'indispensables. Puisse chacune d'entre elles trouver ici l'expression de ma sincère gratitude.

Maître Elie Morhange, commissaire-priseur à Drouot, et M. Ludovic Miran, bibliographe-expert, qui m'ont signalé l'existence de l'œuvre et m'ont permis de rencontrer Mme Françoise Gazeau, sa propriétaire,

Mme Françoise Gazeau, qui m'a accueilli très chaleureusement à plusieurs reprises, et m'a permis de consacrer, dans les meilleures conditions, tout le temps nécessaire à l'étude de cette œuvre,

Mme Elisabeth Taburet-Delahaye, Directrice du Musée de Cluny - musée national du Moyen Âge à Paris, et Mme Christine Descatoire, Conservatrice en chef du patrimoine, directrice de la collection d'orfèvrerie médiévale du

Musée de Cluny - Musée national du Moyen Âge à Paris, qui ont fait preuve de beaucoup d'attention et de bienveillance vis-à-vis de ce projet,

M. le Pr. Frédéric Tixier, maître de conférence en histoire de l'art médiéval (Université de Nancy) pour sa disponibilité et les conseils avisés qu'il a apportés à mon travail,

Elisabeth Goussard (doctorante contractuelle à l'École Pratique des Hautes Études - UMR 8546 - PSL) et Simon Ducros (École du Louvre) qui m'ont apporté leur avis ainsi que d'utiles suggestions bibliographiques,

Mme Marie-France Lacoue-Labarthe, Présidente de la Société archéologique de Bordeaux, et M. le Pr. Robert Coustet, Président d'honneur, qui ont rendu possible la présentation de cette recherche auprès de la Société archéologique de Bordeaux, ainsi que la direction des publications qui m'a offert de publier ici le résultat de mes travaux.

Bibliographie

- Andersson 1968 : Aron Andersson, *L'art scandinave* II, Saint-Léger Vauban, p. 289-330.
- Andersson 1980 : Britt-Marie Andersson, « Émaux limousins en Suède : les châsses, les croix », *Antikvariskt Arkiv* 69, Stockholm.
- Barbier de Montault 1898 : Xavier Barbier de Montault, « Un crucifix habillé du XIII^e siècle », *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze* 20-1, p. 573-583.
- Biron - Dandridge - Wypyski 1995a : Isabelle Biron, Pete Dandridge et Mark T. Wypyski (avec la collaboration de Michel Vandevyver), « Le cuivre et l'émail : techniques et matériaux », in Élisabeth Taburet-Delahaye et Barbara Drake Boehm (dir.), *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, Paris, Réunion des Musées nationaux - New York, Metropolitan Museum of Art, p. 48-62.
- Biron - Dandridge - Wypyski 1995b : Isabelle Biron, Pete Dandridge et Mark T. Wypyski (avec la collaboration de Michel Vandevyver), « La composition des émaux : analyse en laboratoire », in Élisabeth Taburet-Delahaye et Barbara Drake Boehm (dir.), *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, Paris, Réunion des Musées nationaux - New York, Metropolitan Museum of Art, p. 446-449.
- Boehm 1995 : Barbara Drake Boehm, « Opus lemovicensis. La diffusion des émaux limousins », in Élisabeth Taburet-Delahaye et Barbara Drake Boehm (dir.), *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, Paris, Réunion des Musées nationaux - New York, Metropolitan Museum of Art, p. 40-47.
- Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de France*, vol. III, 1855-1856.
- Gauthier 1948 : Serge Gauthier (dir.), *Émaux limousins XII^e, XIII^e, XIV^e siècles*. Catalogue de l'exposition du Musée municipal de Limoges, 15 mai - 20 septembre 1948, Limoges.
- Caudron 1976 : Simone Caudron, « Émaux champlevés de Limoges et amateurs britanniques au XVIII^e siècle », *Bulletin de la Société archéologique du Limousin* 103, p. 137-168.
- Cinthio 1949 : Erik Cinthio, « Étude sur un crucifix roman », *Meddelanden från Lunds Universitets Historiska Museum*, p. 228-268.
- Durliat 1989 : Marcel Durliat, « La signification des majestés catalanes », *Cahiers Archéologiques* 37, p. 69-95.
- Grimouard de Saint-Laurent 1869 : Grimouard de Saint-Laurent, « Iconographie de la croix et du crucifix », *Annales archéologiques* 26, p. 357-379.
- Hinu Islenzka Bokmenta félagi Copenhague (éd.), *Diplomatarium Islandicum*, 1857-1928
- Lapkovskaïa 1971 : E. A. Lapkovskaïa, *L'art appliqué du Moyen Âge au Musée de l'Ermitage. Œuvres en métal*, Moscou.
- Martin Blindheim, *Skandinaviske krusifiks med verdighetstegn* (Antikvariskt Arkiv 26), 1972, p. 74-104.
- Nekrasova 2009 : Ekaterina H. Nekrasova : *Пазурь и золото лиможского эмали XII-XIV веков* (D'azur et d'or. Émaux de Limoges des XIII^e-XIV^e siècles).
- Swarzenski-Netzer 1986 : Hanns Swarzenski et N. Netzer, *Catalogue of Medieval Objects in the Museum of Fine Arts, Boston : Enamels and Glass*, Boston.
- Taburet-Delahaye 1995a : Élisabeth Taburet-Delahaye, « Naissance et évolution de l'œuvre de Limoges », in Élisabeth Taburet-Delahaye et Barbara Drake Boehm (dir.), *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, Paris, Réunion des Musées nationaux - New York, Metropolitan Museum of Art, p. 33-39.
- Taburet-Delahaye 1995b : Élisabeth Taburet-Delahaye, « Christ d'applique », in Élisabeth Taburet-Delahaye et Barbara Drake Boehm (dir.), *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, Paris, Réunion des Musées nationaux - New York, Metropolitan Museum of Art, n° 49, p. 184-185.
- Thoby 1959 : Paul Thoby, *Le crucifix des origines au concile de Trente*, Bellanger, Nantes.
- Ugglas 1915 : Carl R. af Ugglas, *Gotlands medeltida träskulptur t.o.m. höggotikens inbrott*, Stockholm.
- Zuchold 1993 : G.-H. Zuchold, *Der «Klosterhof» des Prinzen Karl von Preussen im Park vom Schloss Glienicke in Berlin. Katalog der von Prinz Karl von Preussen im «Klosterhof» Aufbewahrten Kunstwerke*, Berlin.