

Sept émaux peints

de la Renaissance au XIX^e siècle



ROUILLAC

*Commissaires-Priseurs
Expert près la Cour d'Appel*

Sept émaux peints
de la Renaissance au XIX^e siècle

32^e Vente Garden-Party

Aymeric et Philippe Rouillac, commissaires-priseurs

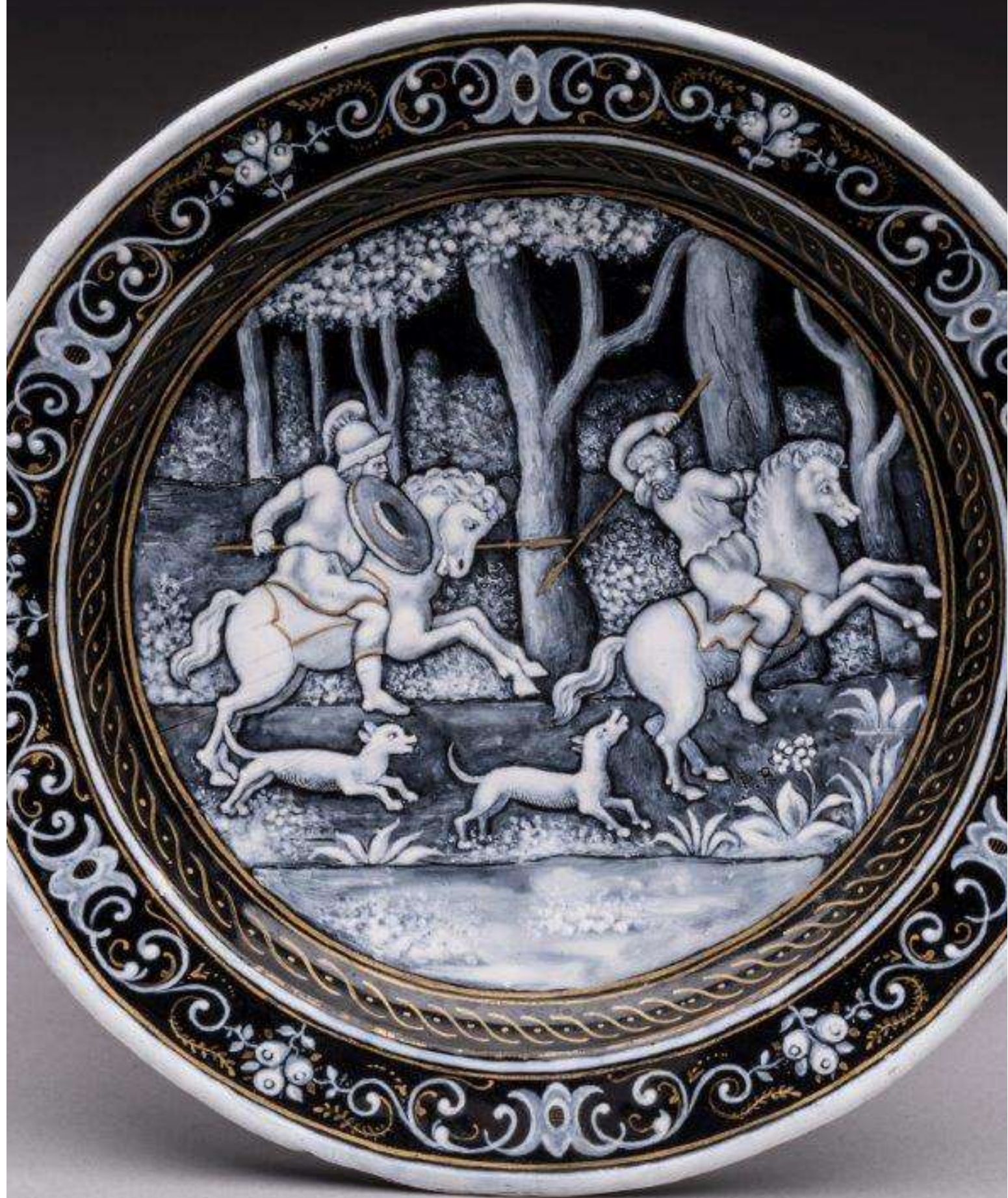
Château d'Artigny

rouillac.com

Table des matières

Une assiette attribuée à Pierre Reymond.....	4
Essai :	6
I/ Décors cynégétiques à Limoges	6
II/ Une chasse au lion sans lion.....	7
III/ La première manière de Pierre Reymond ?.....	8
Illustrations d'œuvres en rapport :	9
Une assiette attribuée à François Guibert	18
Essai :	20
I/ Une Genèse incestueuse	20
II/ Une représentation largement diffusée.....	21
III/ François Guibert : un maître à découvrir	22
Illustrations d'œuvres en rapport :	24
.....	24
Coupe attribuée à Jean III Pénicaud ou son entourage	31
Essai :	33
I/ Une très rare coupe de chasse	33
II/ La représentation d'un empereur romain :	36
III/ Une attribution délicate :	37
Illustrations des œuvres en rapport :	40
Deux plaques en émaux peints sur cuivre.....	60
Essai :	63
I/ Deux scènes religieuses tirées du Nouveau Testament	63
II/ Deux œuvres de la Renaissance tardive	66
Illustrations des œuvres en rapport :	68
Plaque émaillée au portrait d'Heinrich Aldegrever	81
Essai :	82
I/ Heinrich Aldegrever : un petit maître de la gravure germanique	82
II/ Une plaque d'après l'autoportrait de 1537	83
III/ Renaissance de l'art du portrait émaillé au XIX ^e siècle.....	84
Illustrations d'œuvres en rapport :	85
Coffret aux scènes mythologiques	90
Essai :	92
I/ Des scènes mythologiques	92
II/ La réalisation d'un coffret néo-Renaissance	94
Illustrations d'œuvres en rapport :	96
Bibliographie :	107
Sources imprimées :	107
Ouvrages consultés :	107
Ressources en ligne :	108

Une assiette attribuée
à Pierre Reymond





attribuée à Pierre REYMOND (actif entre 1537- ap. 1585) et son atelier.

ASSIETTE en émail peint en grisaille et doré sur fond noir représentant dans le fond une chasse à courre composée de deux cavaliers et leurs montures accompagnés de deux chiens. La descente ornée de motifs de points et vaguelettes, le marli composé d'une frise de fruits et rinceaux en grisaille. Le revers sur fond noir présente au centre un motif floral accompagné de fleurs de lys. La bordure ornée d'une branche de lierre courant sur l'ensemble.

Signée « P.R ».

Limoges, milieu du XVI^e siècle, vers 1550.

Diam. 17,8 cm (petits accidents).

Provenance :

- Galerie A.Vecht, Amsterdam.
- Collection Abbaye de S., Auvergne.

Est. : 3.000-5.000 euros

Essai :

I/ Décors cynégétiques à Limoges

L'iconographie de la chasse est présente en général dans la production de pièces de vaisselle en émaux limousins au XVI^e siècle et dans l'œuvre de Pierre Reymond en particulier. Et pour cause, la chasse est une activité régulière des commanditaires. Ces derniers influencent nécessairement la production d'émaux à représentation cynégétique dont les plus brillants dessinateurs, à l'instar de Jacques Androuet du Cerceau (1510-1584), fournissent des modèles¹. Chasses au cerf, au sanglier ou au lapin (fig.1-3) sont ainsi illustrées. Si les plaques précédemment citées accusent une certaine maladresse par la disproportion évidente des personnages en comparaison des animaux et végétaux, notre assiette présente en revanche un traitement plus naturaliste. La scène se déroule dans une forêt

¹ ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Pièces au trait : pièces diverses, portes monumentales, tombeau, retables, cheminées, grotesques, meubles, figures, allégories...*, s.l.n.d, 1 vol. f°70, Paris, INHA, NUM FOL RES 65, [en ligne] : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/1808> consulté le 30 mars 2020.

dont les cimes des arbres n'entrent pas dans le cadrage. La représentation tronquée des végétaux résulte d'une volonté de rendre avec fidélité les proportions de la nature vis-à-vis de celles des personnages. Cette intention se découvre également dans la chasse de l'*Aiguière du Triomphe de Diane*, chef-d'œuvre de Pierre Reymond (fig.4).

II/ Une chasse au lion sans lion

Dans le décor forestier de notre assiette, deux hommes montent des chevaux cabrés. Chacun des cavaliers est armé d'une lance. L'un est casqué et muni d'un bouclier, l'autre se retourne tentant de diriger son arme vers une cible. Mais que vise-t-il en vérité ? A priori aucune proie ne figure dans la scène, si ce n'est le pauvre chien courant après le cheval de son maître. Le modèle ayant inspiré cette composition révèle l'animal pris en chasse. L'atelier de Pierre Reymond semble avoir composé cette scène d'après un modèle graphique lui-même utilisé par Valerio Belli (1468-1546) pour la réalisation de plaquettes de bronze (fig.5) ou de cristal de roche gravés (fig.6). Une chasse au lion est originellement illustrée sur les œuvres de Belli. Si les cavaliers sont bien plus nombreux, les gestes des principaux protagonistes chassant la bête sont en tout point comparables à la représentation peinte en grisaille de notre assiette. Le cavalier de droite articule la même posture et les chevaux lèvent chacun leurs jambes de la même façon. Le chien de gauche court droit devant lui, alors que son comparse tourne légèrement la tête vers la gauche comme pour attaquer et saisir la proie. Aussi, la ligne figurant le sol se retrouve dans la figuration de notre assiette. Pierre Reymond reprend cette composition à plusieurs reprises, et notamment pour la réalisation du couvercle d'un coffret (fig.7). En dehors de Pierre Reymond, le modèle de cette chasse a également servi d'inspiration à Jean III Pénicaud (act. 1573-1606) pour la réalisation d'une plaque en émail peinte en grisaille (fig.8). Il faut relever toutefois un traitement plus maniériste – par la figuration très musclée des cavaliers comme des chevaux – qui ne figure pas dans notre assiette par Reymond. La diffusion d'un même modèle au sein de plusieurs ateliers pose le problème de l'accès à ces œuvres en bronze ou en cristal de roche. Le modèle appartenait-il à un mécène, les ateliers avaient-ils les moyens de se procurer chacun un exemplaire ou existait-il une collaboration des maîtres émailleurs ? À cette heure, les spécialistes laissent la question sans réponse².

² RIDDICK, Michael, « Glyptics, Italian Plaquettes in France and their Reproduction in Enamel », *Renaissance Bronze*, p. 21 [en ligne] <https://renbronze.files.wordpress.com/2019/11/glyptics-italian-plaquettes-in-france-and-their-reproduction-in-enamel-4.pdf>, consulté le 10 avril 2020.

III/ La première manière de Pierre Reymond ?

Si les initiales « P.R » figurant sous les sabots postérieurs du cheval de droite permet d'une part d'attribuer cette assiette à Pierre Reymond et son atelier, le traitement des éléments figuratifs correspond d'autre part à l'œuvre de ce maître. Les chevaux sont proches de ceux présentés sur la base du *Chancelier de la mort d'Absalon* (fig.9) eux-mêmes inspirés des gravures de Bernard Salomon (1505-1566) pour l'illustration des *Quadrins historiques de la Bible*³ (fig.10). La figuration des chiens courant n'est pas sans rappeler quant à elle, celle du chien chasseur de l'*Assiette du mois de mars* (fig.11), tandis que le casque du chasseur gauche est identique à ceux des *Argonautes* (fig.12). Mais d'une façon plus générale, cette représentation est caractéristique des œuvres par Pierre Reymond. L'artisan compose des scènes naturalistes dont les larges cernes noirs individualisent chaque personnage tout en rendant un traitement relativement simple. Cette assiette doit être inscrite dans la première partie de l'œuvre du maître, en vertu du traitement à la fois naturaliste et minimaliste de la scène, du décor de l'aile et du revers. L'articulation d'une datation autour de 1550 est donc envisageable.

³ PARADIN, Claude, *Quadrins historiques de la Bible rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon*, Lyon, 1555 [en ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79265q/f205.image> consulté le 30 mars 2020.

Illustrations d'œuvres en rapport :

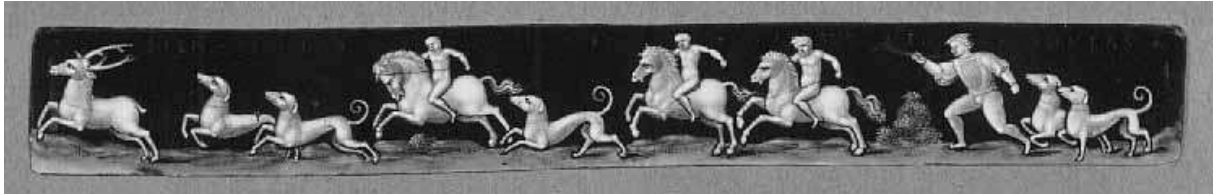


Fig. 1 Anonyme, *La Chasse au cerf*, courant XVI^e, Paris, Louvre, MR 2563.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=14082



Fig. 2 Anonyme, *La Chasse au sanglier*, courant XVI^e, Paris, Louvre, MR 2562

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=14081



Fig. 3 Anonyme, *La Chasse au lapin*, courant XVI^e, Paris, Louvre, MR 2564.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=14083



Fig. 4 Pierre Reymond, *Aiguière du Triomphe de Diane*, 1554, émail, Haut. 26,6, Diam. 14,4 cm., Paris, Musée du Louvre, MR2420.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15474



Fig. 5 Valerio Belli, *Chasse au lion*, fin XVe-début XVIe, bronze, Paris, Musée du Louvre, OA3239, <https://www.photo.rmn.fr/archive/15-508982-2C6NU0AOMNBDZ.html>



Fig. 6 Valerio Belli, *Chasse au lion*, fin XVe-début XVIe siècle, cristal de roche, Haut. 7,1, Larg. 8,1 cm., Tours, Musée des Beaux-Arts, 904-1-17.

http://www.mba.tours.fr/TPL_CODE/TPL_COLLECTIONPIECE/91-mobilier-et-objets-d-art.htm?COLLECTIONNUM=10&PIECENUM=82&NOMARTISTE=BELLI+Valerio



Fig. 7 Pierre Reymond, *Coffret à décor de scène de chasse au lion, scènes mythologiques et paysages habités d'animaux*, (détail du couvercle), émail sur cuivre, bois, velours, Haut. 12, Larg. 20, Prof. 15,4 cm., Paris, Petit Palais, ODUT1261.

<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/coffret-a-decor-de-scenes-de-chasse-aux-lions-scene-mythologique-et-paysages#infos-principales>



Fig. 8 Attribuée à Jean III Pénicaud, *Chasse au lion*, Seconde moitié du XVIe siècle, Émail sur cuivre, Paris, Louvre, OA965.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=14098



Fig. 9 Pierre Reymond, *Chandelier de la mort d'Absalon*, (détail) 1564, émail sur cuivre, Haut. 34, Diam. 20 cm., Paris, Musée du Louvre, MR 2507.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre Reymond - Chandelier La Mort d'E2%80%99Absalon.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Reymond_-_Chandelier_La_Mort_d%E2%80%99Absalon.jpg)



Fig. 10 Bernard Salomon, *La Mort d'Absalon*, in PARADIN, Claude, « Rois XVIII », *Quadrins historiques de la Bible*, éd. de 1560, Lyon, Jan de Tournes.



Fig. 11 Pierre Reymond, *Assiette du mois de Mars*, 1566, émail peint, Diam. 20,1 cm., Paris, Musée du Louvre, R264.

<https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0HHJB2L>



Fig. 12 Pierre Reymond, *Assiette des Argonautes chez le roi Phinée*, 1568, émail peint, Diam. 20,1 cm., Paris, Musée du Louvre, OA4023.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15458

Une assiette attribuée
à François Guibert





Attribuée à François Guibert (actif à la fin du XVIe-XVIIe)

ASSIETTE de Loth et ses filles, en émail peint en grisaille, les carnations roses, les ornements dorés sur fond noir. Le fond représentant l'ivresse de Loth accompagné de ses filles dans une grotte. À l'arrière-plan, les villes de Sodome et Gomorrhe en feu. La descente ornée de motifs de points et vaguelettes, le marli composé aux quatre points cardinaux de cuirs supportant des têtes de grotesques. Ils sont chacun séparés par des motifs de rinceaux et grappes de fruits. Le dos orné au centre d'un faune entouré de rinceaux tenant ses poignets à la ceinture et croisant ses jambes. La bordure décorée de deux branches croisées s'affrontant jusqu'en partie supérieure.

Signée « F.G » et titrée « Loth et ses filles ».

Limoges, seconde moitié du XVI^e-début du XVII^e siècle.

Diam. 19,9 cm (petits accidents).

Provenance : collection abbaye de S., Auvergne.

Est. 3.000-5.000 euros

Essai :

I/ Une Genèse incestueuse

Titrée en partie supérieure, notre assiette illustre l'épisode de Loth et ses filles dont le sujet est tiré de la *Genèse* (XIX, 30-38). À l'arrière-plan, les villes de Sodome et Gomorrhe sont incendiées, car la colère divine s'y est abattue pour punir les hommes de leurs péchés énormes. Averti par deux anges, Loth, neveu d'Abraham, quitte la ville accompagné de son épouse, un âne et ses deux filles. Seules ces dernières l'entourent ici, sa femme ayant été transformée en statue de sel pour s'être retournée vers les vestiges des villes en feu, malgré l'interdiction de Dieu. Ainsi « Loth monta de Tsoar pour s'installer dans la montagne avec ses deux filles, car il avait peur de s'installer à Tsoar. Il s'installa dans une grotte. Alors l'aînée dit à la cadette : Notre père est vieux, et il n'y a pas d'homme dans le pays pour aller avec nous selon l'usage commun à tous. Viens, faisons boire du vin à notre père et couchons avec lui, afin de donner la vie à une descendance issue de notre père. Elles firent donc boire du vin à leur père ce soir-là ; et l'aînée alla coucher avec son père : il ne se rendit compte de rien, ni quand elle se coucha, ni quand elle se leva. Le lendemain, l'aînée dit à la cadette : J'ai couché

avec mon père la nuit dernière ; faisons-lui boire du vin ce soir encore, et va coucher avec lui, afin de donner la vie à une descendance issue de notre père. Elles firent boire du vin à leur père ce soir-là encore, et la cadette se releva pour coucher avec lui : il ne se rendit compte de rien, ni quand elle se coucha, ni quand elle se leva. Ainsi les deux filles de Loth furent enceintes de leur père » (*Genèse XIX*, 30-36). Les moments charnels à venir ne sont ici qu'esquissés. Les filles aux seins nus et bustes découverts servent à leur père la boisson coupable de son ivresse dont une aiguière et une bouteille au sol attestent déjà de son état d'ébriété. N'étant plus conscient de ses actes, il enlace l'une de ses filles par ses deux bras, tandis qu'il regarde couler le vin sans que mots ne soient dits.

II/ Une représentation largement diffusée

Cet épisode n'est pas rare dans l'émaillerie limousine, puisque très apprécié par la clientèle⁴. La vignette de Bernard Salomon pour l'illustration des *Quadrins historiques* (fig.13) sert largement les peintres émailleurs pour la décoration de leurs pièces. Et pour cause, l'œuvre de Salomon influence considérablement la production d'émaux peints, car ses recueils de gravures sont abondants, nouveaux et peu coûteux⁵. La *Salière* du musée des Beaux-Arts de Dijon attribuée à Pierre Courteys (-1581) reprend la composition du graveur lyonnais en plaçant les personnages dans des positions identiques (fig.14). L'artisan émailleur ne fait qu'adapter les dimensions du paysage au support circulaire de la salière. S'il simplifie les détails, Pierre Courteys reproduit avec plus de facilité la composition de cette estampe lorsqu'il la copie en émail polychrome sur une surface plane (fig.15). Cependant, certains peintres limousins se détachent de ce modèle majeur de la seconde moitié du XVI^e siècle pour produire des scènes plus complexes. Tel est le cas du Maître I.C lorsqu'il réalise la composition de la *Coupe sur pied de Loth et ses filles* (fig.16). Si les personnages sont installés identiquement à la gravure de Salomon, le paysage présente toutefois une végétation luxuriante prenant le pas sur les vestiges d'architectures anciennes. La ville de Sodome incendiée tend également à s'inspirer des ruines de l'Antiquité romaine. Pour parvenir à la production d'une telle scène, le peintre semble avoir à sa connaissance les estampes gravées par Étienne Delaune. La première est réalisée en 1561 (fig.17). La seconde est composée en 1569 (fig.18) d'après un dessin de Luca Penni⁶.

⁴ VIRASSAMYNAÏKEN, Ludmila, *Lyon Renaissance. Arts et humanisme, catalogue dématérialisé*, 2016, Lyon, Musée des Beaux-Arts, Paris, Somogy, p. 206

⁵ JESTAZ, Bertrand, « Les modèles de la majolique historiée : bilan d'une requête », *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e série, n°79, 1972, p. 237 in SHARRATT, Peter, *Bernard Salomon : illustrateur lyonnais*, Genève, Librairie Droz, 2005, p. 205.

⁶ VIRASSAMYNAÏKEN, Ludmila, *op. cit.*, p. 207.

Notre assiette ne paraît pas présenter de véritables similitudes avec ces gravures. Les personnages sont figurés à gauche alors que les modèles gravés les placent à droite. L'épouse de Loth est absente de la scène de notre assiette, tandis que le paysage occupe une place inférieure dans notre composition. Les modèles gravés ne manquent pas pour l'illustration de cette iconographie. Raphaël I Sadeler (1560-1632), Heinrich Aldegrever (1502-1558) ou Nicolo dell'Abate (1509-1571) voient leurs œuvres peintes ou dessinées se répandre par l'intermédiaire de la gravure et des copies dans toute l'Europe et notamment à Limoges. À ce titre, un dessin du peintre de Modène, installé depuis 1552 à Fontainebleau, peut être comparé à la scène de notre assiette, d'autant qu'il fait l'objet de plusieurs copies (fig.19-20). Si les filles de Loth sont placées différemment, chacune en revanche occupe le même rôle. L'une sert la boisson, l'autre la reçoit dans une coupe tout en embrassant le père. La servante de notre assiette présente également un traitement graphique étroitement comparable à la fille au premier plan du dessin de Nicolo dell'Abate. Ses jambes sont installées de manière analogue. Son visage et sa coiffure sont aussi très proches. De surcroît, la place réservée au paysage est limitée autant dans le dessin que dans la scène de notre assiette. La ville est figurée à travers quatre bâtiments : deux à toits plats, une muraille crénelée et une tour. L'esquisse des cités incendiées n'est pas sans rappeler le traitement des différentes villes se trouvant aux arrière-plans des paysages de Jacques Androuet du Cerceau⁷. Malgré ces ressemblances avec le dessin de Nicola dell'Abate, la composition de notre assiette reste éloignée de ce modèle graphique. Une part de doute reste présente, tout comme en ce qui concerne l'identité de son auteur.

III/ François Guibert : un maître à découvrir

Marquée « F.G », cette assiette est a priori l'œuvre d'un peintre émailleur anonyme sinon peu ou prou référencé, à la différence des dynasties Limosin ou Pénicaud. L'étude des inventaires des émailleurs limousins de la période moderne a toutefois exhumé des archives le nom de François Guibert dont les initiales pourraient correspondre à celles de l'auteur de notre assiette. Il se retrouve « en 1608, dans le certificat des jurés et des maîtres orfèvres de Limoges, relatif au chef-d'œuvre exécuté par Jean Péconnet, François Célière, Jean Mouret, Léonard Desflottes et Guillaume Blanchard, tous aspirants à la maîtrise⁸ ». En effet, « Jean Veyrier, Pierre Guibert, François Guibert, M. Ardent, Jean Célière, Albert Pinchaud,

⁷ ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Paysages*, s.l.n.d., 1 vol., Paris, INHA, [en ligne], <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/48787>, consulté le 31 mars 2020.

⁸ GUIBERT, Louis, « L'orfèvrerie et les orfèvres de Limoges », *BSAHL*, t. XXXII, 1885, p. 35-113 in BEYSSICASSAN, Maryvonne, *Le métier d'émailleur à Limoges : XVIe-XVIIe siècle*, Limoges, Presses universitaires de Limoges et du Limousin, 2006, p. 117.

Bartholomé Guibert, Texendier, Mouret, Pierre Péconnet, Jean Blanchard⁹ » sont les maîtres orfèvres convoqués pour l'examen des chefs-d'œuvre. Or, aucun des maîtres cités ne paraît être référencé comme peintre émailleur à ce moment, tandis qu'aucune des pièces présentées n'est relative à la peinture sur émail. De ce fait, il semble pour Maryvonne Bessi-Cassan que François Guibert ne soit pas peintre-émailleur mais plutôt maître-orfèvre. Elle rappelle effectivement que ces professions ont été scindées en deux métiers distincts au cours du XVI^e siècle. Pour autant, Maurice Ardent attribue la paternité de trois émaux à François Guibert dont une représentation de sainte Marguerite et un portrait de Mathieu Molé¹⁰. Pour cette identification, il s'appuie sur une rente perçue par « François Guibert » sur un registre des revenus de l'abbaye de Saint-Martial, sur une vigne du clos Fontalernoux, pour l'année 1655. « Il était dû aussi à St-Gérald des dîmes par syre François Guibert, maître orpheuvre, sur sa vigne du clos des Guibert et sa maison rue Grandes-Pousses, de 1655 à 1658¹¹ ». Il précise que François Guibert use du monogramme « FG » pour signer ses émaux. La méconnaissance de cet artisan associée à l'absence totale de la conservation de ses œuvres dans les collections publiques conduit à un oubli historiographique manifeste. La consultation des collections de nombreux musées¹² et la lecture de dictionnaires des peintres émailleurs n'a jusqu'aujourd'hui pas permis de recueillir davantage d'informations sur cet artiste¹³. En ce sens, il faut peut-être nuancer les propos de Maryvonne Bessi-Cassan et entrevoir la possibilité d'attribuer cette pièce à François Guibert, un maître dont tout reste à découvrir.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ ARDENT, Maurice, *Émailleurs limousin. Les Guibert. Les Vergnaud*, imp. de Chapoulaud frères, 1860, p. 4

¹¹ *Ibid.*, p. 3.

¹² La consultation des collections publiques françaises a été effectuée à partir des moteurs de recherches « Collections », « Joconde », « Mérimée », « Paris musées collections ». Nous avons complété ces recherches à partir des bases de données propres à certains musées. Les collections des musées ont été ciblées à partir de la bibliographie de l'ouvrage présentant les collections d'émaux du musée du Louvre (BARATTE, Sophie, *Les émaux peints de Limoges*, Paris, RMN, 2000). Les collections suivantes ont été étudiées : Musées des Beaux-Arts d'Angers et Lyon, Musée national de la Renaissance d'Écouen, Musée des arts décoratifs de Paris, LACMA de Los Angeles, Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, J-P Getty Museum de Los Angeles, Victoria and Albert Museum de Londres...

¹³ HAVARD, Henry, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration : depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, t. II, Paris, Ancienne maison Quantin, 1894, p. 405.

MOLINIER, Émile, *Dictionnaire des émailleurs depuis le Moyen-Âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1885, p. 33-37.

Illustrations d'œuvres en rapport :



Fig. 13 Bernard Salomon, *Loth et ses filles*, in PARADIN, Claude, « Genèse XIX », *Quadrins historiques de la Bible*, éd. de 1560, Lyon, Jan de Tournes.



Fig. 14 Attribuée à Pierre Courteys, *Salière de Loth et ses filles*, seconde moitié du XVIe siècle, émail peint, Haut. 11, Diam. 11,3 cm., Dijon, Musée des Beaux-Arts, CA T 1305.

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01370006842>



Fig. 15 Pierre Courteys, *Coffret à scènes bibliques*, (détail), XVIe siècle, émail peint, Haut. 21, Larg. 24,5, Prof. 13,6 cm., Paris, Musée du Louvre, OA 948.

https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0H6EH_T



Fig. 16 Maître IC, *Coupe de Loth et ses filles*, seconde moitié du XVIe siècle, émail peint, Haut. 5,2, Diam. 26,3 cm., Paris, Musée du Louvre, MR2462.

<https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0AN95PUB>



Fig. 17 Etienne Delaune, *Loth commentant l'inceste avec ses filles*, 1561, burin, Haut., 6,7, Larg. 8,8 cm., Strasbourg, cabinet des estampes, 77.2013.0.227

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/00130129405>



Fig. 18 Etienne Delaune, *Loth et ses filles*, 1569, burin, Paris, Musée du Louvre.

<https://fr.museo.com/reproduction-oeuvre/les-filles-de-loth-enivrant-leur-pere/etienne-delaune>



Fig. 19 D'après Nicolo dell'Abate, *Loth enivré par ses filles*, XVI^e siècle, plume et encre brune et rehaut de blanc, Haut. 25, Larg. 18,9 cm., Paris, Musée du Louvre, INV 6797.

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50350009355>



Fig. 20 D'après Nicolo dell'Abate, *Loth enivré par ses filles*, XVIe siècle, plume et encre brune et rehaut de blanc, Haut. 29,6, Larg. 27,9 cm., Paris, Musée du Louvre, INV21125.

<https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU07CAURE>



**Coupe attribuée à Jean III Pénicaud
ou à son entourage**



Attribuée à Jean III Pénicaud (act. 1573-1606) ou à son entourage.

COUPE en émail peint en grisaille, les carnations roses et ornements dorés sur fond noir. La panse décorée de scènes de chasse à courre mythologiques au cerf, au sanglier et à l'oiseau composées de cavaliers et cavalières armés de lances et haches, d'un enfant arqué montant un bouc, de rabatteurs munis de piques et d'autres sonnans la trompe. À l'arrière-plan, des arbres et buissons simulant une forêt avec des maisons. Le pied orné de rinceaux, de têtes anthropomorphes sur motifs de cuir entourés de bouquets de fruits et de cornes d'abondances végétales se terminant par des têtes de lion. L'intérieur découvre un profil d'empereur romain lauréat, vraisemblablement Domitien, inscrit dans un médaillon.

Limoges, seconde moitié du XVI^e siècle-début XVII^e.

Haut. 19, Diam. 20 cm (petits accidents, fragilité au pied).

Provenance :

- Galerie A.Vecht, Amsterdam.
- Collection abbaye de S., Auvergne.

Est. 8.000-12.000 euros

Essai :

I/ Une très rare coupe de chasse

À l'évidence, la décoration d'une coupe se montre bien plus complexe que celle d'assiette ou de plat en considération de la surface convexe de l'objet. Pour aider l'orfèvre ou le peintre-émailleur, des artistes fournissent des modèles pour la décoration de ces pièces. Jacques Androuet du Cerceau propose au moins 10 planches gravées¹⁴. Sa composition du *Triomphe de Diane* (fig.21) sert par exemple de modèle pour la décoration de l'épaule de l'aiguière éponyme par Pierre Reymond (fig.4). Il faut noter toutefois, qu'aucun modèle référencé dans cette suite d'estampes ne correspond à la décoration intérieure comme extérieure de notre coupe. Sur la panse, deux scènes se distinguent. La première représente une chasse au sanglier composée de trois cavaliers – une femme et deux hommes –, d'un enfant arqué montant un bouc à cru, d'une femme et un homme courant et tenant une lance et

¹⁴ ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Fonds et couvercles de coupes*, s.l., 1 vol., vers 1546, Paris, INHA, [en ligne] <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/1806>, consulté le 1^{er} avril 2020.

de deux chiens. La seconde présente une chasse au cerf. Un cavalier pointe sa lance vers le cerf, une femme sonne du cor tandis qu'un piqueur court vers l'animal pris au piège. À cette scène, s'ajoute une chasse plus anecdotique. Un enfant pointe la flèche de son arc vers un oiseau en vol pendant qu'un chien dirige son regard vers le volatile.

1.1/ Une chasse mythologique :

La chasse au sanglier occupe près des trois-quarts de la panse en raison du nombre plus important de protagonistes. Les hommes sont nus ou vêtus de drapés. Les femmes sont habillées d'un chiton attaché à l'épaule gauche découvrant leur sein droit à la manière des Amazones. Il semble en ce sens que cette représentation fait appel à une inspiration antique. Plusieurs chasses et combats contre des sangliers sont relatés dans la mythologie gréco-latine : le combat d'Hercule contre le sanglier d'Érymanthe, la mort d'Adonis ou encore la chasse au sanglier de Calydon. Si les deux premiers épisodes cités ne peuvent être retenus en l'espèce, le dernier pourrait bien avoir inspiré le décor de cette coupe. Plusieurs sources rapportent cette histoire après Homère : Ovide (*Métamorphoses*, VIII, 260-297), Hygin (*Fables*, CLXXIII) ou Apollodore (*Bibliothèque*, I, 8, 2). Le récit naît de l'oubli d'un sacrifice en l'honneur de Diane par Oenée, roi de Calydon. Pour le punir, la déesse « envoya un sanglier terrible par sa force et par sa taille, qui ravagea toutes les terres d'Oenée, déracina les arbres, et désola les campagnes. Méléagre [fils d'Oenée] rassembla de toutes les villes voisines un grand nombre de chasseurs et de chiens, et parvint à tuer le monstre¹⁵ ».

Ainsi participent à la chasse : « Dryas, fils de Mars, Idas et Lyncée, fils d'Apharée, les Dioscures ; Thésée, fils d'Égée ; Admète, fils de Phérès ; Céphée et Ancée, fils de Lycurgue ; Jason ; fils d'Éson ; Iphiclès, fils d'Amphitryon ; Pirithoüs, fils d'Ixion ; Pélée, fils d'Éaque ; Télamon, roi de Salamine ; Eurytion, fils d'Actor ; Amphiaraios, fils d'Oïclès ; et avec eux les fils de Thestios, Iphicius, Evippus, Plexippe, Eurypyle¹⁶ ». Ovide ajoute d'autres chasseurs à cette liste déjà longue. Des différences de composition se rencontrent pour cette raison dans les représentations artistiques. Mais surtout, les poètes postérieurs à Homère introduisent l'amazone Atalante dans la chasse au sanglier de Calydon. Ils narrent, que c'est elle la première, qui touche l'animal en lui portant une flèche sous l'oreille. Méléagre donne ensuite le coup fatale « au milieu de son dos¹⁷ ».

¹⁵ JACOBI, Eduard Adolf, *Dictionnaire mythologique universel ou biographie mythique*, trad. de l'allemand par Th. Bernard, Paris, Firmin Didot, 1846, p. 303.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ OVIDE, *Les Métamorphoses*, L. VIII, commentée par M. G. T. Villenave, Paris, F. Gay, 1806, v. 411.

1.2/ La chasse du sanglier de Calydon ?

Si les différents auteurs ne s'entendent pas sur le nombre et la présence de certains personnages, il est certain qu'ici tous les chasseurs ne sont pas représentés. Les deux cavaliers pourraient être les Dioscures, Castor et Pollux montant leurs chevaux Xanthe et Cyllare. La femme parée d'un arc et d'une lance sur un cheval au galop paraît correspondre à la description d'Atalante que fait Ovide. « Une agrafe légère retient sa robe flottante. Un simple nœud relève ses cheveux. Sur son dos pend et résonne un carquois d'ivoire, et dans sa main est un arc, instrument de sa gloire. Telle est sa parure ; et quant à sa beauté, on dirait un jeune héros avec les grâces d'une vierge¹⁸ ». Le nœud nouant ses cheveux, l'arc, l'attache de sa robe sont effectivement là. Seul manque le carquois.

L'illustration de notre coupe pose en revanche la question de l'identification de la seconde femme. Dans toutes les versions littéraires de la chasse de Calydon, seulement une femme est invitée à participer. Il est possible de proposer deux lectures pour combattre cette difficulté. Premièrement, la composition pourrait présenter deux moments différents. D'une part une cavalcade d'Atalante suivant le sanglier, d'autre part Atalante armée d'une lance et le poursuivant à pied. Cette hypothèse peut être homologuée en raison de la très forte similitude dans les traits des deux personnages. Ce type de représentation en frise prend sa source dans les illustrations antiques, comme le donne à voir un dessin de l'entourage de Frans I Floris (1519-1570) montrant la chasse au sanglier de Calydon d'après un bas-relief antique (fig.22). Deuxièmement, l'artiste pourrait ne pas suivre avec rigueur la description du récit en intégrant un second personnage féminin, comme cela se retrouve dans des compositions postérieures du XVII^e siècle. Le personnage masculin à pied tenant de sa main droite une lance pourrait par conséquent figurer Méléagre. Or pour symboliser sa jeunesse, les artistes le représentent généralement imberbe. Giulio Romano ne contrarie pas cette tradition stylistique (fig.23). Ainsi, les représentations de notre coupe, de la gravure par Virgil Solis (fig.24) et probablement d'un plat d'Orazio Fontana (fig.25) sont singulières en présentant Méléagre barbu. Quant au sanglier, celui-ci est représenté avec des nuances de blanc et des dégradés de gris clair. Cette coloration lumineuse corrobore de surcroît l'hypothèse de l'illustration de la

¹⁸ *Ibid.*, v. 318.

chasse au sanglier de Calydon. Effectivement selon Athénée, l'animal est en vérité « une laie blanche¹⁹ ».

Le modèle graphique ayant servi à la composition de la panse de cette coupe est aujourd'hui non identifié, malgré la production de nombreuses illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide au XVI^e siècle par les maîtres-graveurs européens. En France, Étienne Delaune propose en 1573 une suite d'estampes à sujets mythologiques dans laquelle il représente la chasse du sanglier de Calydon (fig.26), alors que Bernard Salomon donne en 1557 une illustration de l'événement dans une série de planches des *Métamorphoses* d'Ovide (fig.27). La végétation de ces vignettes rappelle à juste titre les arbres et les buissons de l'arrière-plan de la composition de notre coupe.

1.3/ Une difficile identification de la chasse au cerf

Qu'en est-il par ailleurs de la chasse au cerf ? Si le personnage courant de dos fait le lien entre les deux chasses, l'iconographie de cette dernière reste incertaine. Outre l'histoire d'Actéon changé en cerf ou la métamorphose de Diane en biche qui ne peuvent être les sujets illustrés en l'espèce, l'histoire ancienne comprend d'autres épisodes faisant intervenir des cervidés : Anymoné blessant un satyre en voulant tuer un cerf, Ascagne abattant le cerf de Sylvie ou Hercule et la biche aux cornes d'or. Aucun des épisodes cités ne correspond à la représentation, car aucun satyre ne figure, le cerf n'est pas tué par une flèche mais par une lance et l'épisode convoque plusieurs personnages alors qu'Hercule opère seul. Il arrive néanmoins que la chasse du sanglier de Calydon soit associée à une chasse au cerf. Tel est le cas dans une mosaïque d'une villa sicilienne du I^{er} siècle ap. J.-C (fig.28).

II/ La représentation d'un empereur romain :

En revanche la décoration intérieure de la coupe ne semble pas présenter de lien avec les chasses se développant sur l'ensemble de la panse. Un portrait d'empereur romain est inscrit dans un médaillon. La représentation des empereurs romains dans l'émaillerie limousine semble être la spécialité de Jean Miette, à qui on attribue l'*Assiette au portrait de Vitellius* (fig.29) dont les traits sont inspirés directement de la gravure par Marcantonio Raimondi (1480-1534) (fig.30). La série des *Douze Césars* éditée entre 1506 et 1534 se présente effectivement comme une source d'inspiration importante pour les peintres sur émail. Léonard Limosin (c.1505-c.1575) s'en inspire pour décorer le revers des *Assiettes de la*

¹⁹ JACOBI, Eduard Adolf, *op. cit.*, p. 304.

suite des mois (Paris, Louvre OA 955a à d) et l'assiette du musée de Guéret (Guéret, Musée de la Sénatorerie, Inv. 0A 66)²⁰.

À l'évidence, le portrait de notre coupe est inspiré de la suite des *Douze Césars* de Raimondi. La question de l'identification de l'empereur se pose. Octave, Titus, Nerva, Néron, Claude, Othon, Vitellius et Galba ne peuvent être figurés au centre de notre coupe car les physionomies sont trop éloignées. En revanche, il est possible de douter en ce qui concerne Jules César, Vespasien et Domitien (fig.31 à 33), bien que leurs portraits soient inversés par rapport à celui du creux de la coupe. Dans la représentation de Raimondi (fig.32), Vespasien présente en effet des sourcils froncés. Mais au-delà de ce détail, la comparaison tient difficilement, car l'empereur est figuré sur l'estampe avec des joues plus fortes et un cou plus musclé. Aussi, la glotte n'est pas aussi développée que sur notre modèle. Le profil gravé de Jules César est en revanche plus proche (fig.31). Cependant, *l'Imperator* paraît plus âgé que le modèle, tandis que la bosse du front n'est pas aussi marquée. La couronne de laurier à l'inverse est très proche. Domitien présente le profil le plus similaire (fig.33). La glotte, le menton, les sourcils légèrement froncés, le front bombé et la coiffure sont très proches, malgré des couronnes à feuilles de laurier différentes. Cependant, toutes les deux sont nouées par un ruban. À ce titre, le nœud de notre couronne correspond manifestement à celui de Galba, d'autant que le drapé semble lui être également emprunté. La variation entre le modèle gravé et la peinture sur émail est courante. Le revers de *l'Assiette du mois d'avril* (fig.34) offre un portrait hybride mêlant le froncement de sourcil de Vespasien et la base du cou de Domitien²¹.

III/ Une attribution délicate :

3.1/ L'impossible attribution à Pierre Reymond :

Le développement d'importantes scènes de chasse sur tout le pourtour de pièces de forme est relativement rare dans l'émaillerie de Limoges au XVI^e siècle, alors même que les représentations cynégétiques envahissent le décor des assiettes à la même période. Pierre Reymond et son atelier semblent à ce titre figurer parmi ceux représentant le plus le thème de la chasse. *L'Aiguère du Triomphe* de Diane de 1554 (fig.4) ou les *Salières de la chasse à l'ours et au cerf* (Paris, Petit Palais, ODUT1262 et ODUT1263) datées du 3^e quart du XVI^e siècle en témoignent. Si le style de Pierre Reymond est polymorphe, car évoluant largement

²⁰ BEYSSI-CASSAN, Maryvonne, *op. cit.*, p. 357.

²¹ BARATTE, Sophie, *op. cit.*, p. 170.

entre 1537 et 1578, il est difficile sinon impossible de rattacher cette pièce à cet artiste. En considération de son style, notre coupe pourrait avoir été réalisée à partir de 1575. Le *Plat du jugement de Moïse* (fig.35) présente des personnages plus hiératiques en comparaison du décor enlevé de notre coupe. Aussi, les chaires sont à peine rosies alors même que cette coupe offre à voir des corps au coloris naturaliste et à la musculature développée.

3.2/ L'école bellifontaine et la dynastie des Limosin

Le traitement de nos scènes de chasse entre en résonance avec le style de l'École de Fontainebleau, auquel se rattachent des artistes comme Léonard Limosin. La *Coupe du sacrifice de Noé* (fig.36) permet en effet de reconnaître une certaine similitude dans le traitement des enfants avec les putti armés de notre coupe. Ces enfants, dansant entre quatre profils féminins, disposent de bustes musclés, de jambes potelées et de coiffures analogues à celles des enfants de cette coupe. Pour autant, l'exemplaire du Louvre, aujourd'hui attribué à un émailleur de l'entourage de Léonard Limosin²² a subi différentes attributions au regard du bilan historiographique qui peut en être livré²³. Attribuée par le comte de Laborde à Léonard Limosin, donnée par Alfred Darcel à Jean III Pénicaud, puis par Jean-Joseph Marquet de Vasselot à l'école de Léonard Limosin, cet exemple montre toute la difficulté d'attribuer la réalisation du décor d'une pièce à un peintre sur émail. Surtout ces changements et hésitations reflètent les influences qui ont pu s'exercer entre les artistes au sein du foyer limousin. Céder la paternité de notre coupe à Léonard Limosin semble problématique pour plusieurs raisons. D'abord l'artiste signe ses pièces de ses initiales « L.L » parfois surmontées d'une fleur de lys²⁴. A priori, aucune marque ni signature ne figure sur notre exemplaire. Aussi, le décor paraît quelque peu tardif pour le rattacher à l'œuvre propre de Léonard Limosin. En ce sens, s'il fallait rattacher l'origine de cette coupe à la famille Limosin, il faudrait plutôt envisager la participation de Léonard II Limosin (c.1550-c.1625). Celui-ci semble reprendre la place de son père Martin vers l'année 1571. Malgré tout, il est difficile de s'en assurer au regard du nombre dérisoire d'œuvres de sa main aujourd'hui conservées.

3.3/ Le rapprochement vraisemblable à l'œuvre de Jean III Pénicaud

²² *Ibid.*, p. 163.

²³ *Ibidem.*

²⁴ BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, [en ligne] <https://doi-org.ezproxy.inha.fr:2443/10.1093/benz/9780199773787.article.B00109839>, consulté le 2 avril 2020.

L'attribution à Jean III Pénicaud (c.1550-c.1625) est plus séduisante au regard de son corpus d'œuvres qui est plus dense. Il faut noter déjà qu'aucun « objet [lui-étant attribué] ne porte une signature qui serait celle de Jean III Pénicaud²⁵ ». Seul le style des figures permet de rapprocher une œuvre de sa production. Les mascarons inscrits en partie inférieure de la panse de l'*Aiguière de la purification* (fig.37) invitent à la comparaison avec les deux têtes peintes au pied de notre coupe, car présentant des traits rieurs analogues. Aussi, les personnages des scènes principales des œuvres de Jean III Pénicaud usent des canons de l'école bellifontaine et plus généralement du maniérisme italien au même titre que les nôtres. Le style des figures semble pouvoir être rapproché des dessins de Francesco Salviati (1510-1563), comme ce qui a été proposé pour la *Coupe du sacrifice de Noé*²⁶ (fig.38).

La distinction entre les œuvres de Jean III Pénicaud et son frère Pierre (c.1515-) est néanmoins aride. L'un et l'autre partagent une esthétique commune. Pierre se serait toutefois inspiré de Jean. Il apporte néanmoins dans ses représentations de batailles, une tension dramatique supérieure. La détresse des chevaux des deux Rondaches (fig.39 et 40) illustrant des combats le démontre. Bien que peut-être un ton en dessous, une frénésie comparable paraît hanter les équidés de notre coupe. Il est donc difficile de trancher entre l'un ou l'autre des deux frères²⁷, d'autant que comme le fait remarquer à bon droit Sophie Baratte « même pour les œuvres qui nous semblent les plus sûres, nos connaissances sont [...] bien fragiles²⁸ ».

²⁵ BARATTE, Sophie, *op. cit.*, p. 97.

²⁶ MONBEIG-GOGUEL, Catherine (dir.), *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, cat. exp., Rome, villa Médicis, Paris, Musée du Louvre, Milan, Electa, Paris, RMN, 1998, p. 316.

²⁷ VERDIER, Philippe, *The Walter Art Gallery Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*, Baltimore, 1967, n°56.

²⁸ BARATTE, Sophie, *op. cit.*, p. 87.

Illustrations des œuvres en rapport :



Fig. 21, Jacques Androuet du Cerceau, *Triomphe de Diane in Fonds et couvercles de coupes*, 1 vol., vers 1546, f°5, Paris, INHA, [en ligne] <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/1806>, consulté le 1er avril 2020



Fig. 22 Entourage de Frans I Floris, *La chasse du sanglier de Calydon d'après un bas-relief antique*, Seconde moitié du XVI^e siècle, plume et encre brune, Haut. 10, Larg. 20,8 cm., Paris, Musée du Louvre, INV 10492, recto

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50350200469>



Fig. 23 Giolio Romano (d'après), *Chasse du sanglier de Calydon*, Première moitié du XVI^e siècle, plume et encre brune, Haut. 26,2, Larg. 35,3 cm., Paris, Musée du Louvre, INV 3667

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50350100881>

Aper Calydonius. VII.

Vastabantur apro immani Calydonia rura,
Inq̄, casis tutum vix bene vulgus erat.

Conficit hunc ferro Meleager regia proles,
Et magni famam nominis inde refert.



Auff ein zeit in Aetoliam
Ein groß und wütend wild Schwein kam

Verwüst all ding, der edel Helde
Meleager das endlich felle.

N

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 24 Virgil Solis, *Chasse du sanglier de Calydon*, gravure sur bois, in Ovide, *Les Métamorphoses*, Francfort, 1569, p. 98.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22000181/f24.item.r=sanglier%20calydon.planchecontact>



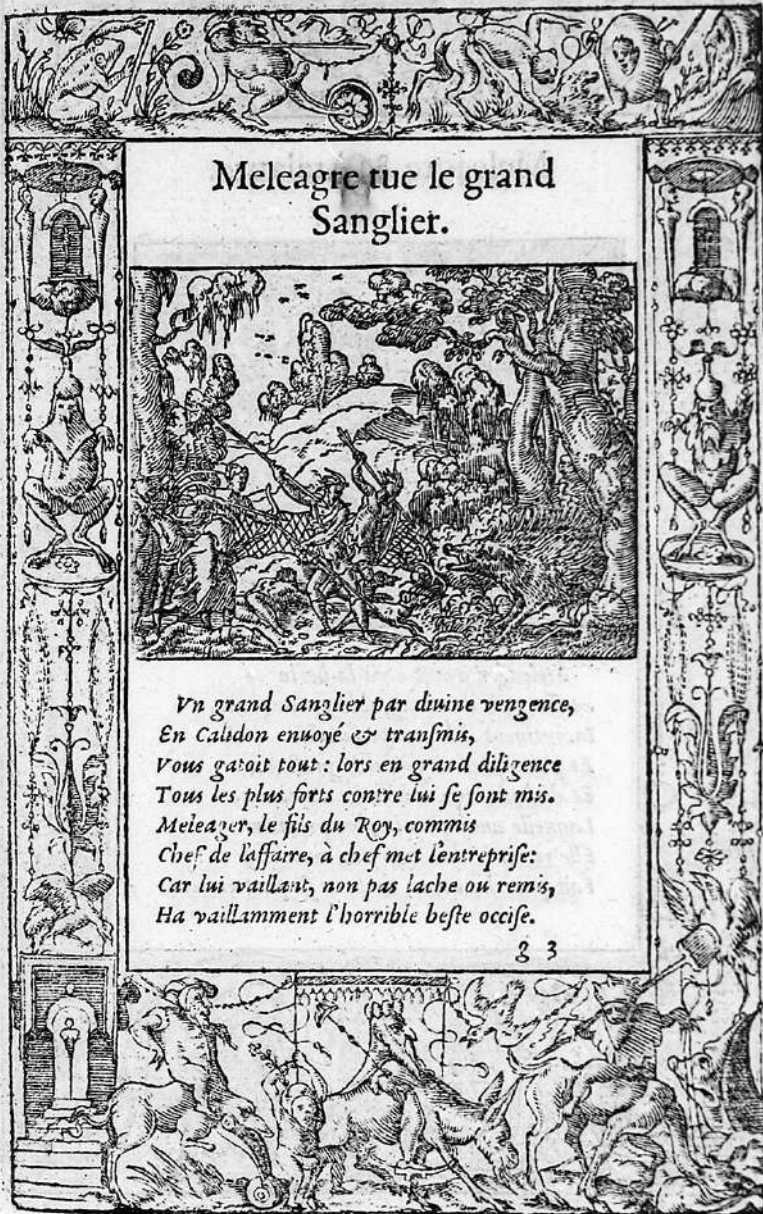
Fig. 25 Orazio Fontana, *Plat de la chasse du sanglier de Calydon*, 1540-1550, faïence, Douai, Musée de la Chartreuse, Inv.999-4-1.

<https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU049YN4Q>



Fig. 26 Etienne Delaune, *Atalante et Méléagre poursuivant le sanglier de Calydon*, 1573, burin, Haut. 5,8 Larg. 7,4 cm., Strasbourg, Cabinet des estampes et des dessins, 77.2013.0.259

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/00130129805>



Meleagre tue le grand
Sanglier.



*Vn grand Sanglier par diuine vengeance,
En Calidon enuoyé & transmis,
Vous garoit tout : lors en grand diligence
Tous les plus forts contre lui se sont mis.
Meleager, le fils du Roy, commis
Chef de l'assare, à chef met l'entreprise:
Car lui vaillant, non pas lache ou remis,
Ha vaillamment l'horrible beste occise.*

23

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 27 Bernard Salomon, *Chasse au sanglier de Calydon*, gravure sur bois, in Ovide, *Les Métamorphoses*, Lyon, 1557, p. 95.



Fig. 28 *Chasse au sanglier de Calydon*, mosaïque, Montevenere, villa romaine, 1er siècle ap. J.-C.

<https://www.shutterstock.com/fr/image-photo/mosaic-panel-calydonian-boarhunt-roman-villa-77164399>



Fig. 29 Jean Miette, *Portrait de Vitellius*, seconde moitié du XVIe siècle, émail peint sur cuivre, Diam. 19,3 cm., Baltimore, Walter Art collection, 44.166,

<https://art.thewalters.org/detail/2979/portrait-of-the-emperor-vitellius/>

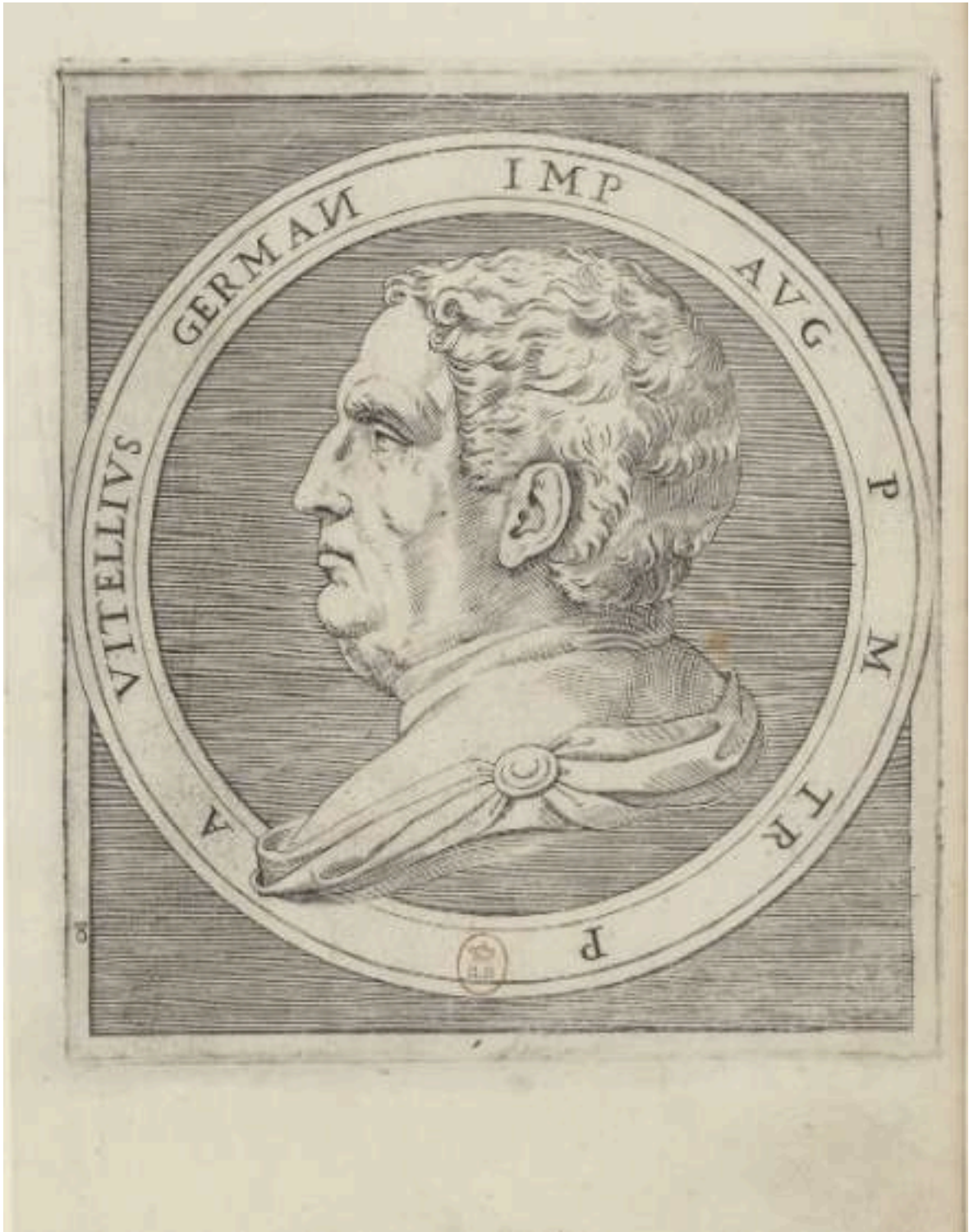


Fig. 30 Marcantonio Raimondi, *Portrait de Vitellius*, 1506-1534, s.n., Paris Bibliothèque nationale de France (BnF), RESERVE EB-5 (+, 12) -BOITE ECU

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69534276.r=Raimondi%20empereur?rk=278971;2>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 31 Marcantonio Raimondi, *Portrait de Jules César*, 1506-1534, s.n., Paris Bibliothèque nationale de France (BnF), RESERVE EB-5 (+, 12) -BOITE ECU

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6953414k.r=Raimondi%20C%C3%A9sar?rk=42918;4>



Fig. 32 Marcantonio Raimondi, *Portrait de Vespasien*, 1506-1534, s.n., Paris Bibliothèque nationale de France (BnF), RESERVE EB-5 (+, 12) -BOITE ECU

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69534276.r=Raimondi%20empereur?rk=278971;2>



Fig. 33 Marcantonio Raimondi, *Portrait de Domitien*, 1506-1534, s.n., Paris Bibliothèque nationale de France (BnF), RESERVE EB-5 (+, 12) -BOITE ECU

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69534313.r=Raimondi%20empereur?rk=386268;0>



Fig. 34 Léonard Limosin, *Assiette du mois d'avril (revers)*, émail sur cuivre, Diam. 21,2 cm., Paris, Louvre, OA955c.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_5388_6755_ov024232.001.jpg_obj.html&flag=false



Fig. 35 Attribué à Pierre Reymond, *Plat du jugement de Salomon*, 1570-1580 (Christie's, vente de la collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé, 25 avril 2009, n°534, p. 230.)

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/plat-en-email-peint-polychrome-a-rehauts-5171553-details.aspx>



Fig. 36 Léonard Limosin, *Coupe du Sacrifice de Noé* (détail), émail peint sur cuivre, Haut. 24, Diam. 18,9 cm., Paris, Musée du Louvre, MR2453. In BARATTE, Sophie, *Les émaux peints de Limoges*, Paris, RMN, 2000, p. 163.



Fig. 37 Attribuée à Jean III Pénicaud, *Aiguière de la purification*, seconde moitié du XVI^e siècle, émail peint sur cuivre, Haut. 17,2 cm., Paris, Musée du Louvre, MR2442.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=14328



Fig. 38 Jean III Pénicaud, *Coupe du Sacrifice de Noé*, milieu du XVIe siècle, émail peint sur cuivre, Haut. 11,3 Diam. 11,5 cm., Paris, Musée du Louvre, MR 2456a. In BARATTE, Sophie, *Les émaux peints de Limoges*, Paris, RMN, 2000, p. 102.



Fig. 39 Pierre Pénicaut, *Rondache du combat*, milieu du XVIe siècle, émail peint sur cuivre, Diam. 40 cm., Paris, Musée du Louvre, MR2521.

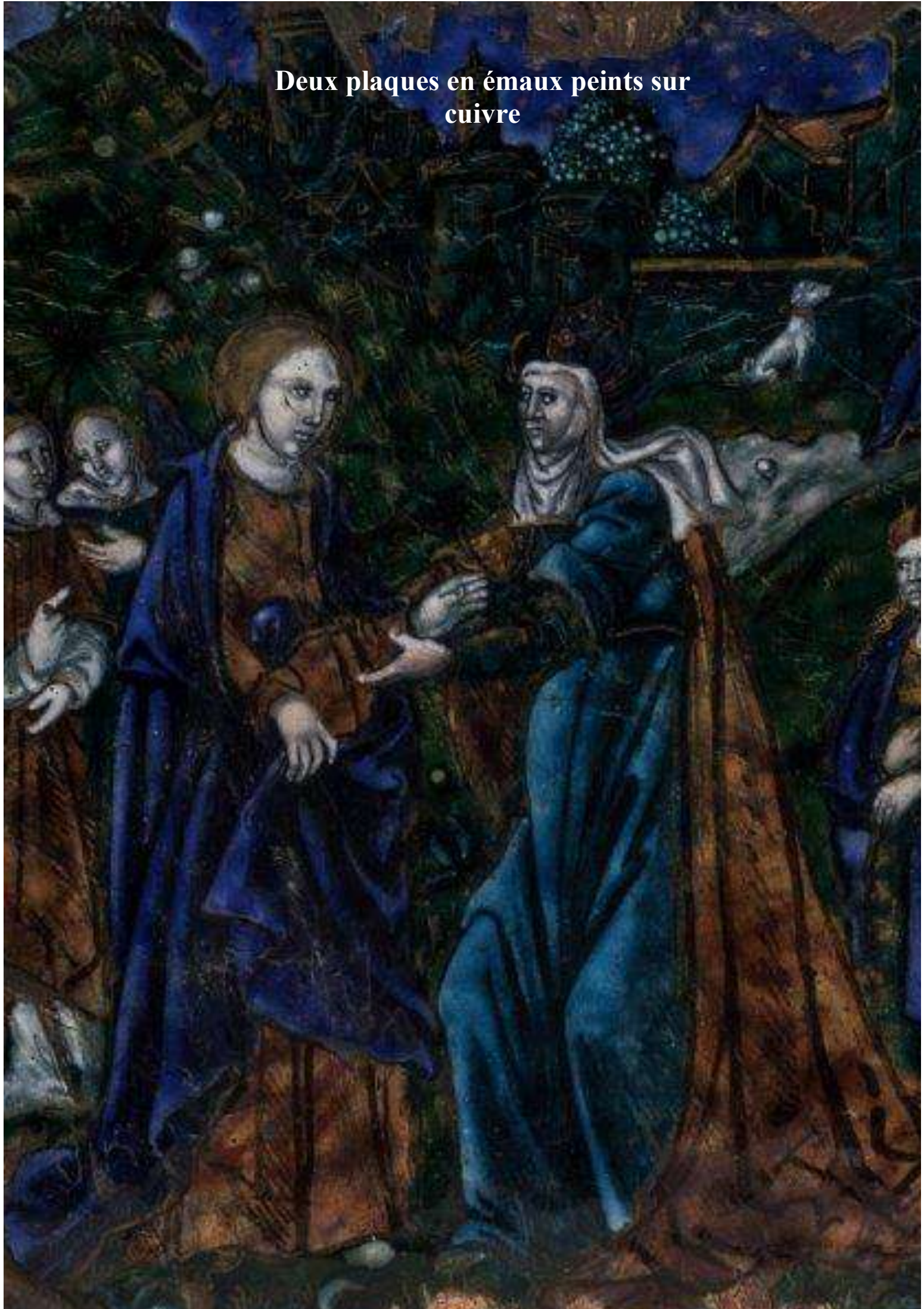
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_15504_18325_ov004626.001.jpg_obj.html&flag=true



Fig. 40 Pierre Pénicaud, *Rondache du combat*, milieu du XVIe siècle, émail peint sur cuivre, Diam. 40 cm., Paris, Musée du Louvre, MR2520.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_15505_18326_ov004627.002.jpg_obj.html&flag=true

Deux plaques en émaux peints sur
cuivre







La Visitation de Marie à Élisabeth, sous un ciel bleu étoilé dans un paysage montagneux et verdoyant. Marie suivie de deux anges vient à la rencontre d'Élisabeth accompagnée d'une servante. Zacharie assis près d'un chien devant le porche de sa maison.

L'Adoration des Mages, sous un ciel bleu étoilé dans un paysage architecturé à l'antique. La Vierge Marie tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus bénissant les mages lui apportant des présents. Saint Joseph assis à l'arrière.

Deux plaques d'émaux sur cuivre peints polychromes. Contre-émail saumoné.

Limoges, XVI-XVII^e siècle.

Haut. 22, Larg. 20 cm (accidents, restaurations).

Est. 2.000-4.000 euros

Essai :

I/ Deux scènes religieuses tirées du Nouveau Testament

1.1/ La Visitation de Marie à Élisabeth

La Visitation de Marie à Élisabeth est un thème iconographique trouvant sa source principale dans l'*Évangile* selon saint Luc (1, 39-56). Situé après l'Annonciation, cet épisode narre la rencontre des deux saintes femmes, après que Marie ait appris sa grossesse de l'archange Gabriel. Arrivée jusqu'en Judée dans le village d'Élisabeth, elle-même miraculeusement enceinte de saint Jean-Baptiste depuis 6 mois, Marie se rend dans la maison de Zacharie et salue sa cousine. « Or, quand Élisabeth entendit la salutation de Marie, l'enfant tressaillit en elle. Alors, Élisabeth fut remplie d'Esprit Saint, et s'écria d'une voix forte : "Tu es bénie entre toutes les femmes, et le fruit de tes entrailles est béni..." ». Marie prononce en réponse les premiers vers du *Magnificat*. Elle reste trois mois dans la maison d'Élisabeth et Zacharie, jusqu'à la naissance de saint Jean-Baptiste.

Notre plaque peinte en émaux polychromes présente tous les attributs obligatoires et facultatifs du bagage iconographique relatif à la *Visitation*. Marie et Élisabeth s'embrassent dans un environnement paysager. L'architecture à l'arrière-plan vient matérialiser la maison et le village de Zacharie. Si Élisabeth précède une servante comme dans la tradition iconographique, Marie est accompagnée de deux personnages dont il est difficile de définir le

genre. Sont-ils des hommes, des femmes ou des anges ? Cette dernière hypothèse expliquerait à la fois la difficulté à distinguer leur sexe et les ailes semblant être dessinées derrière eux. Aussi, ces personnages – a fortiori celui de droite – partagent une ressemblance physique avec ceux de la gravure de la *Visitation* par Hieronimus Wierix (1553-1619) (fig.41). Malgré tout, le modèle graphique ayant concouru à l'inspiration du peintre sur émail n'est pas identifié. Dans tous les cas, cette plaque donne à voir une composition traditionnelle de la *Visitation* qui se retrouve très fortement dans le panneau du Maître de la Vie de Marie (fig.42). Pour ce qui est du traitement du paysage, cette *Visitation* réalisée sur une plaque de cuivre étirée en hauteur peut être comparée à la gravure éditée par l'imprimeur lyonnais Guillaume Rouillé (c.1518-1589) (fig.43). Les arrière-plans de ces deux œuvres présentent chacun un fond paysager composé d'importants reliefs montagneux, sur lesquels des murailles crénelées d'une ville fortifiée sont bâties. Il ne serait pas étonnant que le peintre émailleur à l'origine de cette plaque, ait eu à sa disposition des estampes du nord de l'Europe et de Lyon, en considération de l'influence de ces deux foyers dans la réalisation des émaux polychromes de Limoges²⁹. Les émailleurs ont en effet « utilisé massivement les gravures religieuses, allemandes et nordiques et avant tout celles d'Albrecht Dürer pendant la majeure partie du XVI^e siècle³⁰ ». Les gravures de la suite de la *Petite Passion* (fig.44) entre 1509 et 1510 sert la composition de nombreux émaux dont la *Crucifixion* de Colin Nouailher (fig.45) ou de cette plaque d'un maître anonyme de la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècle (fig.46) représentant *L'arrestation du Christ* d'après l'estampe du maître de Nuremberg (fig.47) Malgré tout, *La Visitation* (fig.48) de Dürer ne peut être le support de l'inspiration de notre plaque en considération de la dichotomie évidente de composition.

1.2/ L'Adoration des mages

La seconde plaque émaillée figure aussi un passage du *Nouveau Testament* : l'Adoration des mages. Cet épisode évangélique est rapporté par Matthieu (2, 1-12). Il commence par la naissance d'une nouvelle étoile qui mène les mages païens à Jérusalem auprès d'Hérode. Celui-ci les instruit sur le lieu de naissance du roi des juifs et les missionne de se rendre à Bethléem. Guidés par l'astre, les mages trouvent Jésus dans les bras de sa mère et lui offrent « de l'or, de l'encens et de la myrrhe » en se prosternant à ses pieds. À leur retour, ils évitent d'avertir Hérode de l'épiphanie.

²⁹ BEDEL, Jean, *Dictionnaire des antiquités*, Paris, Larousse, 1999, p. 230.

³⁰ BEYSSI-CASSAN, Maryvonne, *op. cit.*, p. 228.

L'iconographie de la première « reconnaissance de l'identité royale et messianique du Christ³¹ » se forme « graduellement³² ». La représentation de notre plaque fait appel à un modèle déjà bien établi. Le Christ sur les genoux de sa mère bénit ses serviteurs venus le couvrir de présents, tandis que saint Joseph se fixe en retrait. Notre plaque montre au premier plan un mage à la barbe et aux cheveux blancs. Il se tient en gémissement devant l'Enfant. S'il lui présente l'or, les deux autres tiennent respectivement l'encens et la myrrhe. Le deuxième mage affiche une barbe blonde. Le dernier est imberbe et présente des traits fins, sinon féminins. À ce titre, faut-il y voir véritablement un homme ou plutôt une femme ? La figuration du visage d'un mage sous des traits de femme se retrouve dans d'autres plaques émaillées de la Renaissance limousine (fig.49). L'histoire de la représentation de cet épisode démontre que les mages incarnent les trois âges de la vie. Le mage gauche dont les traits sont proches d'une femme figure à l'évidence la jeunesse. Celui portant une barbe blonde symbolise la maturité, alors que le mage en prosternation personnifie la vieillesse. La représentation des mages vise également à illustrer les différentes régions du monde depuis le Haut Moyen-Âge. En considération du teint plus foncé et des cheveux crépus du jeune mage, le peintre émailleur a vraisemblablement voulu représenter Balthazar. D'ailleurs, le mage noir est couramment figuré comme le plus jeune, depuis son introduction au XII^e siècle et son occurrence régulière à partir du XV^e siècle³³.

Si Melchior et Gaspar orientent leur regard vers les parents de l'Enfant, Balthazar tourne la tête à l'extérieur de la scène, vers le bord latéral gauche. Il est à parier que cette originalité de la composition résulte du modèle graphique ayant concouru à la réalisation de cette plaque. Sur ce point, il faut d'ailleurs noter une certaine ressemblance avec la gravure de *L'Adoration des Mages* de Dürer (fig.50). Le Mage noir dirige son regard vers des suiveurs se trouvant à l'arrière de la scène principale. Il est probable que l'estampe ayant servi à la composition de notre plaque montre les mages suivis, entre autres, des bergers. Le peintre émailleur aurait alors reproduit la scène en la rognant, sans pour autant modifier le placement des personnages. Mais en l'absence de la gravure d'inspiration, cette hypothèse ne peut être confirmée.

³¹ ROUCHON-MOULLERON, Véronique, « Adoration des mages », in CHARRON, Pascale (dir.), GUILLOUËT, Jean-Marie (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen-Âge occidental*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 6.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

II/ Deux œuvres de la Renaissance tardive

2.1/ Un contre-émail saumoné

Nos *Plaques de l'Adoration des Mages* et de la *Visitation de Marie à Élisabeth* ne sont pas signées. Il est possible que les manques des bordures aient entamé la présence d'une signature, à moins que ces plaques n'aient jamais été signées, comme un grand nombre d'œuvres d'auteurs anonymes. De façon général, les maladresses dans la représentation des personnages et du décor ne permettent pas de justifier l'ancienneté d'une plaque émaillée. Les artistes du XIX^e siècle, en vertu de la mode du courant néo-Renaissance, se sont efforcés de reproduire avec plus ou moins de brio des œuvres dans le goût des maîtres anciens.

À l'évidence, nos plaques ne sont pas des exemplaires modernes réalisés dans le style ancien. Elles ne peuvent toutefois pas être intégrées dans le corpus des œuvres de la première génération dont la période de création s'étend entre 1480 et 1530³⁴. Les œuvres de cette période disposent invariablement d'un « contre-émail de couleur foncée, formé du mélange de différentes poudre d'émail »³⁵. À partir de 1530, l'émail transparent s'impose et le fondant est utilisé comme contre-émail. Le contre-émail se manifeste en une couleur plus claire : rouge, saumoné, or... À l'évidence, le revers de chacune des plaques découvre un contre-émail de couleur saumonée tirant vers le rouge, très comparable à ceux d'une série d'après la *Petite Passion* de Dürer attribuée à un peintre de l'entourage du maître N.B (fig.51). Le dos s'impose alors comme un premier indice permettant de dater nos plaques, entre la seconde moitié du XVI^e et le début du XVII^e siècle.

2.3/ Une stylistique proche du corpus d'œuvres de la seconde Renaissance

Leur traitement stylistique partage par ailleurs beaucoup de similitudes, avec celui des œuvres produites à Limoges à cette période, à commencer par le champ chromatique réduit. Deux gammes de bleus, du blanc, du brun et du vert sont utilisées en plus des rehauts d'or. Ces couleurs se retrouvent à la fois dans les premiers émaux peints attribués généralement à Nardon Pénicaud³⁶ et dans les œuvres de Pierre Reymond (fig.52) et de Colin Nouailher (c.1514-c.1588) (fig.45). L'utilisation importante du brun permet aussi de rapprocher ces

³⁴ JUGIE, Sophie, « Les émaux peints de Limoges », Notice du Musée des Beaux-Arts de Dijon, [en ligne], https://beaux-arts.dijon.fr/sites/default/files/Collections/pdf/les_emaux_peints_de_limoges.pdf?fbclid=IwAR34q16arUKzmDQqsacDdm-lj8rFscbJ7zUGU9yKrG1zioa55mUCQ57iT4, consulté le 7 avril 2020.

³⁵ BARATTE, Sophie, *op. cit.*, p. 29.

³⁶ MARQUET DE VASSELOT, Jean-Joseph, *Les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe, étude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains*, Paris, 1921.

œuvres d'autres plaques produites par des auteurs anonymes entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle (fig.46).

Le traitement du ciel étoilé est également très proche de ceux des œuvres des auteurs précédemment cités. Le ciel de la *Visitation* comporte des nuances de bleus avec des tonalités pastel à proximité du fond végétal. Celui de *l'Adoration* est traité avec un bleu plus clair. Dans les deux situations, les étoiles sont présentées de façon analogues. Elles sont effectivement apposées selon un rythme bien défini, qui provoque une alternance géométrique entre les différentes lignes. En ce sens, le ciel de la *Crucifixion* (fig. 45) par Colin Nouailher est très comparable, tout comme celui d'une grande plaque attribuée au maître N.B représentant le *Christ au jardin des Oliviers* (fig.53). Avec cette dernière, nos deux plaques semblent aussi partager le traitement des pupilles des personnages qui sont seulement formées par un petit point noir. Les jeux de regard sont très accentués dans ces trois œuvres. Dans la *Visitation* les deux anges s'observent avec complicité et l'un pointe du doigt l'échange entre Marie et sa cousine. En revanche, la suivante d'Élisabeth les regarde avec une certaine méfiance. *L'Adoration des mages* offre au spectateur une même lecture didactique de la scène grâce au jeu des regards. La comparaison de ces deux plaques avec des œuvres référencées permet de les inscrire parfaitement dans la production des émaux polychromes de la seconde moitié du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle.

Illustrations des œuvres en rapport :



Fig. 41 Hieronimus Wierix, *Annonciation*, 1563-1619, gravure, Haut. 10,2 Larg. 6,6 cm., Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1898-A-19890

<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1898-A-19890>



Fig. 42 Maître de la Vie de Marie, *La Visitation*, 1470-1480, panneau de bois, Haut. 85, Larg. 110 cm., Munich, Sammlung, WAF 623.

<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/meister-des-marienlebens/marienleben-heimsuchung-mariae-und-der-stifter-johann-von-hirtz>

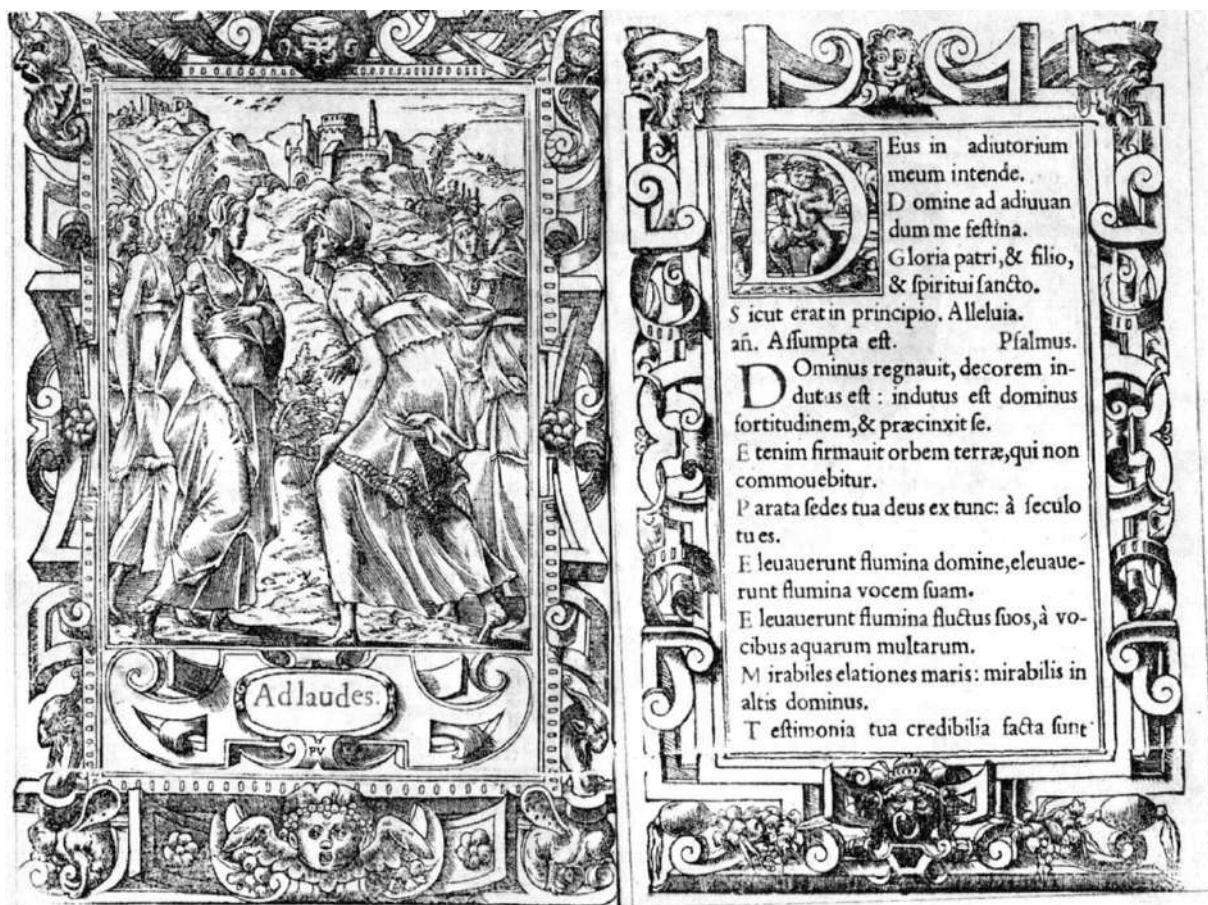


Fig. 43 *Horae in laudem Beatissime Virginis Marie ad usum Romanum*, 1553, Lyon, Rouillé in HARTHAN, John, *Books of Hours and their Owners*, Londres, Thames & Hudson, 1988, p. 173.

<https://prometheus-uni-koeln-de.ezproxy.inha.fr:2443/en/image/digidia-84729f707fce24849ee1ffe5779340bebb13a1d7>



Fig. 44 Albrecht Dürer, *La Crucifixion*, in *La Petite Passion*, 1509-1510, burin, Haut. 12,6, Larg. 9,7 cm., Paris, Petit Palais, GDUT 4086.



Fig. 45 Colin Nouailher, *Crucifixion*, XVI^e siècle, émaux peints sur cuivre, Haut. 20, Larg. 16,5 cm., Dijon, Musée des Beaux-Arts, CA T 1285.

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01370007062>



Fig. 46 Limoges fin du XVI-début XVIIe, *L'arrestation du Christ*, émaux peints sur cuivre, Haut. 14,2, Larg. 11,8 cm., collection particulière, (vente Sotheby's, Londres, 9 juillet 2015, n°86).

<http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/2015/old-master-sculpture-works-art-115231/lot.86.html>



Fig. 47 Albrecht Dürer, *L'Arrestation du Christ*, 1509-1510, burin, Haut. 12,6, Larg. 9,7 cm., Paris, Petit Palais, GDUT4072.

<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/la-petite-passion-sur-bois-l-arrestation-du-christ-bartsch-27#infos-secondaires-detail>



Fig. 48 Albrecht Dürer, *La Visitation*, v. 1504, estampe, Haut. 30, Larg. 21,1 cm., Paris, Petit Palais, GDUT4140.

<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/la-vie-de-la-vierge-la-visitation-bartsch-84#infos-secondaires-detail>



Fig. 49 Jean I Pénicaud, *Adoration des mages*, 1er tiers du XVIe siècle, émail sur cuivre, Haut. 27, Larg. 23 cm., Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, Ф-278.

https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.%20applied%20arts/203359!ut/p/z1/04_Si9CPvkssv0xPLMnMz0vMAfjo



Fig. 50 Albrecht Dürer, *Adoration des Mages*, 1511, gravure sur bois, Washington, National Gallery of Art, 1943.3.3672.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Adoration_of_the_Magi_\(NGA_1943.3.3672\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Adoration_of_the_Magi_(NGA_1943.3.3672).jpg)

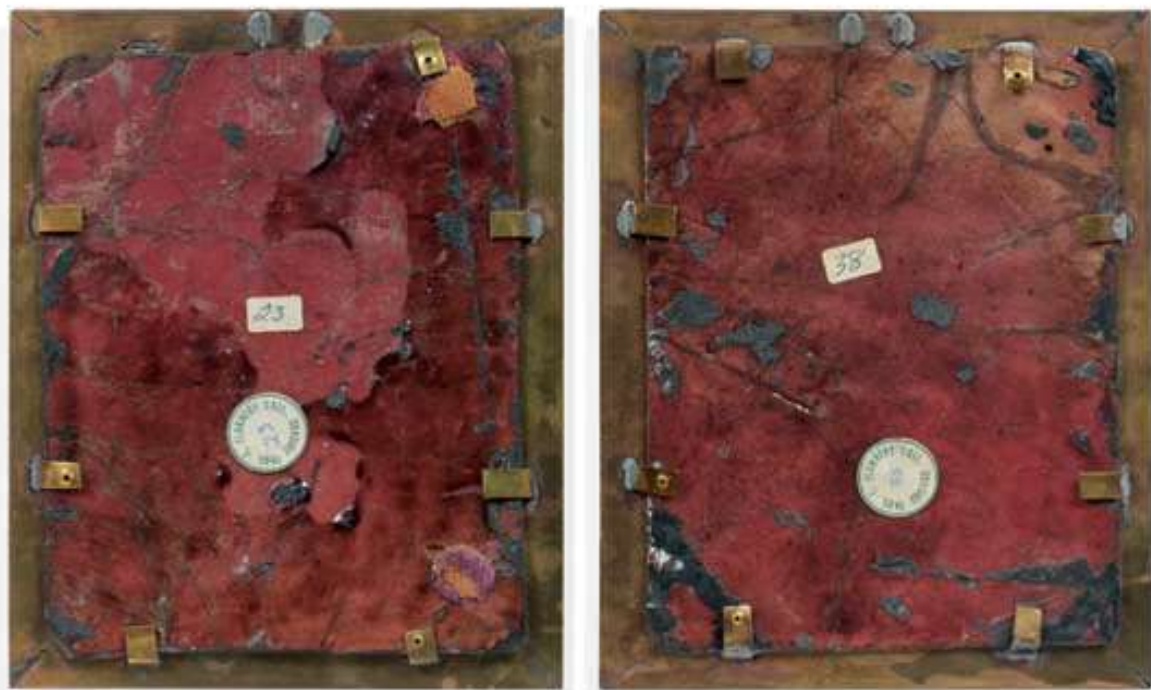


Fig. 51 Entourage du maître N.B, *Plaques d'après la Petite Passion de Dürer*, milieu XVI^e siècle, émail sur cuivre, Haut. 14,3, Larg. 11,5 cm., collection privée. (vente Fraysse et associés, Paris, 5 mai 2010, n°18 à 26) in FRAYSSE et associés, *Catalogue de vente du Mercredi 5 mai 2010*, p. 12.



Fig. 52 Atelier de Pierre Reymond, *Adoration des Mages*, 3e quart du XVIe siècle, émail peint sur cuivre, Écouen, Musée de la Renaissance, ECL897d

<https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0K4R97W>



Fig. 53 Maître N.B, *Jésus au Jardin des Oliviers*, émaux peints sur cuivre, Haut. 28,5 Larg. 18,5 cm., collection privée. (vente Fraysse et associés, Paris, 5 mai 2010, n°35 à 26) in FRAYSSE et associés, Catalogue de vente du Mercredi 5 mai 2010, p. 19.



Plaque émaillée au portrait d'Heinrich Aldegrever

ÉMAIL

Portrait d'Heinrich Aldegrever (1502-c.1555/1561)

École allemande ancienne, XIX^e siècle ?

Grande plaque rectangulaire en cuivre bombé peinte aux émaux polychromes. Contre-émail rougeâtre.

Légendée en partie supérieure, encadrant le visage, lettres or : IMAGO . HINRI . SVZATIEN . AB / IPSO . AVTO^{te} AD . VIVAM / EFFIGIE DOLINATA / ANNO MDXXXV

Haut. 24,8 Larg. 18,3 cm (accidents).

Bel encadrement ancien à doucine, étiquette ancienne.

Est. 500-1.000 euros.

Essai :

I/ Heinrich Aldegrever : un petit maître de la gravure germanique

La figure et l'œuvre d'Albrecht Dürer marque manifestement Heinrich Aldegrever durant l'ensemble de sa carrière. Son monogramme « AG » est par exemple directement influencé par la marque « AD » du maître de Nuremberg. Il n'est toutefois pas prouvé qu'Aldegrever ait étudié dans l'atelier de Dürer³⁷. S'il semble se consacrer d'abord à la peinture et pourrait avoir eu une activité de peintre verrier voire d'orfèvre sinon de sculpteur³⁸, son œuvre gravée est mieux connue. Il produit autour de 300 planches représentant des scènes bibliques et mythologiques. Elles se distinguent par des compositions dynamiques, influencées d'une part par l'art italien de Raimondi, et d'autre part par les œuvres de ces contemporains germaniques du groupe des « petits maîtres allemands » à l'exemple de Georg Pencz (1500-1550) et Barthel Beham (1502-1540).

Ces gravures de modèles ornementaux font l'objet d'une large diffusion et profitent d'un véritable succès auprès des orfèvres et des peintres émailleurs. Sa suite des *Travaux d'Hercule* ornent par exemple de nombreux coffrets, salières et bougeoirs³⁹ dont la paire de

³⁷ HEYDER, Michael, « Aldegrever, Heinrich » in *General Artist Encyclopedia*, Berlin, Boston, 2019 [en ligne] <https://db-degruyter-com.ezproxy.inha.fr:2443/view/AKL/10050634>, consulté le 10 avril 2020.

³⁸ Les travaux depuis le début du XX^e siècle rejettent ces possibilités. Aussi, sa carrière de peintre semble limitée à quelques œuvres : le retable du maître autel d'une église de Soest et un autoportrait jeune.

³⁹ BEYSSI-CASSAN, Maryvonne, *op. cit.*, p. 184-185.

flambeaux par le maître I.C. conservée au Metropolitan museum⁴⁰. Aldegrever profite donc d'une solide réputation à partir des années 1550, décennie à partir de laquelle ses décors ornementaux s'inscrivent dans l'émaillerie de Limoges. Son influence sur la production des décors des objets en cuivre émaillé perdure durant près de 50 ans⁴¹. La réalisation de son portrait peint en émaux polychromes se présente alors comme un bel hommage à celui qui a tant contribué par ses gravures, à l'enrichissement des décors émaillés.

II/ Une plaque d'après l'autoportrait de 1537

Cette plaque émaillée reprend son autoportrait gravé (fig.54) en 1537, dans lequel il se représente âgé de 35 ans. Le béret à deux plis, le regard dirigé vers le spectateur ou les drapés du vêtement sont autant de ressemblances que partagent l'estampe et notre plaque de cuivre peinte d'émaux polychromes. Un autoportrait peint, conservé au Musée Condé à Chantilly, présente des caractéristiques analogues (fig.55).

Pour autant, le peintre émailleur a pris quelques libertés à commencer par le cadrage. Si l'autoportrait gravé présente un cadrage très serré, la plaque montre en revanche une composition plus ouverte résultant d'un champ de vision plus large. L'épaule gauche est visible en entier, le drapé descend plus bas et le cadre n'est pas coupé à hauteur du béret. Le monogramme est également absent. Le positionnement de la légende n'est pas identique par ailleurs. Dans l'estampe, les inscriptions sont placées dans un cartouche figurant en bas de la composition. La légende de la plaque émaillée est présentée en partie supérieure et encadre le visage de l'artiste. Surtout, les inscriptions ne sont identiques. Si la gravure renseigne précisément sur le nom et l'âge de l'artiste ainsi que sur l'année 1537 comme date de réalisation, notre plaque indique seulement la dénomination d'« HINRI . SVZATIEN » en l'année 1535. L'erreur quant à la date est manifeste. Aucune gravure de 1535 ne figure un autoportrait comparable car Aldegrever ne réalise que deux autoportraits gravés l'un 1530 et celui de 1537 auquel notre plaque fait référence⁴². Enfin, la légende comporte une faute dans la transcription du texte. Si Aldegrever utilise le terme « delinia » du latin *delineo* ou *delinio* (esquisser, tracer, dessiner)⁴³, le peintre émailleur l'inscrit sous l'orthographe « dolinata ».

⁴⁰ Maître I.C. (probablement Jean Court ou Jean de Court), Paires de candélabres, 1560-1570, émaux peints sur cuivre, Haut. 15,2 Diam. 18,4 cm., New-York, Metropolitan museum, 39.66.1.

⁴¹ BEYSSI-CASSAN, Maryvonne, *op. cit.*, p. 185.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ GAFFIOT, F., *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 490.

III/ Renaissance de l'art du portrait émaillé au XIX^e siècle

Du vivant d'Aldegrever, l'art des portraits émaillés se développe de manière grandissante et principalement à Limoges dans l'atelier de Léonard Limosin. L'artiste livre notamment le fameux portrait du connétable Anne de Montmorency (fig.56). Il est impossible d'attribuer la réalisation de cette pièce à un atelier de Limoges de cette période. Déjà, l'arrière-plan est uniformément noir, alors que les portraits émaillés en ce lieu et à cette date présentent des variations de couleurs provoquant un effet vaporeux. Aussi, le portrait d'un artiste germanique ne présente qu'un intérêt commercial très relatif pour les artisans limousins.

Les bulles en surface indiquent un problème lié à la cuisson de la plaque. Le contre-émail ne paraît pas uniformément coloré. Il est plus probable dans ce cas, que l'œuvre ait été réalisée par un artiste germanique, vraisemblablement du XIX^e siècle, dont la maîtrise de la technique de l'émail peint est plus limitée. L'art du portrait émaillé renaît effectivement au XIX^e sous l'influence du courant néo-Renaissance. Des plaques sont entre autres réalisées à Limoges à la manière de Léonard Limosin pour reproduire les portraits des Valois et plus généralement des membres de l'aristocratie de la Renaissance (fig.57). Aussi, l'intérêt pour la Renaissance donne lieu à la création de grandes plaques dont les compositions sont inspirées de gravures anciennes. Le portrait du roi Henri IV à cheval montre un harnachement directement peint d'après les gravures de Crispin de Passe pour le recueil de Pluvinel (fig.58). Cette plaque est dans tous les cas un témoignage sensible, qui commémore l'image de l'un des maîtres de la gravure allemande de la Renaissance.

Illustrations d'œuvres en rapport :



Fig. 54 Heinrich Aldegrever, *Autoportrait*, 1537, gravure, Haut. 20, Larg. 12,8 cm., New-York, Metropolitan museum.

https://library.artstor.org/#/asset/SS7731421_7731421_11217001;prevRouteTS=1586348654772



Fig. 55 Heinrich Aldegrever, *Autoportrait*, XVI^e siècle, huile sur bois, Chantilly, Musée Condé.

<https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0BMUK0V>



Fig. 56 Léonard Limosin, *Portrait du Connétable Anne de Montmorency*, 1556, émail peint sur cuivre, Haut. 72, Larg. 54 cm., Paris, Musée du Louvre.

<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/portrait-du-connetable-anne-de-montmorency>



Fig. 57 France, Limoges, XIXe siècle, à la manière de Léonard Limosin (1505-1575), *Un gentilhomme* ; *Elisabeth de Valois (1545-1568)* ; *Claude de Lorraine, Duc de Guise (1520-1563)*, émail sur cuivre, Haut.46,5 Larg. 31; Haut. 46, Larg. 31, Haut. 45, Larg. 30 cm. Collection particulière. (Vente Sotheby's, Londres, 7 décembre 2005, n°7.

<http://www.alaintruong.com/archives/2016/04/29/33737363.html>



Fig. 58 Claudius Popelin, *Le roi Henri IV (1553-1610)*, XIXe siècle, émail peint sur cuivre, Haut. 59, Larg. 55 cm., Chantilly, Musée Condé, OA 55.

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50520005869>



Coffret aux scènes mythologiques



COFFRET aux scènes mythologiques,

de forme rectangulaire à couvercle trapézoïdal en bois doré, reposant sur des boules peintes en noir. Orné de neuf plaques d'émaux peints polychromes sur fond bleu foncé, rehaussé d'or et de turquoise. Sur le couvercle, une plaque composée de branches de laurier affrontées surmontant quatre autres plaques. Elles présentent sur les faces antérieures et postérieures des chimères à têtes d'homme entourant un terme dont les épaules prennent la forme d'un chapiteau ionique. Sur les petits côtés, rinceaux et enroulements viennent soutenir un buste de femme ailée et couronnée à la jupe stylisée par des feuilles d'acanthé et ceint d'un motif de fleurette. Sur la caisse ; face antérieure, Vénus et Adonis accompagnés d'un chien dans un paysage ; sur la face postérieure, la chasse de Diane et une nymphe ; sur les petits côtés, Narcisse se mirant dans l'eau tombe amoureux de son image et Diane (?) assise chassant à l'arc des oiseaux en vol.

Limoges, style néo-Renaissance.

Haut. 15, Long. 21,5 Larg. 12cm (petits accidents).

Est. 800-1.200 euros.

Essai :

I/ Des scènes mythologiques

Ce coffret en bois doré présente neuf plaques d'émaux peints sur cuivre. Quatre d'entre elles illustrent des scènes de l'histoire ancienne, tirées notamment des *Métamorphoses* d'Ovide. L'épisode de Narcisse tombant amoureux de son image (3, 402-510) orne l'un des petits côtés. L'histoire résulte d'une malédiction invoquée par Écho et ses nymphes. « Puisse-t-il tomber amoureux lui-même, et ne pas posséder l'être aimé ! » demande l'un d'eux. Ce souhait est exaucé. Un jour, à la fin d'une chasse, Narcisse se rend auprès d'une source pour se désaltérer. Si l'eau apaise sa soif, un désir grandit en lui. Il se sent saisi par l'image de la beauté qu'il aperçoit. « Il aime un espoir sans corps, prend pour corps une ombre. Il est ébloui par sa propre personne et, visage immobile, reste cloué sur place, telle une statue en marbre de Paros. Couché par terre, il contemple des astres, ses propres yeux, et ses cheveux, dignes de Bacchus, dignes même d'Apollon, ses joues d'enfant, sa nuque d'ivoire, sa bouche parfaite et son teint rosé mêlé à une blancheur de neige ». La scène représentée correspond

parfaitement à la description textuelle. Narcisse touche sa nuque et caresse ses cheveux. Bernard Salomon (fig.59), Pierre Eskrich (1520-c.1590) (fig.60) ou Virgil Solis (fig.61) proposent au XVI^e siècle des illustrations pour les *Métamorphoses*. Pour autant, les compositions des unes comme des autres diffèrent de notre représentation émaillée. Cette image traitée de profil avec des contours nettement définis, invite néanmoins au rapprochement avec des vignettes de la Renaissance pour l'illustration des *Métamorphoses*.

Les Amours de Vénus et Adonis sont également tirés de cette même source (10, 519-559). Présenté sur la face du coffret, l'épisode raconte l'histoire d'un amour impossible. Adonis, enfant de Myrrha et Théias, est recueilli à sa naissance par Vénus, à la suite de la condamnation de sa mère par les dieux. En grandissant, la beauté d'Adonis devient telle, qu'elle inspire à sa mère adoptive une passion amoureuse qu'elle ne peut contrôler. Avec lui, elle partage des moments de chasse et oublie « Cythère et ses rivages, ne visite plus Paphos ceinte d'une mer profonde, ni Cnide la poissonneuse, ni Amathonte, riche en métaux. Et même elle déserte le ciel : au ciel, elle préfère Adonis » (*Les Métamorphoses*, 10, 530). La scène représentée reprend tous les éléments de l'iconographie traditionnelle. Vêtu d'un drapé et armé d'une lance, Adonis enlace Vénus assise au torse nu et au sexe couvert par un linge. L'un des chiens d'Adonis est présent et détourne le regard de la scène principale. Interprété à la Renaissance et aux siècles suivants par les illustrateurs des *Métamorphoses*, à l'instar de Bernard Salomon (fig.62), le thème a également inspiré les arts libéraux. Malgré tout, aucune œuvre n'a pu être rapprochée, si ce n'est le tableau très tardif d'Andrea Locatelli (1695-1741), pour ce qui est de la posture d'Adonis (fig.63). Les épisodes illustrés par Jean Mathieu en 1619 (fig.64) et plus tôt par Bernard Salomon montrent à l'arrière-plan une chasse au cerf (fig.62). Il eut été fort séduisant de rapprocher cette chasse du motif représenté au revers du coffret. Il semble cependant impossible de voir en cette chasse, celle d'Adonis et Vénus, car les personnages représentés sont des femmes.

L'une tient un arc. L'autre brandit une lance à la poursuite d'un cerf. La scène ne paraît pas illustrer un épisode particulier, à moins qu'elle ne soit une représentation très originale d'Actéon transformé en cerf (*Métamorphoses*, 3, 143-199) ... De façon générale, cette scène évoque la condition de Diane en tant que divinité de la chasse. La dernière plaque paraît figurer de nouveau la déesse. Assise au sol et chassant des oiseaux en vol, elle est vêtue d'une robe présentant une couleur semblable à l'une des chasseresses de la plaque précédente. Par cette couleur, l'émailleur semble avoir recherché une continuité dans la représentation du récit.

II/ La réalisation d'un coffret néo-Renaissance

Les plaques du couvercle n'illustrent aucune scène narrative. À l'évidence, la plaque supérieure montre un entrecroisement de branches de laurier évoquant *a fortiori* la couronne d'Apollon ou celles remises aux triomphateurs de la République romaine sous l'Antiquité. Le décor prolonge d'une certaine façon les scènes narratives illustrant des épisodes des *Métamorphoses*. Il inscrit également le coffret dans le style de la Renaissance. Grotesques, chimères, rinceaux et enroulements évoquent manifestement les éléments ornementaux du XVI^e siècle, tandis que les musculatures importantes des personnages sont dignes du maniérisme qui s'illustre à Rome comme à Fontainebleau. Les bustes de femmes ailées dont les épaules prennent la forme d'un chapiteau ionique sont proches des modèles de Jacques Androuet du Cerceau (*Recueil des compartiments de Fontainebleau*, planches VII et XX) (fig.65-66). Les cariatides de Cerceau reposent sur des gaines. Les bustes masculins de nos plaques – qu'il faut vraisemblablement considérer comme des termes – sont supportés par des piédouches. Des chimères se retrouvent également dans les planches gravées d'après le grand architecte de la Renaissance (fig.67). Mais aucune n'est semblable à celles représentées sur la plaque de façade du coffret. Quant à l'ornementation des rinceaux, il est difficile de ne pas conclure à l'influence de Jacques Androuet du Cerceau, quand bien même il serait possible de les rattacher à d'autres ornemanistes du XVI^e en vertu de l'homogénéité des formes.

Les petits coffrets à sujets bibliques ou mythologiques composés d'émaux polychromes peints sur de petites plaques de cuivre sont à envisager comme des objets de grand luxe, appréciés des commanditaires de la Renaissance. Aujourd'hui, le musée du Louvre en conserve au moins trois. Les pieds boules et le traitement des doucines du *Coffret de L'Histoire de Joseph* rappellent le châssis en bois doré de notre exemplaire (fig.68). Quant au couvercle trapézoïdal, il peut être comparé à celui du *Coffret des travaux d'Hercule* (fig.69). Les collections publiques détiennent par ailleurs un certain nombre de plaques isolées, dont la fonction initiale était d'orner de menus objets. Des rassemblements aléatoires de plaques esseulées se sont opérés pour créer de nouveaux coffrets à partir de plaques anciennes (fig.70). Les découpes irrégulières des plaques, les scènes tronquées et l'absence de cohérences graphiques et iconographiques sont des indices d'un remontage de plaques anciennes sur des supports modernes.

Ce coffret aux scènes mythologiques montre une parfaite unité stylistique, grâce notamment à une homogénéisation de la palette chromatique, au fond bleu foncé et rehauts de

turquoise, de vert, bleu-vert et or. Les feuillages sont délicatement traités par petites touches, tandis que les personnages profitent d'un modelé délicat des chairs et de têtes raffinées de profil aux yeux soulignés de traits noirs. Cette heureuse combinaison stylistique s'inscrit de surcroît dans un traitement iconographique cohérent. Un seul atelier a donc participé à la réalisation des plaques émaillées. Pour autant, le maniérisme exacerbé et les corps plus que musclés, trahissent vraisemblablement une réalisation dans le style néo-Renaissance, dont le goût se développe autour des décennies 1830-1840 et se prolonge jusqu'au début du XX^e siècle.

Illustrations d'œuvres en rapport :



Fig. 59 Bernard Salomon, *Narcisse éprit de sa propre beauté*, gravure sur bois, in Ovide, *Les Métamorphoses*, Lyon, 1557.

<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A1848>

Dist par despit. Ainsi aimer il puisse!
De son aimé ainsi point ne iouyffe!
A tant celluy son oraison finit.
L'ors la vengeant Déesse qui punit
Des orgueilleux les cruaultez trop
fieres
Se consentit à ses iustes prieres,



VNE Fontaine estoit, en vn lieu
bas,
D'eau Argentine, ou touché n'auoient
pas
Ne les Pasteurs, ne les cheures barbués
Prenant pasture es môtaignes herbues
N'autre bestail. Et de qui nul oyseau

Pareille pense
suy & le peché.

Nemese, est re-
tributiō de del-
d ain aux super
bes.

Descriptiō my-
stique de la Fo-
taine signifiant
la Jeunesse, &
beaulté.
Jeunesse &
beaulté entie-
re, & inuiolée.

Fig. 60 Pierre Eskrich, *Narcisse contemple son visage dans l'eau*, in Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. du grec par Clément Marot, Lyon, 1556, p. 233.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22000559/f56.planchecontact.r=Eskrich%20Narcisse?rk=21459;2>

Narcissus. VII.

*Cum propriam vidit speciem Narcissus in vndis,
Ardere in sano cœpit amore sui.*

*Scilicet hoc homines vitio plerunq, laborant,
Vt placeat nimium quilibet ipse sibi.*



*Narcissus schauet in ein Brunn/
Und sein gestalt selbs lieb gewun.*

*Das laster hangt vns an schier allu/
Das wir vns selbs zuvil gefallu.*

F 2

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 61 Virgil Solis, *Narcisse contemple son reflet dans l'eau*, in Ovide, *Les Métamorphoses*, Francfort, 1569, p. 43

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200054w/f43.item.r=Virgil%20Solis%20Narcisse.planchecontact>

Venus & Adonis.



*Venus ayant tresamoureusement
 Le jeune enfant Adonis fils de Mirrhe
 Auecques lui deuise priuément,
 En son giron le contemple & admire,
 Et le tenant, en sa bcauté se mire:
 Puis lui conseille à bestes fieres rousses
 Ne chasser point, car leur dent scet trop nuire:
 Mais bien qu'il chasse à des bestes plus douces.*

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 62 Bernard Salomon, *Vénus et Adonis*, in Ovide, *Les Métamorphoses*, Lyon, 1557.

<http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A1930>



Fig. 63 Andrea Locatelli, *Vénus et Adonis*, XVIII^e, huile sur toile, Haut. 62,5, Larg. 98,5 cm., collection particulière. (Vente Sotheby's, 28 janvier 2016, New-York, n°329).

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/road-to-rome-property-distinguished-italian-private-collection-part-i-n09462/lot.329.html>

muertes, & qui ne pouuoient appeller la Deesse Lucine. Toutefois elle ne manqua pas de s'y trouuer, voyant que l'arbre en se courbant sembloit s'efforcer; puis les pleurs qu'il icettoit & ses gemissemens rendoient assez de tesmoignage du mal qu'il ressenoit. Elle y apporta ses mains fauorables; & apres auoir prononcé deuant l'arbre quelques paroles, qui ont vne secrette vertu pour la deliurance des femmes enceintes, le tronc se fendit sur le milieu, & l'escorce entre-ouuerte fit voir le iour à vn bel enfant que les Naiades receurent, & sur l'herbe l'oignirent des larmes de sa mere.



LE SVIET DE LA X. FABLE.

De l'incestueuse conuention de Myrthe & de Cinyre nasquit le petit Adonis, lequel estant creu en âge & en diuerses perfections fut autant aimé de la Deesse Venus comme Cinyre auoit esté chery de sa fille. Venus donc caressant ce jeune enfant luy fait le discours de la legereté d'Atalante, qui suit ceste fable de sa naissance.

CEST enfant estoit doué d'une beauté si accomplie, que l'Enuie mesme en le voyant eust esté forcée de l'admirer. Il estoit semblable à ces petits Cupidons qu'on void tous nuds representez en vn tableau. S'il eust eu vn carquois sur le dos & vn arc en main, on ne l'eust peu prendre pour autre, que pour l'Amour. Il n'y a rien plus viste que les ans, leur course legere nous trompe, ils croissent nos âges sans que nous nous en apperceuions. Cest enfant fils de sa sœur, qui n'auoit

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 64 Jean Mathieu, *Vénus et Adonis*, in Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Veuve Langelier, 1619, p. 210.

<https://dossiersinventaire.maregionsud.fr/gertrude-diffusion/dossier/escalier-decor-d-architecture/97cf362c-52fa-4b6c-a8f0-12862c921f2e>

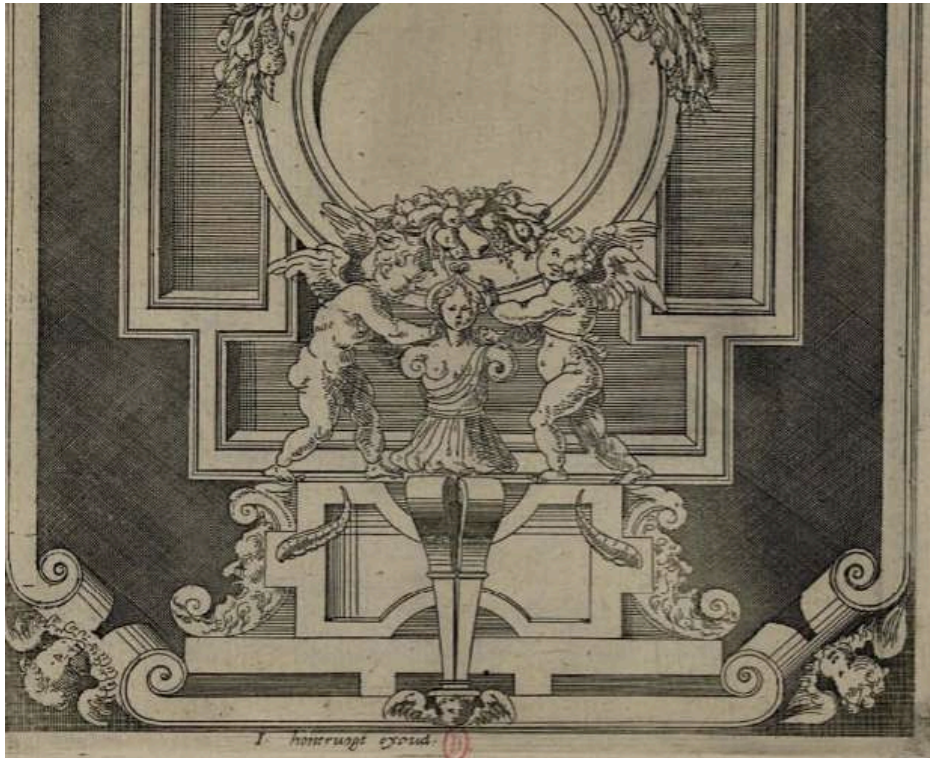


Fig. 65 Jacques Androuet du Cerceau, *Compartiments de Fontainebleau, de grand format : ou Grands cartouches de Fontainebleau*, (détail), XVII^e siècle, gravure, 1 vol., , pl. VII, INHA, NUM FOL RES 64.

<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/1807-compartiments-de-fontainebleau-de-grand-format?offset=13>



Fig. 66 Jacques Androuet du Cerceau, *Compartiments de Fontainebleau, de grand format : ou Grands cartouches de Fontainebleau*, (détail), XVII^e siècle, gravure, 1 vol., , pl. XX, INHA, NUM FOL RES 64.

<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/1807-compartiments-de-fontainebleau-de-grand-format?offset=13>



Fig. 67 Jacques Androuet du Cerceau, *Petits Grottesques*, 1562, pl. XVII, INHA, NUM 12 RES 23.

<https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/1798-petites-grottesques?offset=20>



Fig. 68 Maître I.C., *Coffret de l'Histoire de Joseph*, 1557, émail peint sur cuivre, bois doré et noirci, Haut. 14,4 Larg. 24,10, Prof. 15,7 cm., Paris, Musée du Louvre, R. 304.

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15289



Fig. 69 *Coffret décoré des scènes de la vie et des travaux d'Hercule*, milieu du XVI^e siècle, cuivre, émail, laiton, bois, Haut. 12,5, Larg. 19, Prog. 13 cm., Paris, Petit Palais, ODUT 1250.



Fig. 70 *Coffret aux jeux de putti*, XVIe (émaux), XIXe (montage), émail peint sur cuivre, laiton, Haut. 11, Larg. 11, Prof. 8 cm., collection particulière. (Vente De Baecque, 9 mars 2019, Paris, n°87).

<https://www.debaecque.fr/lot/96731/9940821>

Bibliographie :

Sources imprimées :

- ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Paysages*, s.l.n.d., 1 vol..
- ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Pièces au trait : pièces diverses, portes monumentales, tombeau, retables, cheminées, grotesques, meubles, figures, allégories...*, s.l.n.d, 1 vol.
- ANDROUET DU CERCEAU, Jacques, *Fonds et couvercles de coupes*, s.l., 1 vol., c. 1546.
- PARADIN, Claude, *Quadrins historiques de la Bible rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon*, Lyon, 1555.

Ouvrages consultés :

- ARDENT, Maurice, *Émailleurs limousin. Les Guibert. Les Vergnaud*, imp. de Chapoulaud frères, 1860.
- BARATTE, Sophie, *Les émaux peints de Limoges*, Paris, RMN, 2000.
- BEYSSI-CASSAN, Maryvonne, *Le métier d'émailleur à Limoges : XVIe-XVIIe siècle*, Limoges, Presses universitaires de Limoges et du Limousin, 2006.
- CHARRON, Pascale (dir.), GUILLOUËT, Jean-Marie (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen-Âge occidental*, Paris, Robert Laffont, 2009.
- CHRISTIE'S, *Collection Yves Saint Laurent et Pierre Bergé*, Paris, cat. vente, Paris, Grand Palais, mercredi 25 février 2009, vol. 5.
- GAFFIOT, F., *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.
- HAVARD, Henry, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration : depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, t. II, Paris, Ancienne maison Quantin, 1894.
- JACOBI, Eduard Adolf, *Dictionnaire mythologique universel ou biographie mythique*, trad. de l'allemand par Th. Bernard, Paris, Firmin Didot, 1846.
- MARQUET DE VASSELOT, Jean-Joseph, *Les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe, étude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains*, Paris, 1921.
- MOLINIER, Émile, *Dictionnaire des émailleurs depuis le Moyen-Âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1885.

- MONBEIG-GOGUEL, Catherine (dir.), *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, cat. exp., Rome, villa Médicis, Paris, Musée du Louvre, Milan, Electa, Paris, RMN, 1998.
- SHARRATT, Peter, *Bernard Salomon : illustrateur lyonnais*, Genève, Librairie Droz, 2005,
- VERDIER, Philippe, *The Walter Art Gallery Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*, Baltimore, 1967, n°56.
- VIRASSAMYNAÏKEN, Ludmila, *Lyon Renaissance. Arts et humanisme, catalogue dématérialisé*, 2016, Lyon, Musée des Beaux-Arts, Paris, Somogy,

Ressources en ligne :

- Artstor : <https://library.artstor.org/#/>
- Benezit Online : <https://www-oxfordartonline-com.ezproxy.inha.fr:2443/benezit>
- Joconde :
<https://www.pop.culture.gouv.fr/search/mosaic?base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D&image=%5B%22oui%22%5D>
- Moteur Collections : <http://www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections>
- Prometheus : <https://www-prometheus-bildarchiv-de.ezproxy.inha.fr:2443/>