

REZENSIONEN

MARIE-MADELEINE GAUTHIER AND GENEVIÈVE FRANÇOIS, *Medieval Enamels. Masterpieces from the Keir Collection*. With 24 pages of colour plates and 16 pages of black-and-white illustrations, London, British Museum Publications, 1981.

Masterpieces from the Keir Collection est présenté comme un catalogue de luxe qui se propose de donner à ses lecteurs, en une trentaine de pages très denses, une connaissance d'expert dans le domaine des émaux champlévés de Limoge. 55 pièces ont été sélectionnées dans la collection Keir, provenant, à l'exception de 3, de la collection assemblée pendant plus d'un quart de siècle par Ernst et Martha Kofler-Truniger à Lucerne. Elles furent exposées au British Museum de la fin d'octobre 1981 à la fin de janvier 1982. Avec les chefs d'oeuvre de l'orfèvrerie limousine étaient montrés 4 émaux mosans, 3 émaux translucides cloisonnés sur or, un émail catalan, un chrismatoire émaillé italien et une plaque de ceinture mudéjar. Le catalogue a été rédigé par l'éminente spécialiste des émaux du moyen âge, Madame Gauthier, assistée de Geneviève François et de Philippe Coudraud, ses collaborateurs au Corpus des émaux de Limoges, dont la publication du premier tome est prochaine. Neil Stratford a rédigé les notices des émaux mosans.

La méthode mise au point par Madame Gauthier pour la rédaction du Corpus des émaux limousins a été suivie dans le catalogue de la collection Keir. Chaque pièce est décrite selon l'ordre programmé de ses caractères matériels, techniques et esthétiques. Pour l'iconographie, l'accent est mis sur ce qui la différencie d'objets analogues en émail, exceptionnellement en autres media. Les notes relatives à la provenance et la bibliographie résument une recherche considérable sur l'histoire des émaux à travers les catalogues de vente et d'exposition, qui aboutit à de véritables exhumations, et mettent au point l'état des questions. *Medieval Enamels* associe le lecteur à l'enquête en l'initiant aux disciplines qui permettent de saisir la production d'un émail dans ses différentes phases et de serrer au plus près la notion de style.

Plus de 20 chefs d'oeuvre de l'émaillerie limousine, datés autour de 1200, leur plus belle époque, sont illustrés en couleur avec une parfaite fidélité, grâce au réemploi des excellentes planches du catalogue de la collection Kofler-Truniger publié en 1965. Les descriptions sont si impeccables au point de vue méthodologique et critique qu'elles ne susciteront ici que quelques remarques. Au dessus du Christ en Majesté de la châsse no. 1 du catalogue, ce n'est pas un apôtre mais le Christ qui tient le rotulus et qui bénit. N'est-il pas désigné par le nimbe crucigère? Au dessus de la procession des myrrhophores de la châsse no 4, il aurait fallu souligner que c'est le Christ triomphant de la mort qui apparaît dans le quadrilobe. Au sujet du no 10 du catalogue, il est difficile d'admettre qu'une dormition et d'autres plaques illustrant la glorification de la Vierge aient pu faire partie de la même châsse que les pignons de la collection Keir et du Fitzwilliam Museum, représentant chacun deux rois couronnés et tenant la palme du martyr. Les plaques mariales ont du être faites dans le même atelier pour un retable. Quant aux quatre rois, au lieu d'y voir les „quatre

saints couronnés”, n’y aurait-il pas eu duplication des saints martyrs anglo-saxons Édouard et Edmond, comme les inscriptions complémentaires des deux pignons, qui se rapportent l’une à la liturgie des défunts, et l’autre à l’exaltation des saints martyrs, invitent à en présenter l’hypothèse.

Le Styx n’est pas figuré sur le toit de la châsse de saint Martial et sainte Valérie, (no. 32) mais la gueule du Léviathan, rendue d’une façon assez abstraite pour n’être pas identifiable au premier abord. Il est curieux que sur cette même châsse saint Martial, sainte Valérie et Tève le duc fassent, en discutant avec leurs antagonistes, le geste „de la dialectique“ qui n’était pas encore courant en iconographie. Sur le demi-volet provenant d’un tabernacle émaillé (no 37 du catalogue), ce n’est pas la Vierge, mais la servante de la chandeleur qui complétait la Présentation au Temple. La date attribuée (à ce tabernacle, 1270, semble trop précoce. Elle n’a pour caution que deux tabernacles d’ivoire, cités dans la note 4, qui ont été datés trop tôt par Charles Little. Le tabernacle Keir est un produit de l’orfèvrerie parisienne dans le goût de Limoges, à replacer au début du XIVe siècle, avant l’apparition des tabernacles ornés d’émaux de basse-taille, qui furent exécutés à Paris sous les derniers rois capétiens et sous le règne de Philippe VI de Valois. La structure de ces tabernacles fut transposée dans les polyptyques et tabernacles d’ivoire vers la deuxième décennie du XIVe siècle.

Madame Gauthier a bien montré que la Vierge à l’Enfant en cuivre repoussé (no. 19) servait de réserve eucharistique, alors que cette fonction n’était jusqu’ici reconnue qu’aux seules colombes-ciboria de l’oeuvre de Limoges. La plaque, aussi extraordinaire par ses dimensions que par la beauté, des deux anges encensant (no. 2), en provenance d’une grande croix, soulève le problème des croix orfèvrées jointes à l’autel matutinal, comme à Grandmont et à Saint-Denis. Le traitement de l’iconographie de la couleur dans le catalogue est d’un grand intérêt. Sur la châsse de la résurrection (no. 4), le bleu se fonce en lapis sous le turgurium de la tombe du Christ ainsi que dans le quadrilobe de son triomphe visionnaire. Le bleu lin est traversé d’une bande turquoise derrière la procession des myrrhophores. Les mêmes bandes passent derrière la croix verte, arbre de vie, du plat de reliure no. 6. La croix de la crucifixion no. 8 est d’un bleu turquoise, constellé de signes astraux qui symbolisent le caractère cosmique de la crucifixion. Sur la plaque provenant d’une croix processionnelle catalane, no. 52, le Corpus est directement cloué, entre le soleil et la lune, sur un champ de 33 étoiles, dont le nombre correspond à celui des années de l’existence terrestre du Christ. Il convient de préciser que dans la croyance médiévale les commencements de l’année solaire et de l’année lunaire coïncidaient tous les 33 ans, et que cette occurrence, en marquant simultanément la naissance et la mort du Christ plaçait la résurrection dans le cycle cosmique.

Je ne suis pas convaincu que les deux parties de la crosse no. 7 soient séparées par un intervalle de trente ans. La crosse semble homogène, avec copie de motifs établis pour la hampe. La plaque mosane à l’ange montrant la croix et la couronne et inscrite: Humilitas (no. 47), devait appartenir à une croix aux branches terminées par quatre plaques émaillées indépendantes, comme la croix-reliquaire mosa-

ne du Victoria and Albert Museum. Son emplacement à la base d'une croix allégorisant le sens mystique des quatre dimensions de la croix est suggéré par comparaison avec la crucifixion symbolique de Walters Art Gallery, qui illustre une exégèse des bras de la croix basée sur un texte de saint Paul dans l'épître aux Éphésiens.

Philippe Verdier

JULIUS S. HELD: *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue*. 2 Bde, Princeton University Press 1980, 698 S., 600 Abb.

Am Ende dieses Jahrhunderts wird die Rubensforschung eine ähnliche Lage vorfinden wie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts: Rubens wird total katalogisiert vorliegen. Wenn das „Corpus Rubenianum“ und ein Corpus der Zeichnungen neben dem alten Rooses und dem (unersetzlichen) „Codex Diplomaticus Rubenianus“ stehen werden, wird man mit der Elle messen können, was dieses Jahrhundert zum Werk des Peter Paul Rubens beigetragen hat.

In der meterlangen Reihe der Corpora werden auch zwei gewichtige Bände stehen, die nicht nur im Format herausfallen, sondern auch dadurch, daß ein Einzelner gegen alle Corpora sein eigenes Corpus verfaßt und noch einmal das gesamte Material der Rubensforschung gehoben hat. Das Corpus der Ölskizzen von Julius Held weist 460 Katalognummern auf. Das entspricht nahezu der Zahl der Gemälde, die Rudolf Oldenbourg in seiner Ausgabe der „Klassiker der Kunst“ aufgenommen hatte. So wäre, statistisch gesehen, fast jedem Gemälde von Rubens eine Ölskizze zuzuordnen.

Das Arbeitspensum, das zu leisten war, ergibt sich auch aus dem Begriff und der Funktion der Skizze, die das Gesamtfeld der Vorbedingungen Rubensscher Kunst in sich enthält. Leo van Puyvelde, dessen Katalog der Ölskizzen 1940 nur 103 Nummern aufwies, hatte den Weg, der zu gehen war, gleichsam verkürzt, indem er ein ästhetisches Primat der Skizze gegenüber der Endfassung setzte und jene als autonome, authentischere, somit endgültigere Leistung anzusehen neigte. Der wichtige Rotterdamer Ausstellungskatalog von 1953 war noch vornehmlich an der philologischen Sicherung interessiert, während Günter Aust in seiner Dissertation von 1958 über „Entwurf und Ausführung bei Rubens“ die Skizzen auf formale Prinzipien hin analysiert hatte. Helds Definition der Ölskizze als ein Arbeitsschritt, der in einem Auftrag seinen Anlaß und in einem Werk sein Ziel hat, stellt die Skizze in einen erweiterten Problemzusammenhang. Die Definition erlaubt es, auch Entwürfe für Skulpturen und Stiche aufzunehmen, während Kopf- und Landschaftsstudien nur in einer Auswahl berücksichtigt, Teppichkartons und die sogenannten „Ricordi“ (von denen Held bezweifelt, daß Rubens sie nötig hatte) ganz ausgeklammert bleiben konnten. Methodisch bedeutete die Definition, daß sich die Skizze im Spannungsfeld zwischen Anlaß und Abschluß gleichsam verflüssigt, daß sie durch eine komplexe Funktionsanalyse das Gesamtfeld der Genesis zu vertreten hat.