

De la collection Soltykoff (Paris) au Palazzo Madama de Turin: itinéraire “mouvementé” d’un émail champlé¹

Frédéric Tixier

Université de Lorraine, Nancy

Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'émergence du courant néogothique² est étroitement associée au développement des premières grandes collections d'art du Moyen Âge et de la Renaissance. En effet, l'intérêt porté sur cette production artistique s'accroît au gré des nouvelles découvertes et des nombreuses publications qui en découlent alors. Du riche aristocrate parisien³ au jeune religieux⁴ d'une petite paroisse rurale, les cabinets de curiosités fleurissent un peu partout en France⁵ – à l'instar de l'Europe et du reste du monde⁶ –, suivant en cela une véritable mode du collectionnisme. Reliquats de la période révolutionnaire, indifférence pour le patrimoine ancien ou plus encore intérêts pécuniaires, les raisons semblent multiples pour expliquer l'arrivée sur le marché de l'art d'un nombre considérable d'objets divers et variés, à la provenance souvent incertaine. Force est en effet de constater que l'historique d'une œuvre, en particulier lorsque celle-ci est d'origine médiévale, n'est finalement attesté que pour un nombre restreint de cas, soit qu'il s'agisse d'une pièce exceptionnelle à l'origine royale ou aristocratique, soit qu'elle n'ait par chance, pas été déplacée de son lieu originel de conservation. Ainsi, le travail du chercheur consiste le plus souvent à reconstituer, à partir d'indices ou de traces plus ou moins ténus, l'histoire d'un objet afin de mieux appréhender son vécu et ainsi, participer au développement d'une histoire du goût. Le parcours “mouvementé” sur un peu plus d'un siècle d'une monstrance-reliquaire d'origine limousine, appartenant aujourd'hui aux collections du Museo Civico d'Arte Antica - Palazzo Madama de Turin (fig. 1), est à cet égard tout à fait exemplaire et souligne bel et bien l'intérêt des recherches actuelles sur la constitution des grandes collections d'art du Moyen Âge et de la Renaissance, au cours des XIX^e et XX^e siècles⁷.

Une monstrance-reliquaire en *Opus Lemovicense*

Entrée dans les collections du Palazzo Madama en 1954, l'œuvre évoquée dans la présente étude est une monstrance-reliquaire en cuivre doré, de la première moitié du XIV^e siècle (vers 1320-1340?), sortie des derniers feux des ateliers limousins⁸. D'un point de vue typologique, l'objet se compose d'un large pied octogonal à bords légèrement concaves: sur un fond émaillé de bleu (profond et clair) alternent de nombreux rinceaux feuillagés et des quadrilobes dans lesquels s'épanouissent des figures d'anges aux nimbes et aux nuées rouges⁹ (fig. 2). Une longue tige, séparée par un nœud central – orné de pétales dits “rayonnants” de style typiquement limousin¹⁰ – soutient un cylindre de verre moderne horizontal, lui-même enchâssé dans deux plaques circulaires en cuivre, dont l'une s'ouvre par une charnière pour y loger des reliques (fig. 3). Chaque plaque est ornée soit d'un décor géométrique (croix, triangles, cercles – fig. 4) ou soit d'une très curieuse figure du Christ (Sainte Face), aux larges yeux en amande et aux longs cils épais, accompagnée d'une barbe fournie (fig. 5); représentation assez inhabituelle dans l'Œuvre de Limoges¹¹. Dans la partie supérieure de l'objet, un imposant gâble, encadré par deux étroits clochetons et surmonté d'un petit nœud et d'une croix en partie refaite¹², était à l'origine ajouré en son centre par une lunule de verre ronde destinée à contenir le *Corpus Christi*. Cette dernière a fait aujourd'hui place à un médaillon peint – dont l'intérêt sera souligné ci-après – représentant d'un côté, la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean (fig. 6) et de l'autre, une très curieuse inscription «IS» dont les extrémités se terminent par deux têtes dragontines (fig. 7).



1. Monstrance-reliquaire, Limoges, première moitié du XIV^e siècle, émail champlevé, cuivre. Torino, Palazzo Madama - Museo Civico d'Arte Antica, Turin, inv. 37/S.



2. Monstrance-reliquaire, détail, anges.

3. Monstrance-reliquaire, revers.

Par sa structure et son ornementation, la pièce peut donc être rapprochée de plusieurs autres œuvres conservées ou bien connues par des mentions textuelles et iconographiques, réalisées dans le milieu méridional de la France (Limoges et ses marges) à la fin du Moyen Âge. À vocation dévotionnelle, les monstrances-reliquaires sont en effet étroitement liées à l'émergence de la Fête-Dieu et de son rituel processionnel, dans les premières décennies du XIV^e siècle¹³. Le double usage de ces objets, à la fois réceptacle d'une relique et ostensor du *Corpus Christi*, a d'ailleurs contribué à leur large diffusion, notamment dans les petites paroisses rurales qui souhaitaient faire l'économie d'un ustensile liturgique supplémentaire dans le trésor d'église¹⁴.



De collection en collection: l'itinéraire "mouvementé" de la pièce limousine

Au milieu du XIX^e siècle, les jésuites Charles Cahier et Arthur Martin éditent à Paris, le premier volume de leurs *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*; un imposant recueil de textes et de gravures afin de faire connaître à un public de passionnés, la richesse des monuments chrétiens. Sur la planche n. XX figurent divers objets de la collection particulière du prince Pierre Soltykoff, considérée alors comme "l'une des plus précieuses [...] qu'il y ait en Europe"¹⁵. Parmi les reliquaires représentés apparaît une monstrance-reliquaire, au pied octogone et à décor d'anges, de quadrilobes et de rinceaux, qui suggère qu'il s'agit bien de la pièce aujourd'hui conservée au

Palazzo Madama. En effet, parmi la vingtaine d'objets aujourd'hui recensés, seule l'œuvre "turinoise" possède un tel décor émaillé... Appartenant à l'une des plus illustres familles de l'aristocratie russe, le prince Soltykoff (fig. 8) s'installe à Paris dans le cours des années 1840, après une carrière diplomatique¹⁶. Bénéficiant d'une grande fortune et d'une "libéralité intelligente"¹⁷, il commence à rassembler, dans son hôtel particulier – une véritable "fantaisie"¹⁸ qu'il fait construire en style néo-gothique au 25-27 de la rue Montaigne à Paris¹⁹ d'après les plans de Lassus –, une formidable collection d'objets d'art et d'armes du Moyen âge et de la Renaissance (fig. 9). Au début des années 1850, la pièce limousine appartient donc au cabinet du noble russe, comprenant déjà plus d'une centaine de numéros, comme l'évoque Paul Lacroix dans l'un de ses ouvrages²⁰ (fig. 10). À la fin de sa vie, Soltykoff décide toutefois de se séparer d'une partie de ses œuvres – par désintérêt ou manque de place? – et une première vente aux enchères a lieu à Drouot, entre les 18 et 22 avril 1854. Parmi la sélection du catalogue, le numéro 32 est décrit comme étant un:

ossuaire formé d'un cylindre de verre lisse surmonté d'un fronton aigu en cuivre doré, contenant au centre une vitrine ronde pour y placer une autre relique. Les extrémités du cylindre sont fermées par des disques également en cuivre gravé et doré. Ce reliquaire est supporté par une tige interrompue par un nœud et supporté par une base octogone émaillée de quadrilobes renfermant des anges entremêlés de feuillages, se détachant en or sur un fond bleu. Limoges. XIV^e siècle²¹.

Dans la marge, le prix de 131 francs est inscrit à l'encre noire, ainsi que le nom du nouveau propriétaire de la pièce: un certain Vitet. S'agit-il de Ludovic Vitet, le premier inspecteur général des monuments historiques²²? Ce dernier n'est cependant pas connu comme un grand collectionneur d'émaux champlevés²³. En décembre 1873, un objet identique est décrit lors de la dispersion de l'importante collection amiénoise de M. Bouvier²⁴:

Reliquaire formé d'un cylindre en verre lisse posé dans le sens de la largeur. Il est supporté par un pied élevé à nœud, avec base à pans en cuivre champlevé avec figures d'anges et rinceaux sur fond d'émail bleu. Le cylindre est surmonté d'un fronton en cuivre gravé et doré, orné de deux clochetons à ses extrémités. XIII^e siècle. Ht: 40 cts²⁵.



4. Monstrance-reliquaire, détail, ouverture latérale pour les reliques.



5. Monstrance-reliquaire, détail, plaque latérale: Sainte Face.



6. Monstrance-reliquaire, détail, médaillon peint: Crucifixion.

7. Monstrance-reliquaire, détail, médaillon peint: Inscription IS.



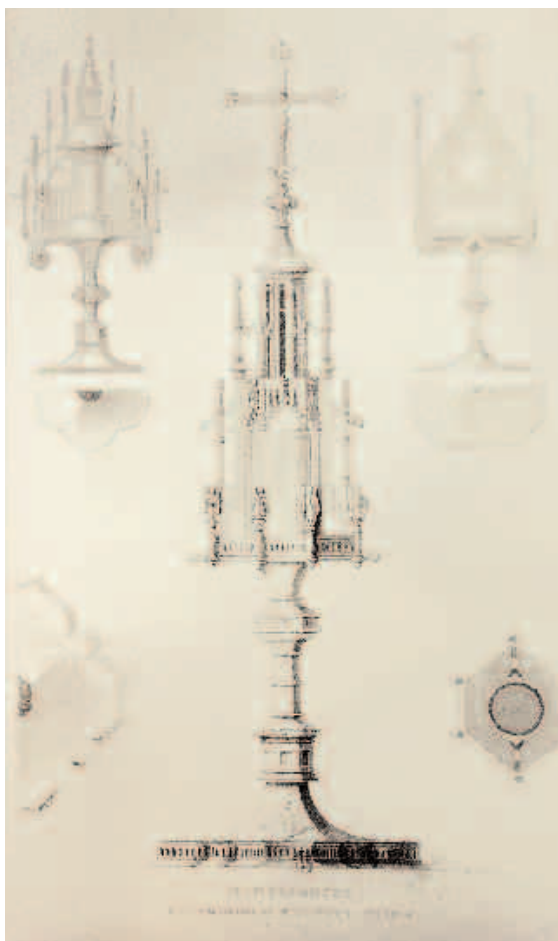
Dès lors, il semblerait que cet homme, un ancien maître d'armes ayant ouvert à Amiens une salle d'escrime après sa retraite²⁶, fut l'acquéreur de la pièce émaillée, probablement vers la fin des années 1850. Néanmoins, des témoignages contemporains signalent que M. Bouvier faisait peu d'achats dans la capitale parisienne, du fait des prix devenus trop prohibitifs de certaines œuvres d'art²⁷. En revanche, son beau-père, M. Guénard, pâtissier de son état, fut un passionné de "bibeloteries". Il consacra d'ailleurs l'essentiel de ses revenus à la formation d'un cabinet de curiosités qui deviendra par héritage, le noyau de celui de son gendre²⁸. Il est donc possible que la monstrance-reliquaire fut léguée à M. Bouvier puisqu'en 1860, il l'expose, parmi diverses autres pièces, dans les salles de l'hôtel de ville d'Amiens²⁹. Quelques années plus tard, le jeune musée amiénois, aidé par les membres de la Société des antiquaires de Picardie, souhaite racheter l'ensemble de la collection Bouvier mais des problèmes de souscription puis la guerre de 1870-1871 ont raison de la patience du propriétaire qui décide de la revendre intégralement à Paris, entre les 8 et 16 décembre 1873³⁰. Si Frédéric Spitzer et John Pierpont

Morgan se portent acquéreurs de nombreux objets du cabinet Bouvier, l'œuvre limousine, qui est alors mise aux enchères sous le numéro 244, est acquise par le collectionneur Desmottes, au prix de 85 francs. D'origine lilloise, Aimé Desmottes est le fils d'un riche industriel et marchand de textiles³¹ (fig. 11). Dès son plus jeune âge, il développe un goût pour l'art du Moyen Âge³² – en particulier pour les périodes des XIV^e et XV^e siècles – et commence à accumuler divers objets dans son hôtel particulier de Lille. En 1874, il prête à la grande exposition rétrospective d'art religieux tenue dans la même ville, plusieurs œuvres de sa collection dont une châsse de l'Oeuvre de Limoges, une statuette, un groupe sculpté en bois de noyer et la fameuse monstrance-reliquaire, achetée à la vente Bouvier³³. Une photographie prise lors de l'événement montre d'ailleurs la pièce émaillée avec son médaillon peint, encadrée par deux autres chefs-reliquaires (fig. 12)³⁴. Quatre ans plus tard, Desmottes publie l'unique catalogue de son cabinet de curiosités en l'honneur, écrit-il, de "personnes peu initiés aux arts et à l'industrie des temps passés, qui prennent plaisir à visiter notre collection (...)"³⁵. Il adjoint au descriptif des œuvres³⁶ des

tirages photographiques, dont un de la monstrance-reliquaire toujours accompagnée des deux mêmes reliquaires, ainsi que plusieurs vues de l'intérieur de sa demeure (fig. 13). L'objet est conservé dans une vitrine de son bureau, parmi une pléthore d'autres pièces orfèvres (fig. 14). De fait, cet aménagement intérieur est symptomatique de l'amateur-collectionneur de la seconde moitié du XIX^e siècle: accumulation d'œuvres diverses et variées (tapisseries, armes, orfèvrerie, dinanderie...), horreur du vide, théâtralisation de la collection... soit une véritable "period room"³⁷. C'est d'ailleurs ce même goût décoratif pour l'art flamand de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance qu' Aimé Desmottes transfère à Paris lorsqu'il décide de quitter Lille dans le cours des années 1880. Il emménage Place des Vosges, au second étage du Pavillon de la Reine³⁸, afin d'y présenter sa formidable collection. Dans les dernières décennies du XIX^e siècle, la monstrance-reliquaire appartient donc à Aimé Desmottes, demeurant au 12 (aujourd'hui 28) de la Place des Vosges, à Paris. En 1899, le riche collectionneur décède et un an plus tard, sa veuve décide de disperser l'ensemble du cabinet, par le biais de plusieurs vacations, entre les 19 et 23 mars. Cette vente importante bénéficie d'un véritable engouement dans la presse spécialisée, et l'on y vient de partout, "visiteurs, amateurs et antiquaires (...), notamment d'Allemagne"³⁹. La plus belle série d'enchères est atteinte par les cuivres champlévés – dits byzantins – dont la pièce qui, au numéro 22 du catalogue, est adjugée 1400 francs⁴⁰. Malheureusement, le nom de l'acquéreur reste inconnu. Néanmoins, à la même époque, un important antiquaire parisien, Édouard Larcade, se spécialise dans la sculpture et les objets d'art de Haute Epoque⁴¹. Il achète notamment plusieurs œuvres médiévales sur le marché de l'art et fait diverses donations au musée du Louvre⁴². Ainsi, le riche marchand aurait très bien pu être le nouveau acquéreur de l'objet liturgique lors de la vente Desmottes dans la mesure où une photographie prise en juillet 1924 à Paris⁴³, montre parmi d'autres œuvres d'orfèvrerie, la monstrance-reliquaire, identifiable à son médaillon peint remplaçant la lunule de verre (fig. 15). En 1932, Larcade semble d'ailleurs toujours être en possession de l'œuvre, puisque l'antiquaire prête un "ostensoir de bronze doré et d'émail champlé-



8. Portrait du prince Soltykoff, © INHA – bibliothèque J. Doucet.



9. Collection Soltykoff, planche d'objets, *Mélanges d'archéologie*, 1847-1849, © INHA – bibliothèque J. Doucet.

vé de Limoges"⁴⁴, lors de l'exposition d'art religieux ancien du musée Masséna de Nice. Dans le cours des années 1940, son fils, Jean Larcade, reprend une partie des affaires familiales. Ce dernier délaisse rapidement les objets



10. *Planche d'objets religieux, Le Moyen Âge et la Renaissance*, 1850, © INHA – bibliothèque J. Doucet.

11. *Portrait d'Aimé Desmottes* par François Martin-Ravel, fin du XIX^e siècle, inv. P 681, © RMN/Musée des Beaux-Arts, Lille.



anciens et autres chinoiseries de son père⁴⁵, au profit de la peinture contemporaine et ouvre la galerie Rive-droite dédiée aux Nouveaux Réalistes⁴⁶. À cette période, il fait probablement la connaissance de Sami Tarica, un marchand de tissus anciens et de tableaux, d'origine turque, qui a d'importantes relations en Italie, et c'est sans doute par son intermédiaire que Jean Larcade rencontre Pietro Accorsi (1891-1982), célèbre antiquaire turinois (fig. 16) et avant-dernier possesseur de la monstrance-reliquaire limousine. Personnage complexe, surnommé "l'Empereur"⁴⁷ par plusieurs de ses confrères, le marchand d'art italien se fournit fréquemment dans la capitale parisienne, achetant divers objets d'art décoratif (meubles, porcelaines...), allant du Moyen Âge à sa période de prédilection: le XVIII^e siècle⁴⁸. En 1950, l'œuvre limousine appartient au marchand-antiquaire Pietro Accorsi, soit qu'il l'ait achetée par le biais d'un intermédiaire ou soit directement auprès de la famille Larcade. Le

26 février 1954, la monstrance-reliquaire rentre alors définitivement dans les collections du Museo Civico d'Arte Antica - Palazzo Madama de Turin, pour la somme de 550 000 liras, où elle est aujourd'hui inventoriée sous le numéro 37/S (SM 90)⁴⁹.

Récapitulatif du parcours de la pièce et conclusions

À travers la reconstitution d'une partie de l'histoire de la monstrance-reliquaire limousine, il est possible d'émettre quelques remarques, quant au vécu de l'objet et plus largement, d'esquisser une histoire du collectionnisme des émaux champlevés entre les XIX^e et XX^e siècles. Ainsi, dans le cours des années 1840, l'œuvre émaillée est présente dans le cabinet du prince Soltykoff à Paris. Ce dernier la revend en 1854 et la pièce entre alors chez un certain M. Vitet. En 1860, elle appartient à M. Bouvier ou peut-être un peu avant, à son beau-père M. Guénard, qui la conserve à Amiens. En 1873, la pièce est rachetée par le grand collectionneur Aimé Desmottes qui demeure d'abord à Lille puis à Paris, place des Vosges, jusqu'à son décès en 1899. Un an plus tard, l'objet passe probablement dans la collection de l'antiquaire Edouard Larcade puis dans celle de son fils, Jean, avant qu'elle ne soit finalement rachetée, sans doute dans les années 1940, par un autre grand marchand d'art turinois, Pietro Accorsi. Ce dernier la cède alors en 1954 au Palazzo Madama de Turin où elle est encore aujourd'hui conservée. Au regard de la succession de propriétaires, des restaurations ont lieu sur l'objet et peuvent être signalées: le cylindre de verre a été changé, la lunule ronde remplacée par un médaillon peint (fig. 6) et l'une des plaques circulaires enchâssant la partie reliquaire paraît également être un rajout postérieur. De même, les témoignages iconographiques et textuels antérieurs à 1874 – date à laquelle la monstrance-reliquaire est photographiée à l'exposition de Lille (fig. 12) – ne mentionnent aucun médaillon. Il semblerait donc que le remplacement de la lunule vitrée soit réalisé lorsque la pièce entre en possession d'Aimé Desmottes, entre la fin de l'année 1873 et le début de l'année suivante. En effet, il était de notoriété publique que le collectionneur avait tendance à faire souvent restaurer ses objets. Un témoignage contemporain relate même que "l'amateur [Desmottes] professait



12. Reliquaires de la collection Desmottes, exposition de Lille, 1874, © INHA – bibliothèque J. Doucet.

13. Intérieur du cabinet Desmottes, Lille ou Paris (?), fonds Marquet de Vasselot, Documentation du Département des Objets d'Art, Musée du Louvre, Paris, cl. F. Tixier.

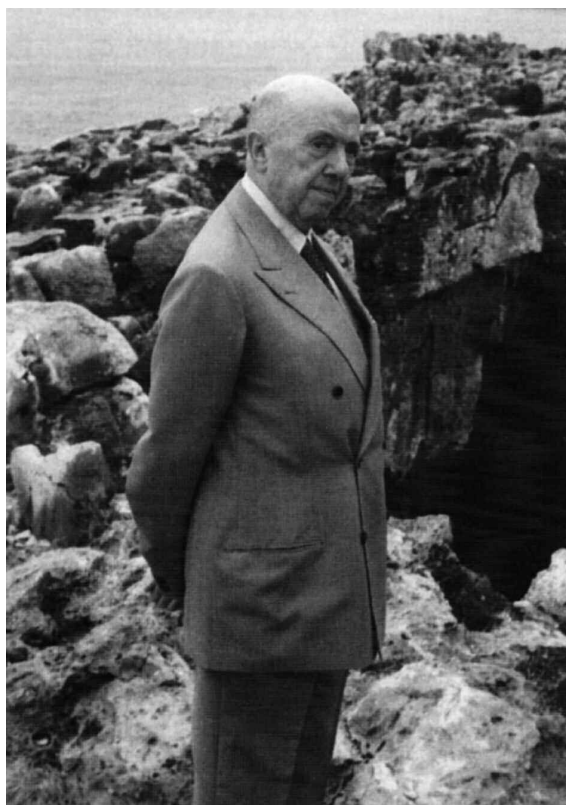
14. Vitrine d'orfèvrerie du bureau d'Aimé Desmottes avec la monstrance-reliquaire, fonds Marquet de Vasselot, Documentation du Département des Objets d'Art, Musée du Louvre, Paris, cl. F. Tixier.

volontiers qu'il valait toujours mieux faire ajouter des parties modernes à un objet que de le laisser avec des accidents..."⁵⁰. La mention "restauration", rédigée à l'encre noire, apparaît même sur le catalogue de vente de la collection Desmottes en 1900 (fig. 17)!

Une seconde observation concerne les fluctuations des prix d'achat et de revente de la monstrance-reliquaire. Si les émaux champlevés connaissent un succès croissant dans les cabinets de curiosités des collectionneurs depuis la fin du XVIII^e siècle⁵¹, l'état et surtout la période de création des œuvres ont des conséquences directes sur leur valeur d'adjudication. Ainsi, les pièces limousines des XII^e et XIII^e siècles – période d'apogée de l'*Oeuvre de Limoges*⁵² – sont les plus recherchées et par conséquent, les plus chères. Lors des trois grandes vacations, l'objet émaillé est vendu au prix de 131

15. *Collection Larcade*, Paris, vers 1924, fonds Marquet de Vasselot, Documentation du Département des Objets d'Art, Musée du Louvre, Paris, cl. F. Tixier.

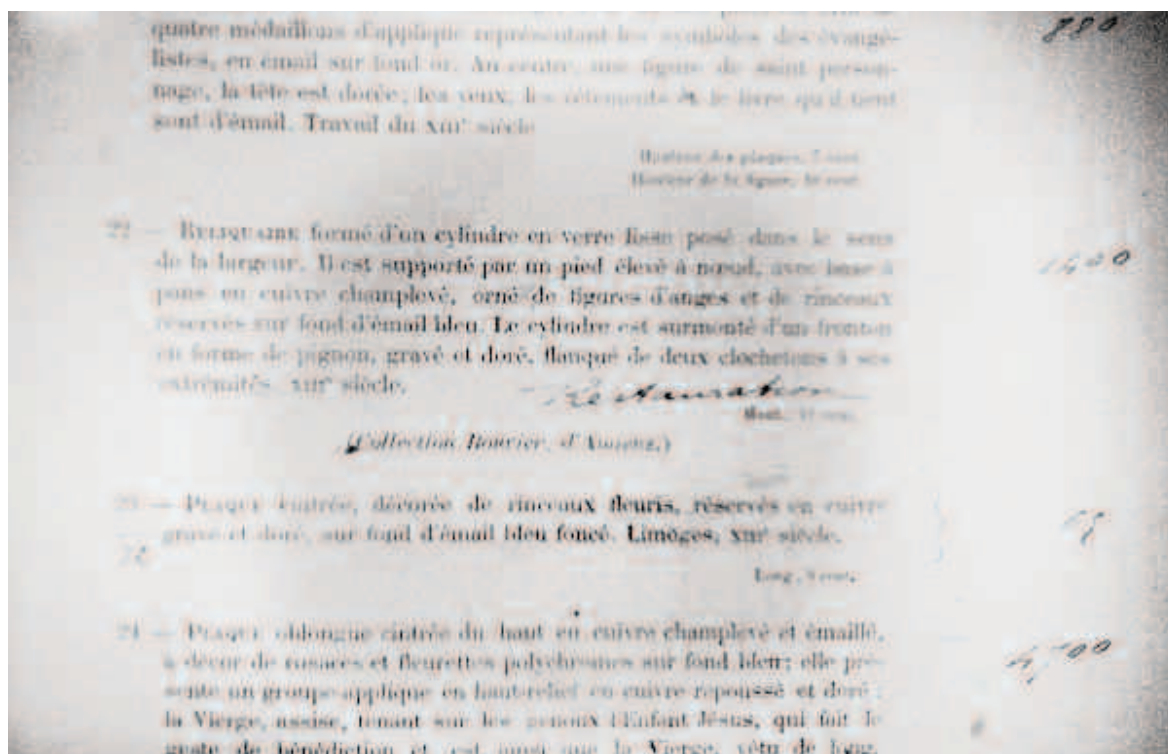
16. *Portrait de Pietro Accorsi*.



francs en 1854, 85 francs en 1873 et enfin, 1400 francs en 1900. La relative baisse du prix de la monstrance-reliquaire dans les dernières décennies du XIX^e siècle s'explique sans doute par le contexte économique difficile de l'après-guerre franco-prussien et le mauvais état de

conservation de la pièce, avant sa restauration par Aimé Desmottes. En revanche, au début des années 1900, la valeur de l'œuvre connaît une très forte inflation et ce, en tenant compte des diverses évolutions du franc or. Ce phénomène s'explique en partie par l'émergence d'un véritable goût pour les émaux limousins, suscitée par de très riches amateurs, comme John Pierpont Morgan par exemple⁵³, ainsi que par la constitution progressive d'importantes collections muséales. Malgré un émaillage et une ciselure de qualité modeste, la monstrance-reliquaire du Palazzo Madama – production de la fin de *l'Opus Lemovicense* – bénéficie donc d'un réel engouement et d'un intérêt certain de la part de ses propriétaires successifs, multipliant son prix par dix entre les années 1850 et 1900 environ.

Aux termes de cette recherche, il apparaît que l'œuvre émaillée a beaucoup circulé, avant d'entrer dans les collections du Palazzo Madama de Turin. Elle fut également souvent exposée soit dans des cabinets de curiosités de riches collectionneurs et/ou marchands, soit lors de grandes expositions rétrospectives d'art ancien. De fait, cet exemple met en lumière l'importance de reconstituer l'historique d'un objet; celui-ci apportant des données essentielles quant au vécu parfois "mouvementé" d'une œuvre. Il lève



17. *Catalogue de la vente Desmottes*, hôtel Drouot, Paris, 1900, © INHA – bibliothèque J. Doucet.

également une partie du voile sur une histoire du goût et des collections – en particulier celle des pièces champlevées limousines – dans laquelle des réseaux étroits de relations entre les différents amateurs et autres acteurs du marché de l'art peuvent être soulignés. Fiers de

leurs acquisitions, les collectionneurs ou “bibelotiers”⁶⁴, tels qu'ils étaient dénommés à l'époque, firent de leurs cabinets de curiosités des lieux de découvertes, d'échanges et de recherche sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance au cours des XIX^e et XX^e siècles.

NOTES

¹ Cet article est en partie issu d'une communication réalisée le 23 septembre 2011 dans le cadre d'une journée d'études sur l'émail médiéval tenue au Musée du Louvre à Paris. Je tiens à remercier Elisabeth Antoine, Marie-Cécile Bardez, Barbara Boehm, Christine Brennan, Danielle Gaborit-Chopin, Cristina Maritano et Carole Treton. De même, je n'aurai pu mener cette recherche sans l'aide de Simonetta Castronovo et de Geneviève François: qu'elles trouvent ici mes plus vifs remerciements.

² Chaudonneret 1980. Plus récemment voir Amalvi 1996, notamment p. 203 et ss. L'intérêt pour la période médiévale trouve déjà quelques échos au XVIII^e siècle. Cf. Lanson 1926.

³ Voir par exemple Kryzanovskaya 1990, pp. 143-155 et Eadem 2013, à propos du russe naturalisé parisien Alexander Basilewsky.

⁴ Sur les religieux collectionneurs d'objets médiévaux au XIX^e siècle, voir tout d'abord Tixier (1) 2008, pp. 55-67 puis Tixier (1) à paraître en 2013.

⁵ Lucas 2012.

⁶ Parmi une abondante bibliographie, voir tout d'abord Wainwright 1989 puis Bradford Smith 1996 et enfin Long 2007.

⁷ Prache 1998, pp. 265-268.

⁸ Ht: 43 cm; largeur base: 16,5 cm. Longueur cylindre de verre: 15 cm; Diamètre cylindre de verre: 7,5 cm. Diamètre médaillon peint: 7 cm.

⁹ Collinet-Guérin 1961, pp. 447-450.

¹⁰ Tixier (2) 2008, pp. 89-104.

¹¹ Cf. le cat. de l'exp. *Cuivres d'orfèvres* 1996.

¹² En effet, la hampe supérieure de la croix a été brisée. Il s'agit donc d'un rajout postérieur, sans doute de la seconde moitié du XIX^e siècle.

¹³ Pour une synthèse sur ces objets, voir Tixier (3) à paraître en 2013.

¹⁴ Cf. Tixier 2011, pp. 103-121.

¹⁵ Cahier, Martin 1847-1849, pl. XX.

¹⁶ Brennan 2003.

¹⁷ Fregnac 1962, p. 63.

¹⁸ Léniaud 1980, pp. 176-177 et pl.

¹⁹ Malheureusement, le prince décide de revendre l'hôtel afin d'en faire construire un troisième. Sa “fantaisie” rue Montaigne est détruite à la fin du XIX^e siècle. *Ibid.*

²⁰ Lacroix 1850, pl (collection Soltykoff).

²¹ *Vente Soltykoff* 1854, p. 7, n. 32.

²² *La naissance des Monuments historiques* 1998.

²³ Pariset 2003, pp. 51-57.

²⁴ Dusevel 1855-1856, pp.157-160. Cette collection, très importante, est visitée par le célèbre archéologue Jacques de Morgan. Dans ses *Mémoires*, celui-ci écrira d'ailleurs: “Il y avait aussi un maître d'armes, Bouvier, qui, peu à peu, avait recueilli de nombreuses pièces d'orfèvrerie des monastères picards. Bien jeune encore, j'ai visité sa collection qui contenait des merveilles. La ville d'Amiens eut pu acquérir aisément ces souvenirs provinciaux, personne ne s'en soucia; cette incomparable collection a été dispersée. Les musées anglais et américains conservent les plus belles pièces (...).” Morgan (de) 1997, p. 25.

- ²⁵ *Vente Bouvier* 1873, pp. 34-35, n. 244.
- ²⁶ Morant (de) 1941, notamment pp. 164-167.
- ²⁷ Selon Henry de Morant, "pendant plus de quarante ans, Bouvier acheta au hasard de ses garnisons, dont on changeait souvent alors, à des paysans, à des brocanteurs, à des fripiers pour être plus exact, les dépouilles des abbayes supprimées à la Révolution et des châteaux saccagés après le départ de leurs propriétaires en émigration. Il acheta aussi beaucoup en Picardie après sa retraite". *Ibid.*, p. 164.
- ²⁸ Cf. les *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*, VII, 1860, p. 807.
- ²⁹ *Notice des tableaux* 1860, p. CVII. Malheureusement, le catalogue ne détaille pas les divers objets prêtés par M. Bouvier lors de cette exposition.
- ³⁰ Estimée à 400000 francs, la vente de la collection Bouvier n'a produit que 180 000 francs. cf. la *Revue de l'art chrétien*, 17, 1874, p. 110.
- ³¹ Tixier (2) à paraître en 2013.
- ³² Eudel 1885, p. 244.
- ³³ Van Drival 1874, n. 425, p. 105; n. 430, p. 106; n. 490, p. 122 et n. 570, p. 139.
- ³⁴ Van Drival 1876, pl. XVIII.
- ³⁵ Desmottes 1878, introduction.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 31, n. 153.
- ³⁷ Long 2004, p. 26. Voir également Gaillemin 2000, p. 28.

- ³⁸ Gady 1996, n. 28, pp. 392-399.
- ³⁹ *Collection Desmottes* 1900, p. 92.
- ⁴⁰ *Vente Desmottes* 1900, p. 11, n. 22.
- ⁴¹ Nahon 1998, p. 243. Il convient également de noter qu'Édouard Larcade est le petit cousin d'une grande antiquaire parisienne, d'origine bordelaise, Mme Lelong et travailla avec l'artiste-restaurateur Pierre Albert-Birot. Cf. Lentengre 1993, p. 45.
- ⁴² cf. le cat. de l'exp. *Les donateurs du Louvre* 1989, p. 247.
- ⁴³ La famille Larcade possède un hôtel particulier au 102 rue du Bac à Paris.
- ⁴⁴ Cf. le cat. de l'exp. *Art religieux ancien* 1932, n. 387, p. 58.
- ⁴⁵ Plessis 1928, pp. 245-248.
- ⁴⁶ Nahon 1998, p. 244.
- ⁴⁷ *Comme à la maison* 2000, p. 21.
- ⁴⁸ Sur ce personnage, voir Antonetto, Cottino 1999.
- ⁴⁹ Mallé 1969, pp. 95-96, pl. 38.
- ⁵⁰ *Collection Desmottes* 1900, p. 92.
- ⁵¹ Arquie-Bruley 1998, pp. 19-45.
- ⁵² Cf. le catalogue de l'exposition *L'œuvre de Limoges* 1995-1996.
- ⁵³ Voir tout d'abord Brimo 1938, notamment le livre II, *Les grandes collections aux Etats-Unis (1876-1919)*. Plus récemment Drake Boehm 2011, pp. 123-138.
- ⁵⁴ Pety 2003, p. 69.

BIBLIOGRAPHIE

- Amalvi C., *Le goût du Moyen Âge*, Plon, Paris 1996.
- Antonetto R., Cottino A., *Pietro Accorsi: un antiquario, un'epoca*, Omega Arte, Torino 1999.
- Arquie-Bruley F., *Emaux limousins et collectionneurs au début du XIXe siècle*, dans D. Gaborit-Chopin, E. Taburet-Delahaye (dir.), *L'Oeuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts*, Musée du Louvre, Paris 1998, pp. 19-45.
- Art religieux ancien*, catalogue de l'exposition, Musée Masséna, Imp. De l'Éclairer, Nice 1932.
- Bradford Smith E. (dir.), *Medieval Art in America. Patterns of Collecting 1800-1940*, Penn State University Press, University Park 1996.
- Brennan C.E., *Prince Petr. Soltykoff: An Important Nineteenth-Century Collector of Medieval art*, thèse de doctorat non publiée, Université de New York 2003.
- Brimo R., *L'évolution du goût aux Etats-Unis d'après l'histoire des collections*, thèse pour le doctorat d'Université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, J. Fortune, Paris 1938.
- Cahier C., Martin A., *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, t. I, Paris 1847-1849.
- Chaudonneret M.-C., *Fleury Richard et Pierre Révoil: la peinture troubadour*, Arthena, Paris 1980.
- Collection Desmottes*, dans "Le Bulletin de l'Art ancien et moderne", 52, 1900, 24 mars, p. 92.
- Collinet-Guérin M., *Histoire du nimbe des origines aux temps modernes*, Nouvelles Editions Latines, Paris 1961.
- Comme à la maison*, dans "Journal des arts", 98, 2000, 4 au 17 février, p. 21.
- Cuivres d'orfèvres: trésors du Limousin: catalogue des oeuvres médiévales en cuivre non émaillé des collections publiques du Limousin*, par V. Notin avec une contribution de B. Barrière, catalogue de l'exposition (Limoges, Musée de l'Evêché-Musée de l'Email, Limoges), Limoges, 1996.
- Desmottes A., *Catalogue avec annotations des objets d'art français, italiens, allemands et flamands des XIIIe, XIVe, XVe, XVIe et XVIIe siècles composant la collection de M. A. D.*, suivi de 17 photographies, Impr. L. Danel, Lille 1878.
- Les donateurs du Louvre*, Musée du Louvre, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1989.
- Drake Boehm B., *Le goût des américains pour l'Œuvre de Limoges aux XIXe et XXe siècles*, dans D. Gaborit-Chopin, F. Tixier (dir.), *L'Œuvre de Limoges et sa diffusion: trésors, objets, collections*, PUR, Rennes 2011, pp. 123-138.
- Dusevel M., *Ameublements et costumes du Moyen âge dans le département de la Somme*, dans «Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France», III, 1855-1856, pp. 157-160.
- Eudel P., *Collections et collectionneurs*, G. Charpentier, Paris 1885, pp. 239-273.
- Fregnac C., *Les reliques les plus orthodoxes du prince Soltykoff*, dans «Connaissance des arts», 126, 1962, pp. 63-70.
- Gady A. (dir.), *De la place royale à la place des Vosges*, Action artistique de la ville de Paris, Paris 1996.
- Gaillemin J.-L., *Antiquaires*, Assouline, Paris 2000.
- Kryzanovskaya M., *Alexander Petrovich Basilewsky. A great collector of medieval and Renaissance works of art*, dans "Journal of the History of Collections", 2, 1990, pp. 143-155.
- Kryzanovskaya M., *Basilewsky e la sua collezione*, dans *Il collezionista di meraviglie: L'Ermitage di Basilewsky*, a cura di E. Pagella e T. Rappe, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 7 giugno-13 ottobre 2013), Silvana Editoriale, Cinisello B. 2013, pp. 16-20.
- Lacroix P., *Le Moyen Âge et la Renaissance. Histoire et description des mœurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des Beaux-Arts en Europe*, t. III, Paris 1850.

Lanson R., *Le goût du Moyen Âge en France au XVIIIe siècle*, G. Van Oest éditeur, Paris-Bruxelles 1926.

Léniaud J.-M., *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Arts et métiers graphiques, Paris 1980.

Lentengre M.-L., *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, J.-M. Place, Paris 1993.

Long V., *Collections et intérieurs à Paris de 1850 à 1914*, dans "Hypothèses", 1, 2003, pp. 23-32.

Long V., *Mécènes des deux mondes, Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago (1879-1940)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2007.

Lucas J.-J., *Collectionneurs en province*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2012.

Mallé L., *Smalti – Avori del Museo d'Arte antica: catalogo*, Museo Civico di Torino, Torino 1969.

Morant (de) H., *Quelques collections et collectionneurs en Picardie au XIX^e siècle*, dans "Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie", 1941, 4e trim., pp. 162-195.

Morgan (de) J., *Souvenirs d'un archéologue*, publiés par A. Jaunay, Paris 1997.

Nahon P., *Les marchands d'art en France – XIX^e et XX^e siècles*, Éd. de la Différence, Paris 1998.

La naissance des Monuments historiques. La correspondance de Prosper Mérimée avec Ludovic Vitet (1840-1848), préface de F. Bercé, CTHS, Paris, nouv. éd., 1998.

Notice des tableaux et objets d'art, d'antiquité et de curiosité exposés dans les salles de l'hôtel de ville d'Amiens, 20 mai-7 juin 1860, Société des Antiquaires de la Picardie, Amiens, 1860.

L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Âge, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre, 23 octobre-16 juin 1996), RMN, Musée du Louvre, Paris 1995.

Pariset J.-D., *Ludovic Vitet (1802-1873)*, dans "Coré", 13, 2003, pp. 51-57.

Pety D., *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Droz, Genève 2003.

Plessis P., *Les Bleus de Chine de la collection Edouard Larcade*, dans "La Renaissance de l'art français et les industries de luxe", 11, 1928, pp. 245-248.

Prache A., *Pour une histoire des collections d'art médié-*

val, dans O. Bonfait, V. Gerard-Powell, et P. Sénéchal (dir.), *Curiosité. Etudes d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Flammarion, Paris 1998, pp. 265-268.

Tixier F. (1), *Le "cabinet" Texier: émaux limousins et autres curiosités*, dans "Histoire de l'Art", 62, 2008, avril, pp. 55-67.

Tixier F. (2), *À propos de "l'ostensoir" du musée municipal de l'Évêché à Limoges: nouvelles hypothèses*, dans "Bulletin archéologique et historique du Limousin", CXXXVI, 2008, pp. 89-104.

Tixier F., *Un aspect méconnu de l'Opus Lemovicence: les monstrances-reliquaires (XIV^e siècle-XV^e siècle)*, dans D. Gaborit-Chopin, F. Tixier (dir.), *L'Œuvre de Limoges et sa diffusion: Trésors, objets, collections*, Institut National d'Histoire de l'Art-Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2011, pp. 103-121.

Tixier F. (1), *Les religieux collectionneurs d'objets médiévaux en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle: quelques exemples*, dans *Collectionner aux XIX^e et XX^e siècles, Les hommes, l'esprit et les lieux*, sous la direction de P. Michel et P. Marcilhacy-Prévoist, Musée de la chasse et de la nature, Paris, à paraître en 2013.

Tixier F. (2), *Bienvenu chez Aimé Desmottes, collectionneur de la place des Vosges! De l'objet médiéval à l'instrument de musique*, dans *Hortus Artium Medievalium. Mélanges en l'honneur de Jean-Pierre Caillet*, à paraître en 2013.

Tixier F. (3), *La monstrance eucharistique: genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie XIII^e-XVII^e s.*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, à paraître en 2013.

Van Drival E., *Catalogue de l'exposition d'objets d'art religieux ouverte à Lille en 1874*, Lefebvre-Ducrocq, Lille 1874.

Van Drival E., *L'Exposition de Lille. Etudes sur les objets d'art religieux réunis à Lille en 1874*, Société du "Pas-de-Calais", Arras 1876.

Vente de la collection Bouvier, 8-16 décembre 1873, Amiens.

Vente de la collection Desmottes, Drouot, Paris, 19-23 mars 1900.

Vente de la collection du prince Soltykoff, 18 au 22 avril 1854, Paris.

Wainwright C., *The Romantic Interior. The British collector at Home 1750-1850*, Yale university press, New Haven – London 1989.

Dalla collezione Soltykoff (Parigi) a Palazzo Madama di Torino: itinerario 'movimentato' di uno smalto champlevé

Un reliquario-ostensorio di origine limosina, realizzato nella prima metà del XIV secolo, conosce un percorso 'movimentato' prima del suo ingresso, nel 1954, al Museo d'Arte Antica - Palazzo Madama di Torino. Da una prima attestazione nell'hôtel parigino del principe russo Soltykoff alla fine degli anni quaranta dell'Ottocento fino ai salons del grande antiquario torinese Pietro Accorsi, il pezzo passa attraverso grandi collezioni di amatori tra la seconda metà del XIX secolo e l'inizio di quello seguente. Il presente articolo tenta dunque di ricostruire l'itinerario dell'opera smaltata – dai gabinetti di curiosità di provincia alle sale d'asta – discutendo l'importanza accordata agli oggetti champlevé nella costituzione delle grandi collezioni d'arte medievale, parallelamente alla corrente neogotica. Si scopre così una storia del gusto nella quale le scelte di alcuni proprietari ebbero delle ripercussioni importanti, tanto sull'aspetto generale del reliquario-ostensorio quanto sui suoi prezzi di aggiudicazione.