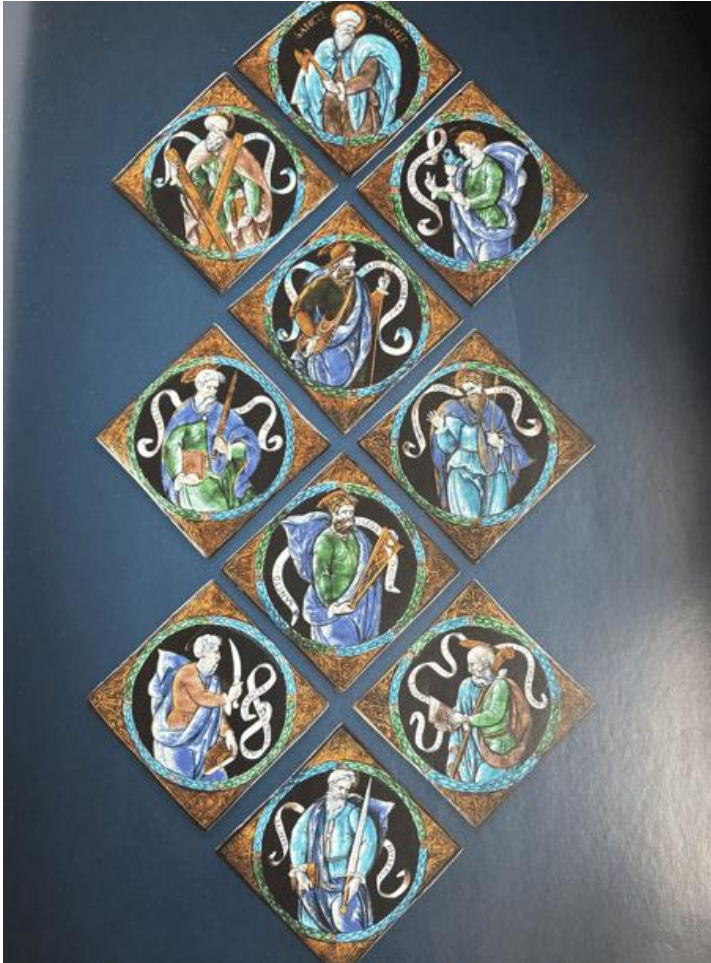


L'Art qui conduit à la Transcendance

ARTS VISUELS

UNE BEAUTÉ INTEMPORELLE ET IMMARCESCIBLE



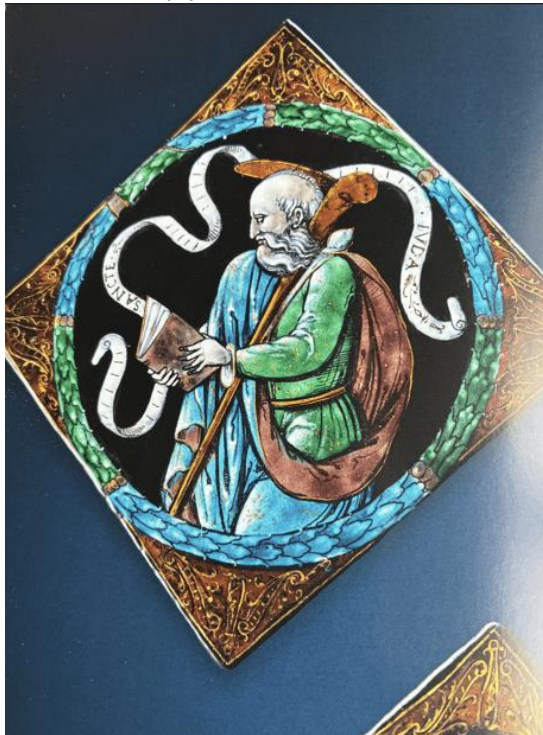
« Ainsi, je t'ai crée de la suprême essence, fantôme immarcescible au front d'astres nimbés, pour me purifier de la concupiscence, pour consoler mon cœur dans l'opprobre tombé. » (1)

L'idée d'un matériau – à la gloire de Dieu – qui résisterait aux épreuves du temps et de l'usure ; c'est à dire : l'émail, a préoccupé l'esprit de bien des artistes d'une époque lointaine. Cet émail, de par sa richesse participait pleinement, au même titre que l'orfèvrerie, la monstration de gemmes, l'enluminure ou les bâtisseurs de cathédrales, à ce profond besoin, à ce fervent élan de mysticisme, de rendre gloire le plus précieusement possible et de façon impérissable à Dieu, avec une catégorie précise des arts somptuaires ; les œuvres d'orfèvrerie émaillée.



C'était une des préoccupations courantes, constantes et majeures de ces virtuoses, artisans du beau. Tant il est vrai que, tout au long d'un siècle (1520_1620), cet art spécifiquement français et inaltérable, a été apprécié par les plus grands collectionneurs et amateurs d'art de la Renaissance et qu'il arrive, après avoir traversé plus de cinq siècles, quasi intact jusqu'à nous ; sans détériorations importantes pour notre plus grande contemplation et dans cette vitalité incommensurable, de l'appétit inaltérable et indestructible de Dieu. Dieu n'étant pas, par

essence matière (mais intégré dans nos pensées les plus intimes), est lié à son propre pouvoir de traverser le temps à l'instar de ces émaux « immortels ». Par ailleurs, ce terme d'une rare élégance, emprunté au latin ecclésiastique « *immarcescibilis* », « qui ne flétrit pas » ; serait donc le mot qui se rapprocherait le plus de l'idée d'un Dieu vivant et éternel, tout en contenant dans sa spécificité propre et condensée « d'immatérialité », sa définition. On trouve aussi, pour préciser cette idée de Dieu, le vocable dans une traduction non datée de la bible : « *Père de Notre Seigneur Jésus Christ qui selon sa grande miséricorde a régénéré pour une espérance vivante par la résurrection de Jésus Christ d'entre les morts pour un héritage incorruptible, sans souillure, immarcescible, conservés dans les cieux pour vous* » (2). Plus tard, Théophile Gautier (3), dans un poème de 1866, adressé non pas à Dieu mais à un peintre-émailleur, poète et traducteur français, Claudius Popelin évoquera et célébrera, de façon un peu surannée, « *l'immarcescible émail* ». (4)



Et c'est bien de cela dont il s'agit : tenir entre ses mains, une image de l'iconographie chrétienne immarcescible et qui ne se fanerait jamais. En réalité, c'est une plaque de cuivre, enduite d'un émail coloré et cuite au four à forte température, pour rendre sa surface vitreuse et lisse, brillante et inaltérable. Mais, ni la lumière, ni l'air, ni le temps n'en abiment les couleurs ou l'or posé au fin pinceau rehaussant les moindres détails décoratifs.

L'exposition qui s'est tenue à la galerie Kugel à Paris, du 22 octobre au 25 décembre 2025 reprend le mot dans son titre : « Immarcescible : les émaux de Limoges de la renaissance et leurs collectionneurs » et présente fort élégamment des pièces peintes en grisaille et en polychromie qui expriment tout à la fois, la passion des dégradés de gris et de la couleur.

Parmi ces derniers objets, notre attention s'est portée sur l'organisation d'un décor plus « religieux », constitué d'un groupe de dix plaques hautes en couleurs datées de 1535-1540, représentant des apôtres en bustes qui devaient visiblement orner un devant d'autel, ou plus précisément un *antependium* : mot latin signifiant : » qui pend devant ».



Ces émaux devaient être, selon toute vraisemblance, plaqués au préalable sur une plaque rectangulaire qui aurait été fixée sur l'autel

donné ensuite en 1653 à l'église Santa Maria Della Céleste de Venise ; église connue sous le nom de « La Celestia ».

Elles ont probablement été commandées par un grand amateur d'art et évêque de Limoges : Jean de Langeac (mort en 1541) (5). Vers 1810, ce devant d'autel aurait été par la suite démantibulé et les plaques auraient été transférées à l'église bénédictine de Monastier près de Trévis. En 1827, l'ornementation d'émail dans son ensemble est vendue par un antiquaire de Venise. Le groupe de plaques ayant ensuite appartenu à l'ancienne collection Rothschild. Trois plaques portent le prestigieux monogramme L.L pour Léonard Limosin. C'est avec lui que l'émail se diversifiera et que la clientèle s'élargira aux sphères de la haute société, tant ces objets émaillés de dévotion privés ou non furent prisés.

La Thématique christologique classique

Dans cet ensemble de dix plaques, nous sentons que l'inspiration est à l'évidence celle de l'antiquité mais avec un traitement archaïsant d'un thème plutôt gréco-romain, l'absence de fond, et des formes non naturalistes comme le traitement des plis des vêtements, participent à cette réflexion. En réalité, ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est de constater que le développement d'un programme figuré procède de mêmes formules récurrentes : ce type de décor d'autel était en effet fabriqué dès les premiers temps carolingiens. On y rencontre aussi les principes stylistiques de la période romane comme la symétrie bilatérale. La composition finale devant être centrée autour d'une théophanie avec le Seigneur trônant, de part et d'autres ces saints apôtres, à plus petite échelle. Le dessin indique bien un christ du jugement au centre.

Toutefois, le modèle semble être plus précisément celui des médailles où l'empereur était représenté dans une auréole de lauriers. Ici, la transposition dans un contexte plus religieux n'a pas été oblitérée montrant que des dessins circulaient dans les ateliers, l'artiste émailleur se contentant de les reproduire sans variables ajustables. Les gravures sont très significatives car elles correspondent bien aux prémices d'une généralisation des compositions des ateliers rhéno-mosan, en passant par les ateliers de Galice ou du Limousin. Ici, elles

ont toutes la même composition : dans un carré losangé, les écoinçons reçoivent un décor de rinceaux, dans une couronne de lauriers, les apôtres dans des postures hiératiques et drapés d'un long manteau, sont représentés avec les instruments de leur martyr, un phylactère indique leur prénom, les évangélistes tiennent traditionnellement un livre. Ainsi Saint André (plaque monogrammée L.L) tient un livre et une croix en X, Saint Jacques le majeur tient un bourdon à double pommeau où est pendue une calebasse, une besace et un couvre-chef à coquilles, Saint Jean reçoit un calice d'où sort un dragon, Saint Bartholomé tient un couteau à lame courbe et un livre, Saint Simon le cananéen tient un livre et une scie, Saint Paul tient une épée, Saint Thomas tient une lance et présente la paume de sa main en référence à son incrédulité, Saint Mathieu le publicain collecteurs d'impôts tient une hache, Saint Thaddée ou Jude (IUDA), tient un livre et une massue, Saint Jacques le mineur tient un instrument triangulaire. Judas l'Iscaïote (celui qui livra) n'est pas figuré. De tous les apôtres c'est Simon-Pierre le plus populaire. C'est le chef de la communauté naissante, le porte-parole de Jésus et c'est sur lui que Jésus se reposera pour bâtir son Eglise. Le symbole de la totalité du peuple dans l'Alliance est douze. Ce chiffre symbolique fait éminemment référence au douze tribus d'Israël, aux douze « *apostolos* » appelé par Jésus.

L'art somptuaire

Quant au développement de la technique de l'émail peint, il s'est probablement fait en parallèle à l'évolution de la peinture mais son apparition est lié à la volonté des peintres émailleurs d'imiter l'effet de la technique de la gravure et rares sont les émailleurs qui inventaient leur composition. Ils préféraient en général transposer en émail un modèle gravé qu'ils adaptaient au besoin de leur support et ils mirent au point progressivement la technique de la grisaille. Rappelons qu'à la fin du XV^e siècle, Limoges était déjà bien connue et reconnue pour ses émaux médiévaux. Cependant, la technique dérivée de l'émail peint n'est devenue la marque française de fabrique d'excellence de la production limousine qu'au XVI^e_XVII^e siècle. Ce n'est que vers le

deuxième quart du XVI^e qu'elle sortira du territoire exclusivement limousin.



Œuvre remarquable par la qualité de la polychromie où les bleus et les verts dominent, ces plaques ont toute la même couleur liturgique qui assortie aux vêtements liturgiques des Saints apôtres, constitue à elle seule un haut élément symbolique employée par le christianisme pour exprimer la signification spirituelle des rites et des célébrations des temps liturgiques. C'est surtout un éminent rappel à l'adoration contemplative.

Comme en héraldique ces couleurs liturgiques renvoient à des catégories conceptuelles. La couleur fondamentale et dominante est le blanc (couleur des vêtements du Christ transfiguré et ressuscité) qu'on retrouve essentiellement dans les phylactères. C'est un symbole de pureté. Le rouge reste le symbole du sang du Christ, le noir est le

symbole du deuil et de la pénitence sert de fond à ces figures sans décor.

Les couleurs sont posées en aplat sur un fond blanc, lui-même ayant pour base une sous-couche noire. Le dessin est tracé avec une fine aiguille dans la couche blanche et apparaît en transparence.

« Les spécimens ici considérés jouent de l'éclat de l'or, du cuivre doré ou de l'argent, des gemmes et, surtout, des émaux pour que les sujets et scènes qu'ils présentent soient bien perçus comme relevant d'une sphère, d'histoire et d'un dessein qui transcendent la réalité terrestre ; et c'est manifestement à cette même fin que, comme déjà leurs maîtres byzantins, les artistes italiens et leurs épigones usent de leur riche palette chromatique et de leurs fonds dorés ; cela aussi précisément en plein cœur du dispositif cultuel. Ainsi toutes ces réalisations engagent. Elles participent également à la démarche analogique induite par la transfiguration lumineuse des corps matériels, – une démarche dont les gloses de Jean Scot sur le Pseudo-Denys esquissaient le principe des temps carolingiens et que Suger, mais vraisemblablement bien d'autres aussi, devaient faire par la suite. » (6)

Jeanne Villeneuve

(Source : Narthex.fr)

Notes

- (1) Jean Moréas – Les Syrtès, 1883-1884, édition de 1892, p.68. Paris-Léon Vanier
- (2) Nouveau Testament, 1^o épître de Pierre. Traduction anonyme dans la bible de Helfen aus Dank, Munich-Bookrix, Gmbhet co, kg, non daté
- (3) Poème de Théophile Gautier. A Claudius Popelin, Sonnet I dans recueil « Poésies et nouvelles inédites »
- (4) Claudius Popelin Ducarre (1825-1892) auteur de « L'émail des peintres » A. Levy, Paris, 1866.
- (5) François Bodin, « Jean de Langeac » mécène et humaniste – Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin, 1955, t. LXXXVI, p. 81-184
- (6) Jean-Pierre Caillet, « *De l'antependium au retable : la contribution des orfèvres et des émailleurs d'Occident.* » Article- Cahiers de Civilisation Médiévale-2006-pp. 3_20. Fait partie d'un numéro thématique :La médiévistique au XX^e siècle. Bilan et perspectives