

# *Identification de quelques pièces d'orfèvrerie italienne du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle dans les collections de Dijon\**

*Conservateur au Musée national du Moyen Age - Thermes de Cluny*



figure 1

Avant-propos, par Sophie JUGIE

Proposer au lecteur les notices de pièces des collections du Musée des Beaux-Arts dont aucune n'est actuellement visible, dans les salles d'exposition permanente du musée, a quelque chose de paradoxal et dont il est juste de s'expliquer.

Si nous avons souhaité présenter dans ce bulletin les recherches menées par Élisabeth Antoine à l'occasion d'un stage qu'elle a effectué au musée, c'est non seulement pour reconnaître la qualité de son travail, mais aussi parce que les résultats de ce travail nous paraissent, dans leur modestie, très encourageants.

On remarquera que sur les six pièces appartenant au Musée des Beaux-Arts, seule une, le reliquaire-monstrance D 975, avait fait l'objet de publications récentes et était correctement identifiée et datée. Cinq nouvelles pièces le sont désormais. Cette mise au point doit donc être comprise comme un sondage dans les richesses ignorées du musée. Que ces pièces soient peu nombreuses n'enlève rien à la satisfaction de les voir désormais correctement situées et datées : l'intuition et le travail ont été ainsi récompensés.

Le travail de recherche sur l'ensemble de la collection du musée et plus particulièrement sur les objets d'art, aussi mal connus qu'actuellement invisibles, s'annonce donc prometteur, et justifiera sans doute largement la réputation flatteuse qui est celle du musée auprès des spécialistes comme du grand public. Nul doute que la publication scientifique des collections pourra, tout comme la rénovation du musée, le redéploiement de ses collections et les campagnes de restauration de ses œuvres, contribuer à restituer au public toute la richesse de ce musée.

MONSTRANCE-RELIQUAIRE, Toscane (Florence ?), 3<sup>e</sup> quart du XIVe siècle

Cuivre fondu, embouti, gravé et doré. Noeud: plaquettes d'émail champlevé sur cuivre (bleu sombre, rouge, noir). Monstrance : cristal.

H. totale : 0,325

D. pied : 0,14

*Iconographie :*

Sur les médaillons des bossettes : la Vierge, sainte Madeleine, un saint abbé (saint Antoine ?), un ange tenant une croix (saint Michel ?), saint Paul, un jeune saint imberbe (saint Jean ?).

*Historique :*

Legs Marie-Henriette Dard, 1916.

Inv. D 975 - Présenté au Musée d'Art Sacré

*Bibliographie :*

- F. Marion, *Les arts mineurs du Musée de Dijon*, 1934, p. 87, fig. 23.
- H. R. Hahnloser et S. Brugger-Koch, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12-15 Jahrhunderts*, Berlin, 1985, p. 173.
- E. Taburet-Delahaye, *L'orfèvrerie gothique au Musée de Cluny*, Paris, 1989, p. 175.

Répertoriée lors de son entrée au musée comme un travail français du XVe siècle, cette œuvre est à rattacher indiscutablement à la production des orfèvres toscans du Trecento. Tous les éléments du décor et de la mouluration appartiennent en effet au vocabulaire habituel de cette production : la forme du noeud, en sphère aplatie ornée de bossettes, son décor de feuillages, sont caractéristiques de l'orfèvrerie toscane du XIVe siècle. On les retrouve sur d'innombrables objets, notamment les calices dont Sienne, après le modèle fameux du calice de Nicolas IV et les brillantes créations de Tondino di Guerrino et Andrea Riguardi, s'était fait la spécialité. La bande de quadrilobes décorant la moulure du pied est similaire à celle de la base d'un ostensoir toscan<sup>1</sup> daté par M. M. Gauthier de la deuxième ou troisième décennie du XIV siècle, ou au décor du bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse<sup>2</sup>, ou de bien d'autres objets moins célèbres. De

même, moulures de denticules et petits cercles sont-ils présents dans l'orfèvrerie toscane, souvent siennoise, du XIVe siècle. Enfin, le décor des plaques de la tige, des losanges posés sur leur pointe sur un fond guilloché, appartient au répertoire de l'orfèvrerie toscane tout au long du XIV et du XVe siècle.

La forme et l'ensemble du décor de cette monstrance la rattachent donc à un ensemble relativement bien connu, celui de l'orfèvrerie d'Italie centrale, qui connaît un prodigieux développement au cours du XIVe siècle, alimentant l'Italie et les cours européennes en objets liturgiques précieux, mais aussi de fabrication plus modeste. La monstrance-reliquaire de Dijon appartient à cette dernière : en effet, le décor d'émail est limité aux bossettes du noeud, le pied et la tige étant seulement ornés d'éléments gravés ou guillochés ; les émaux sont opaques champlevés sur cuivre, et non translucides sur argent.

C'est par l'étude des médaillons d'émail du noeud qu'il est possible de mieux situer l'origine de cette pièce. Certains aspects la rapprochent des émaux siennois du début du XIVe siècle, exécutés sur cuivre : les drapés formés par un système de petites hachures (plus particulièrement sur les figures de saint Jean, saint Antoine, saint Michel), rappellent, dans un style infiniment plus rudimentaire, les premiers émaux siennois, la plaque de sainte Élisabeth attribuée à Guccio di Mannaia<sup>3</sup> ou le médaillon représentant saint Louis de Toulouse conservé au Musée d'Art sacré du Vatican. L'attitude générale des personnages, la tête en avant, le cou enfoncé dans les épaules, est fréquente dans les œuvres siennoises du Trecento.

En revanche, les visages très particuliers des personnages ne correspondent pas du tout aux types siennois du XIVe siècle. Sur la monstrance, les visages des saints sont caractérisés par des yeux très ronds, aux pupilles bien marquées par un point noir, et la paupière inférieure très profonde, creusée en virgule, tandis que la paupière supérieure s'allonge vers les tempes comme un trait de maquillage. Le nez, à peine marqué pour les personnages de face (un trait horizontal figurant les narines), est en revanche très accusé pour les personnages de trois quarts. La bouche, petite et charnue, s'inscrit dans un visage aux traits mous et peu

expressifs, de même que les mains, molles et disproportionnées par rapport au corps des personnages. Le dessin des yeux est donc l'inverse de celui des figures des émaux siennois caractérisées par des « yeux petits et rapprochés dont la paupière inférieure est évoquée par une courte ligne horizontale tandis que la paupière supérieure dessine un arc de cercle régulier »<sup>5</sup>

La comparaison avec des œuvres florentines du Trecento, production beaucoup moins étudiée que l'orfèvrerie siennoise, offre des rapprochements plus satisfaisants. Sur le devant d'autel créé par Andrea Pucci Sardi pour le Baptistère, première œuvre connue de l'émaillerie florentine, on reconnaît la forme des yeux à la paupière inférieure très incurvée, à la pupille marquée par un point, même si le reste des traits du visage est fort différent des personnages de la monstrance de Dijon.

L'émaillerie florentine prit son essor dans les années 1320-1330, avec la fabrication d'objets relativement modestes, mais aussi de croix de procession dont certaines, conservées au Musée du Bargello présentent des analogies avec les émaux de la monstrance-reliquaire : ainsi les plaquettes d'émail ornant une croix datée des années 1340- 50<sup>7</sup>, où la Vierge et saint Jean ont les mêmes traits caractéristiques : forme des yeux, absence de nez, bouche petite. Plus proche encore, le reliquaire de saint Janvier, daté de 1373, présente sur son nœud des émaux tout à fait similaires à ceux de la monstrance de Dijon, notamment la figure de saint Paul: mêmes yeux, même absence de nez, même bouche et même menton volontaire, même coiffure, même cou long et penché en avant, même vêtement et même drapé; seule différence, l'épée pointée vers le haut dans le reliquaire de saint Janvier et vers le bas dans la monstrance de Dijon. Ces émaux pourraient donc provenir d'un même atelier florentin.

L'attribution à un atelier de Florence, dont la production d'émaux démarra plus tardivement que celle de Sienne, le style des émaux, et la comparaison avec des objets de même forme incitent à situer le reliquaire dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. Trois reliquaires offrent des similitudes de matière et de structure générale avec la monstrance de Dijon, tous trois portent une

inscription émaillée sur la tige avec la date de leur création.

Le premier, d'origine siennoise, est daté de 1331<sup>9</sup>. La forme du pied est exactement la même et l'allure générale du reliquaire jusqu'au couvercle est semblable, quoique de forme plus ramassée. Cependant le décor de la tige, fait de plaquettes d'émail ornées de feuillages est plus riche, et le couvercle est surmonté d'une tourelle ajourée. Il est conservé au Musée national du Moyen Age.

Le second de ces objets, en mains privées<sup>10</sup>, offre très précisément le même décor sur la tige ; il est daté par l'inscription de 1333, et attribué à l'Italie du Nord. Enfin, le troisième reliquaire-monstrance, le plus proche par la forme de celui de Dijon, est conservé au Musée de Picardie à Amiens<sup>11</sup>: l'inscription qu'il porte sur la tige déclare qu'il fut fait pour l'église de S. Stefano de la Badia en 1356.

Cette série chronologique ainsi que l'analogie stylistique avec le reliquaire de saint Janvier daté de 1373 permet de situer la monstrance de Dijon dans les années suivant le milieu du siècle. Cette datation dans le troisième quart du Trecento montre bien comment ont pu coexister tout au long du siècle émaux translucides et émaux champlevés, ces derniers correspondant à des œuvres d'usage plus courant.

L'orfèvrerie italienne ne s'est pas épanouie seulement dans le foyer siennois, mais aussi à Florence, Arezzo, Pistoia, Pise ou Lucques. La monstrance-reliquaire de Dijon, sans être une œuvre de grand prix, comme en témoignent les matériaux utilisés ou même l'absence d'inscription dédicatoire, rend compte de l'existence, à côté des ateliers siennois, d'autres centres de production encore relativement mal connus.

Enfin, après sa localisation et sa datation, nous avons cherché à préciser davantage la fonction de cet objet, dont la dénomination était floue, variable selon les inventaires : reliquaire, reliquaire-monstrance, réserve à hosties... Les pièces similaires que nous avons pu recenser, énumérées ci-dessus, témoignent de la même diversité de dénomination. Cependant l'inscription figurant sur le couvercle du reliquaire-monstrance

d'Amiens désigne cet objet comme « tabernacholo » : tabernacle, ou réserve à hostie, telle semble donc avoir été la fonction première de cet objet. Mais le flou dans les termes actuels les désignant n'est que le reflet de la pluralité des fonctions remplies par ces objets liturgiques.

Ainsi, si depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, le culte du Corpus Domini était allé en se développant, marqué par l'instauration en 1264 de la Fête-Dieu ou fête du Saint-Sacrement, cette dévotion nouvelle avait suscité un besoin de faire voir l'hostie ; à partir de cette période commencent donc à apparaître les ostenoirs ou les monstrances, dont la partie de verre ou de cristal permet au dévot d'avoir un contact visuel avec l'objet de son culte. Cependant, ce « désir de voir »<sup>12</sup> le corps du Christ ressortissait du même « désir de voir » les reliques qui s'était manifesté de façon croissante dans un culte des saints en constant développement depuis le XI<sup>e</sup> siècle; besoin de toucher ou de voir, désir d'un contact de plus en plus proche avec les corps saints avaient amené une évolution dans l'architecture des tombeaux des saints aussi bien que dans les objets aux dimensions plus réduites abritant les reliques. Aussi les hosties exposées lors de la fête du Saint-Sacrement ou de grandes cérémonies le furent-elles souvent au départ dans ces reliquaires qui permettaient d'avoir accès à l'objet de la dévotion. Parfois hosties et reliques étaient exposées simultanément dans la même monstrance, le plus souvent d'anciennes monstrances à reliques furent transformées en monstrances eucharistiques par adjonction d'une custode, ou en fixant l'hostie dans une lunule.

L'indifférenciation dans l'usage de ces vases sacrés se reflète dans les termes pour les désigner : le nom le plus ancien il apparaît dans les sources dès le IX<sup>e</sup> siècle définissant le récipient contenant des hosties, *pyxide*, fut aussi utilisé dès le IX<sup>e</sup> siècle pour des objets contenant des reliques. Plus tard, alors que la forme du reliquaire-ostensoir se multiplie, des termes nouveaux apparaissent : *monstrantia* et *tabernaculum* au XIV<sup>e</sup> siècle, le terme même de reliquaire semblant le plus tardif<sup>13</sup>. Mais tous sont employés aussi bien pour désigner des reliquaires au sens strict du terme que des monstrances eucharistiques. Aussi ne nous reste-t-il qu'à conserver la double dénomination de

monstrance-reliquaire, significative de l'usage multiple de ces vases sacrés, et symbolique d'une dévotion unissant dans un même désir de voir les corps saints et le corps du Christ.



*figure 2*

CALICE, Toscane (Sienne), deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (*figure 2*)

Pied : cuivre fondu, embouti, gravé et doré. Coupe : argent doré.

Nœud : médaillons d'émail champlevé sur cuivre (bleu foncé, rouge, bleu clair).

Inscription sur la tige : ISTE CHALIX EST ECCLESIA SANTI GAUDENTII PLEBATUS CARPOLI (ce calice appartient à l'église de Saint-Gaudens, de la paroisse Carpoli).

H : 0,195

D : 0,125

#### *Iconographie :*

Sur les six bossettes en émail champlevé se détachent successivement sur un fond bleu sombre : le Christ en Croix, saint Jean, un saint tenant un livre et une flèche, un saint évêque portant un livre, la Vierge.

#### *Historique :*

Acheté à Rome vers 1905 par le Chanoine Bordet. Propriété de la famille Bordet, en dépôt au Musée d'Art Sacré de Dijon.

Par sa structure d'ensemble, le calice s'apparente à la production toscane qui pendant deux siècles s'inspira du calice de Nicolas IV par Guccio di Mannaia<sup>14</sup> et le diffusa sous une forme simplifiée : pied à six lobes, nœud en sphère écrasée orné de six bossettes, motif de feuillages sur le nœud et la corolle. Le décor émaillé, réservé aux bossettes et à la tige, et le pied en cuivre indiquent qu'il s'agit d'une pièce d'une production relativement courante. L'iconographie des médaillons regroupant saint Jean, la Crucifixion, et la Vierge, destinée à rappeler la Passion du Christ, est traditionnelle pour un objet consacré au sacrifice eucharistique. En revanche, les trois autres saints personnages n'ont pu être identifiés précisément.

Élément très typique de l'émaillerie toscane gothique, ce calice peut être rapproché plus spécialement d'un ensemble déjà important de calices du Trecento. Un calice provenant de la collection Heinz Kisters, inédit jusqu'à sa présentation lors de l'exposition *Manifestatori*

*delle cose miraculose*, à la Fondation Thyssen-Bornemisza, peut servir de première référence<sup>15</sup>. Son allure générale est similaire pour la forme et le décor de feuillages et de médaillons émaillés. L'étude stylistique des médaillons du nœud conduit l'auteur à attribuer le calice à un artisan siennois travaillant au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, ou dans les années suivant immédiatement 1350. Le médaillon de la Crucifixion, tout à fait semblable à celui du calice Bordet où le Christ apparaît les bras recourbés vers le haut, le corps pendu en avant de tout son poids, est rapproché de la Crucifixion figurant sur le reliquaire du Corporale d'Orvieto, achevé en 1338 par Ugolino di Vieri, qui fournit ainsi un *terminus post quem*.

Proche par la structure et l'iconographie du calice Heinz Kisters, le calice Bordet l'est d'avantage stylistiquement de deux autres pièces, malheureusement moins précisément identifiées que ce dernier. Sur le calice du Musée de Picardie à Amiens<sup>16</sup>, attribué à la Toscane du Trecento, on retrouve le même type de figures, surtout celle du saint évêque et de saint Jean, avec la même coiffure « à l'écuelle » et la même attitude. Enfin, un autre calice, appartenant à un collectionneur privé de Marseille, se rapproche encore davantage de celui de Dijon. Outre la structure d'ensemble du calice, le groupe Vierge / Crucifixion/saint Jean témoigne d'une très forte parenté stylistique : on y retrouve les mêmes visages, notamment la façon de faire les yeux et le nez, tout à fait typique de l'orfèvrerie siennoise : le nez, très long, formant un triangle avec l'œil, les yeux dont la paupière supérieure dessine une courbe prononcée.

Les médaillons de la Crucifixion, sur le calice Bordet, sont d'une très belle facture. D'exécution plus soignée que les œuvres citées précédemment, ils sont animés d'une grande qualité expressive. Les gestes très accentués des deux dolents (à gauche, la Vierge la tête penchée sur l'épaule, refermant son voile de ses deux mains comme pour se replier sur sa douleur, à droite saint Jean, déhanché, se tournant vers la croix avec un geste maniére de la main droite) renforcent l'expression pathétique de leur visage. Les mouvements circulaires exécutés par les personnages, accentués par leurs drapés très fouillés, donnent un caractère dynamique à ces médaillons, et leur opposition avec le statisme du corps du Christ souffrant sur la croix rend à

cette scène traditionnelle son intensité dramatique. Cette insistance sur le mouvement et le pathétique incline à situer l'œuvre dans le dernier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle, sous l'influence des réalisations orcagnesques. Le même jeu sur les lignes courbes et le mouvement des personnages apparaît sur les médaillons d'une pièce du Musée national du Moyen Age<sup>17</sup>, attribuée à la fin du XIV ou au début du XV<sup>e</sup> siècle.

L'inscription sur la tige n'a pas permis de préciser la datation de cette production siennoise que l'étude stylistique donne à la fin du Trecento. Les recherches pour identifier une église de Saint-Gaudens dans la paroisse ou le territoire de Corporel nous ont mené en Romagne, autour de Rimini et de son premier évêque, saint Gaudens. Le saint évêque, enseveli sous l'autel de l'ancienne cathédrale située à l'extérieur de la ville, dénommée *ecclesia sancti gaudentii*, jouit d'un culte important dans toute la Romagne. Ainsi, dans l'agglomération de Rimini existe-t-il aujourd'hui une fraction de commune appelée Corporel. On aurait donc peut-être ici la conjonction entre l'église Saint-Gaudens et Corporel/Corporel ; la transformation du nom de lieu peut être le fruit de l'évolution de la langue ou d'une mauvaise transcription sur l'inscription du calice. D'autre part, le terme *plebatus*, particulièrement employé en Romagne<sup>18</sup>, semble renforcer la convergence de ces éléments autour de Rimini. Cette localisation ne reste pour le moment qu'une hypothèse : confirmée, elle témoignerait du rayonnement de l'émaillerie toscane dans toute l'Italie par le biais des commandes.

CALICE, Toscane (Lucques ?) seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle

Pied : cuivre fondu, embouti, gravé et doré. Coupe : argent doré.

Noeud : médaillons en argent gravé, fond d'email bleu.

H : 0,157

D pied : 0,10

*Iconographie :*

Sur les six médaillons en email sur argent sont représentés en réserve : la Crucifixion, la Vierge, un saint barbu, un saint abbé, un saint moine tenant un livre dans une main, saint Jean.

*Historique :*

Legs Marie-Henriette Dard, 1916.

Inv. D 805

Tout dans ce calice appelle à rejeter l'ancienne attribution à Limoges et au XVe siècle, pour le replacer dans le contexte de l'émaillerie toscane gothique: forme de la coupe, de la corolle, du noeud, du pied hexalobe, décor de la tige et de ses médaillons appartient sans conteste à cette ambiance artistique (cf. les caractéristiques définies dans les notices précédentes). Plus encore que les deux œuvres étudiées plus haut, ce calice de petites dimensions et au décor modeste prend place dans une production de coût modique.

Son aspect ramassé et la forme évasée de la coupe en font une œuvre du Trecento. Sa structure d'ensemble est celle de l'orfèvrerie toscane, mais le style des médaillons est fort différent des œuvres siennoises ou florentines. Les personnages ont un visage caractérisé par des yeux petits, assez ronds, presque sans pupille, surmontés de sourcils très hauts, courts et à peine marqués, un nez droit et une petite bouche. Ils portent des vêtements amples aux plis très marqués. Le calice provient donc sans doute d'un autre centre de l'émaillerie toscane, à la production plus localisée et moins bien connue.

De fait, c'est sur des œuvres provenant de Lucques et de sa région que l'on retrouve le même type de visage. Ainsi, sur les plaquettes émaillées ornant les bras de la croix de l'église S. Bartolomeo, paroisse de la Cune (Lucques), caractérisée selon A.R. Masetti par «les figures empâtées, les plis amples et lourds, le trait incisif épais et profond»<sup>19</sup>. L'auteur attribue cette œuvre à un atelier pisan ou lucquois travaillant dans la deuxième moitié du XIVe siècle. Des éléments similaires apparaissent sur les plaquettes de la croix de l'église de Badia di Cantignano (Lucques)<sup>20</sup>.

Le rapprochement est plus convaincant encore avec des œuvres lucquoises de la fin du Trecento : le calice de l'église S. Donato à Balbano (Lucques) daté de 1385, où l'on retrouve notamment une figure très similaire de saint Antoine abbé<sup>21</sup>, les plaquettes de la

croix de l'église SS. Quirico e Giulitta, à S. Quirico di Valleriana (Pistoia), attribuée au même atelier que celui de la croix de la Cune travaillant à une période plus tardive<sup>22</sup>, ou encore deux croix attribuées à la dernière décennie du XIVe siècle, celle de l'église S. Pietro à Petrognano (Capannori) et celle de l'église SS. Filippo e Giacomo à S. Filippo (Lucques)<sup>23</sup>.

Ce calice est donc vraisemblablement une œuvre de la fin du siècle. Comme le montre l'étude des croix, qui représentent l'essentiel de la production lucquoise, celle-ci s'est développée surtout à partir de la deuxième moitié du Trecento, après réception des modèles siennois, dont les structures furent adaptées dans un style différent.

**CALICE, Italie, XIV-XVe siècle, avec remontage postérieur**

Pied cuivre fondu, embouti, gravé et doré. Coupe : argent doré.

Noud: plaquettes d'argent niellé.

H :0,178

D pied : 0,12

*Iconographie :*

Sur les médaillons niellés, six saints personnages, trois hommes (deux barbus et tonsurés, un très jeune au visage d'enfant) et trois femmes portant un voile : aucun n'a pu être identifié.

*Historique :*

Legs Anthelme et Edma Trimblet, 1878.

Inv. CA.T 1351. Présenté au Musée d'Art Sacré.

*Bibliographie :*

E. Gleize *Catalogue descriptif des objets d'art formant le musée Anthelme et Edma Trimblet, 1883, n° 1315.*

Le calice daté de la fin du XVe siècle dans le catalogue de la collection Trimblet, semble être le résultat d'un montage d'éléments composites : la coupe évasée appartient aux formes du Trecento, la base assez lourde apparaît sur des calices italiens de la fin du XIV et tout au long du XVe siècle<sup>24</sup>. Le décor de la tige est plus original : absent des œuvres siennoises, il apparaît parfois dans l'orfèvrerie florentine, et plus souvent encore dans celle

d'Italie du Nord. Quant au nœud, c'est la partie la plus problématique de l'objet : le décor en est très mou, et son aspect très aplati le distingue de ceux de fabrication toscane, de forme plus bombée. Quoi qu'il en soit, il s'adapte mal à la ligne d'ensemble du calice ; par rapport à la base, lourde, et à la tige, compacte, le nœud semble trop étroit, il provient certainement d'un autre objet.

Les médaillons niellés ne permettent pas d'apporter davantage de précisions stylistiques : de facture très grossière, certains peuvent appartenir à l'art populaire du XVe siècle, notamment les figures féminines ; mais une partie d'entre eux a certainement été remplacée à l'époque moderne, voire plus tardivement encore, la figure du jeune saint (ou de l'Enfant Jésus ?) évoquant plutôt des images pieuses du XIXe siècle.

Difficiles à localiser précisément en raison de leur style rudimentaire, les différentes parties de ce calice sont loin de former un tout homogène. Cette œuvre est en cela exemplaire de bon nombre d'objets d'église, qui subirent démontages, remontages et transformations au cours des siècles.



figure 4

CALICE, Lombardie, fin du XVe siècle (figure 4)

Pied : cuivre fondu, embouti, gravé et doré. Coupe : argent doré

Nœud : six médaillons en argent niellé.

H :0,20

D pied 0,15

#### *Iconographie :*

Sur les médaillons : saint Jean-Baptiste, un homme barbu de profil, une sainte de profil tenant une croix, un saint évêque barbu de face, une femme de profil tenant une croix ou une bannière, une sainte couronnée tenant une palme.

#### *Historique :*

Legs Marie-Henriette Dard, 1916.

Inv. D 804

Plusieurs éléments permettent de voir dans ce calice, non un travail français du XVe siècle, mais une pièce d'orfèvrerie lombarde, quoique celle-ci reste encore à découvrir<sup>25</sup>. Dans la structure générale du calice, deux traits sont caractéristiques de l'orfèvrerie lombarde : le nœud, plus haut que dans les pièces d'origine toscane ; le pied à six pans concaves, qui apparaît sur des objets si nombreux qu'il semble une constante de l'orfèvrerie lombarde du Trecento et du Quattrocento. La ligne d'ensemble du calice est tout à fait similaire à celle du calice conservé au Trésor de la cathédrale de Monza, ou encore d'un calice lombard du XVe siècle conservé au Bargello<sup>26</sup>.

Quant au décor, on y trouve aussi certains éléments typiques des objets lombards : ainsi, sur la corolle, le décor de flammes sur fond de rayons (cf. les deux calices précédemment cités). Le décor de feuillages stylisés ornant le pied du calice de Dijon apparaît sur d'autres œuvres lombardes<sup>27</sup>, et notamment sur la base d'un calice du XVIe siècle<sup>28</sup>, où alternent des plaques d'émail peint et des parties ciselées de vignes et de candélabres. On peut se demander d'ailleurs si les parties abrasées du décor du pied ne correspondent pas à des plaques émaillées qui auraient été ôtées. D'autre part, il faut remarquer que le décor sur le pied, qu'il soit gravé, niellé ou émaillé, est beaucoup plus fréquent que sur les objets toscans, à niveau de production égale, c'est-à-dire pour des objets de coût modique. Cantonné au bord des lobes dans l'orfèvrerie toscane, il couvre ici généralement toute la surface des pans.

Les médaillons niellés sont traités dans un style rapide et vif, intéressant surtout pour les figures féminines, qui ne sont pas sans rappeler certaines miniatures du XVe siècle. On trouve un exemple de même style sur les médaillons du XVe siècle de l'ostensoir de Besnate, qui présentent, de façon rare, une iconographie profane<sup>29</sup>. La comparaison avec d'autres œuvres, le décor de la base, du pied, et l'éventuelle présence d'émaux peints, dont la production ne se développa en Lombardie qu'au XVIe siècle, font pencher pour la datation de

cette œuvre pour une date tardive du XVe siècle, ou du début du XVIe siècle.

#### MONSTRANCE, Lombardie XVI siècle (1558)

(figure 2)

Cuivre fondu, embouti et gravé. Plaquettes d'émail peint sur cuivre (bleu, blanc, rouge, or).

H :0,358

D :0,128

Inscription sur le pourtour de la base : R. PTR. MARTINUS CIOCIUS 1558.

#### *Iconographie :*

'Sur le pied à six pans, trois plaques émaillées : le Christ sortant du Tombeau, saint Martin partageant son manteau, la Vierge à l'Enfant.

#### *Historique :*

Legs Henri et Sophie Grangier, 1905.

Inv. G 376

#### *Bibliographie :*

L.Gaitet, *Catalogue de la collection Henri et Sophie Grangier*, Dijon, 1917, n° 376.

Une analogie frappante avec un pied de calice conservé au Musée du Bargello<sup>30</sup>, attribué récemment à la Lombardie et au XVIe siècle, permet de résituer cette monstrance dans l'ambiance italienne, plus précisément lombarde, et d'exclure l'origine française proposée par le catalogue de la collection Grangier. L'objet présente un mélange de caractères de style médiéval et de style Renaissance. On peut donc se demander si l'inscription, qui le situe dans la seconde moitié du XVIe siècle, n'a pas été ajoutée postérieurement à la création de celui-ci. Cependant, les pièces stylistiquement les plus proches de la monstrance se situent bien à la fin du XVe ou au XVIe siècle. Tout d'abord, le coffret de Giovanni Maria Parravicini<sup>31</sup>, du début du XVIe siècle, sur lequel figure un médaillon émaillé de saint Martin très semblable à celui de la monstrance. Saint Martin y est présenté comme une curieuse figure presque féminine, vêtu d'une robe, les cheveux longs, mais barbu, ce qui permet malgré tout de l'identifier. La figure représentée sur la monstrance n'est pas barbue, mais on reconnaît la même composition, avec l'épée et le mendiant, à demi-nu, agenouillé devant le saint.

Plus proches encore de celles de la monstrance de Dijon sont les plaques émaillées du pied de calice du Bargello<sup>32</sup> figurant le Christ sortant du Tombeau, et la Vierge à l'Enfant. La plaque de la Vierge à l'Enfant en particulier est tout à fait similaire, jusqu'au détail des drapés. Une telle similitude implique de façon certaine une source de production commune. En effet, à partir des premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, l'orfèvrerie lombarde a développé sur une grande échelle la technique de l'émail peint, avec des ateliers produisant des éléments tout préparés en série. Ceux de la monstrance, de bonne qualité, s'inscrivent dans la production picturale lombarde influencée par Léonard.

La présence des émaux peints est donc un *terminus post quem*, confirmé par le reste du décor, qui appartient au vocabulaire ornemental de la Renaissance : les candélabres sur le pied, les godrons, la forme de tempietto de la monstrance. L'inscription est donc très vraisemblablement contemporaine de l'objet.

Celui-ci présente par ailleurs des souvenirs de l'orfèvrerie médiévale dans son décor (la croix tréflée à son sommet, les contreforts gothiques encadrant la monstrance) ou dans son iconographie, avec le thème du Christ au Tombeau. Cette *Vesperbild* apparaît fréquemment dans le décor d'objets religieux lombards des XVe et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>33</sup>. C'est l'image dévotionnelle par excellence, qui se développa au XIV<sup>e</sup>, et plus encore au XVe siècle. H. Belting dans *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter : Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981, l'analyse comme ayant aussi une fonction liturgique : le Christ sortant du tombeau, souvent soutenu par deux anges, est l'image première de ce que sera l'élévation de l'hostie instaurée dans la liturgie au XIII<sup>e</sup> siècle. L'iconographie renvoie donc ici aussi directement au sacrifice du Christ et à la fonction eucharistique de l'objet. Le thème du Christ au Tombeau semble s'être substitué sur les objets lombards de la fin du XVe et du XVI<sup>e</sup> siècle à celui de la Crucifixion : il s'agit sans doute d'une évolution générale, liée à la diffusion des *Vesperbilder*. La question mériterait d'être creusée davantage en étudiant de façon plus générale l'orfèvrerie religieuse de cette période tardive du Moyen Age.

#### MONSTRANCE, Lombardie, XVI<sup>e</sup> siècle (*figure 3*)

Cuivre fondu, embouti, gravé et doré. Plaquettes d'émail peint sur cuivre (bleu, blanc, marron). Médallons d'argent sur les bossettes.

H : 0,365

D : pied : 0,102

#### Iconographie :

Sur le pied, trois plaques émaillées : le Christ au Tombeau, la Vierge à l'Enfant, saint Jean-Baptiste.

#### Historique :

Legs Marie-Henriette Dard, 1916.

Inv. D 965

Par analogie avec la monstrance G 376 étudiée précédemment, et avec les objets inv. C 723 et C 724 du Bargello, nous attribuons cette monstrance à l'orfèvrerie lombarde du XVI<sup>e</sup> siècle.



figure 3

Les plaques émaillées qu'elle porte ont cette fois exactement la même iconographie que celle du pied de calice du Bargello (inv. C 724) : Christ au Tombeau, Vierge à l'Enfant, saint Jean-Baptiste. Le style est plus fruste que celui du pied de calice du Bargello ou de la monstrance précédente, notamment pour la Vierge à l'Enfant, dont les drapés sont moins souples et moins légers.

L'inspiration reste cependant très proche de ces exemples, et la qualité légèrement inférieure de ces émaux confirme l'idée d'une production en série pour les objets liturgiques : calices, cibories, monstrances, etc.

Comme pour la monstrance G 376, il faut noter ici une particularité iconographique : la présence des médaillons estampés au monogramme du Christ. Ceux-ci sont très fréquents sur des pièces d'orfèvrerie lombarde des XV et XVI<sup>e</sup> siècles<sup>34</sup>. Le monogramme du Christ apparaît aussi sur le pied de nombreux objets<sup>35</sup>. Le développement de cette iconographie est lié à la prédication de saint Bernardin, et au rôle que le monogramme christique y jouait. Saint Bernardin eut-il une influence importante en Lombardie, ou ce développement iconographique fut-il très largement répandu, cela resterait à étudier, comme le thème du Christ au Tombeau pour la notice précédente. Il faut en tout cas souligner que sur ces objets du XVe et du XVI<sup>e</sup> siècle, le culte du Christ souffrant se multiplie : évoqué aux siècles précédents par la Crucifixion, il apparaît sous des formes plus diversifiées : Christ au Tombeau, instruments de la Passion, monogramme IHS, Agneau Mystique, tandis que la croix continue à surmonter l'objet.

#### NOTES

\* Je remercie vivement Mme Élisabeth Taburet-Delahaye, Conservateur en chef au Département des Objets d'Art du Musée du Louvre, pour l'aide aimablement apportée à mes recherches.

1. Victoria and Albert Museum 7546-1861. Cf. M. M. Gauthier, *Émaux du Moyen Age occidental*, Fribourg, 1972, n° 164, pp. 386-387.
2. Musée du Louvre, inv. OA 3254. Cf. M. M. Gauthier n° 176, p. 225.
3. Musée du Louvre, inv. OA 2011. Cf. M. M. Gauthier n° 167, p. 388.

4. Numéro d'inventaire : S78. Cf. M. M. Gauthier n° 169, pp. 388-389.
5. Cf. E. Taburet-Delahaye, *L'orfèvrerie gothique au musée de Cluny (XIII-début XVe siècle)*, Paris, 1989, p. 176.
6. Daté de 1313, conservé aujourd'hui au Musée du Bargello. Cf. M. M. Gauthier, ill. 180, p. 227.
7. Cf. M. Collareta et A. Capitanio, *Oreficeria sacra italiana*, Florence, 1990, n° 11.
8. Conservé à l'église S. Salvatore al Vescovo de Florence.
9. Conservé au Musée national du Moyen Age, numéro d'inventaire CI 9190. Cf. E. Taburet-Delahaye n° 66 pp. 173-175.
10. Cf. H. R. Hahnloser et S. Brugger-Koch, *Corpus der Harteinschliffe des 12-15 Jahrhunderts*, Berlin, 1985, p. 163.
11. Numéro d'inventaire 3057.150.11
12. Cf. E. Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie*, Paris, 1926.
13. Sa première occurrence est recensée dans un inventaire des Cordeliers d'Avignon de 1359 par J. Braun, *Die Reliquaire des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Fribourg-en-Brisgau, 1940, p. 11.
14. Conservé à Assise, dans le trésor de la basilique Saint-François.
15. *Manifestatori delle cose miraculose*, Fondation Thyssen-Bornemisza, Lugano, 1991, n° 9 p. 46.
16. Inv. 3057.149.9, collection Maignan.
17. Numéro CI 14778, cf. E. Taburet-Delahaye n° 78 pp. 197-198.
18. Je remercie le professeur Campana, professeur émérite de philologie médiévale à l'Université de la Sapienza à Rome, pour ces indications.
19. A. R. Calderoni-Masetti, S. Carobbi, G. Grillotti, P. Sodini, *Oreficeri e smalti traslucidi nell'antica diocesi di Lucca*, Florence, 1986, pp. 31-73.
20. Cités par A. R. Calderoni-Masetti, ibid. pp. 151-227.
21. *Ibid.*, pp. 151-227.
22. *Ibid.*, pp. 31-73.
23. Nos 64 et 66 dans le catalogue de C. Baracchini (sous la direction de), *Oreficeria sacra a Lucca dal XIII al XV secolo*, Florence, 1993.
24. On en trouve de nombreux exemples dans le catalogue, cf. n° 69, 70, 83, 84, 85, 86, 87, 89.
25. La bibliographie sur l'orfèvrerie lombarde reste très mince, mais deux ouvrages plus généraux, par les attributions qu'ils proposent, ont pu donner un nouveau départ à son étude. Il s'agit de M. Collareta et D. Levi, *Calici italiani*, Museo del Bargello, Florence, 1983, et M. Collareta et A. Capitanio, *Oreficeria sacra italiana*, Florence, 1990.
26. Inv. C 723, cf. Collareta et Capitano, pp. 188-191.
27. Ainsi dans *l'Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, Tome 1, *Provincia di Bergamo*, Rome 1931, un calice de la fin du XVe siècle dans l'église de S. Gregorio de Cisano Bergamasco ; un calice du XVIe siècle à la basilique de Gandino ; un calice XV-XVIe siècle dans l'église S. Alessandro de Zogno.
28. Musée du Bargello, inv. C 724, cf. *Calici italiani*, fig. 6, 7c, 10a, 12 et 13.

29. Museo d'arti applicate, Milan, inv. oreficerie n° 90. Cf. O. Zastrow, *Museo d'arti applicate, Smalti*, Milan, 1985, ill. 35-41.

30. Musée du Bargello, inv. C 724.

31. Museo d'arti applicate, Milan, inv. oreficeria N° 18.

32. Musée du Bargello, Inv. C 724.

33. Ainsi sur le calice du XVe siècle du Bargello (inv. C 723), sur la patène de Giovanni Maria Parravicini (fin du XVe siècle, Museo d'arti applicate, Milan, inv. oreficerie n° 12), sur un coffret appartenant au même personnage (même musée, inv. oreficerie n° 12), sur la pyxide du XVe siècle de l'église de S. Paolo de Cenate d'Argon.

34. On relève ainsi dans l'inventaire précédemment cité un calice de 1404 à Ardesio, église S. Giorgio ; une pyxide du XVe siècle à Cenate d'Argon, église S. Paolo ; un calice du XVIe siècle dans la basilique de Gandino.

35. Cf. calice du XVe siècle, Musée du Bargello, inv. C 723 ; calice de Giovanni Maria Parravicini, fin XVe-début XVIe siècle, Museo d'arti applicate, Milan, inv. oreficerie n° 12; dans *l'Inventario*, calice du XVe siècle à Nembro, église S. Martino; calice daté de 1523 à Val Torta, oratoire de S. Antonio Abbate.

Bulletin des Musées de Dijon N°1