



**HAL**  
open science

## Les émailleurs de Limoges, rivaux de Masséot Abaquesne ?

Stéphanie Deprouw-Augustin

► **To cite this version:**

Stéphanie Deprouw-Augustin. Les émailleurs de Limoges, rivaux de Masséot Abaquesne ?. Dossier de l'art, 2016, 239, p. 72-76. hal-03055049

**HAL Id: hal-03055049**

**<https://hal.science/hal-03055049>**

Submitted on 11 Dec 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Les émailleurs de Limoges, rivaux de Masséot Abaquesne ?

Stéphanie Deprouw-Augustin

Paru dans : *Dossier de l'Art* 239, Masséot Abaquesne, L'éclat de la faïence à la Renaissance, mai 2016, p. 72-76.

L'idée d'une comparaison entre la production de Masséot Abaquesne et les émaux peints sur cuivre de Limoges peut surprendre. En effet, l'itinéraire du faïencier rouennais ne semble pas croiser celui des principaux émailleurs contemporains. Pourtant, émailleurs et faïenciers se sont retrouvés en concurrence pour certains types de réalisations. Leurs techniques offrant des possibilités différentes, les mécènes s'adressaient aux uns plutôt qu'aux autres suivant la commande (**fig. 1**).

**Fig. 1** : Pierre Courteys, *La Charité*, d'après la composition de Rosso Fiorentino, gravée en 1526 par Jacopo Caraglio, 1559. Détail de l'œuvre reproduite p. 76. Écouen, musée national de la Renaissance.

Autant le principe de la terre cuite à émail stannifère est connu dans toute l'Europe de la Renaissance, autant l'émail peint sur cuivre reste la spécialité exclusive de la ville de Limoges. La plaque de cuivre est recouverte d'un mélange de verre pilé, d'eau et de pigments supportant la cuisson, identiques à ceux de la faïence : blanc de plomb et d'étain, bleu intense de cobalt, bleu turquoise à base de cuivre, jaune d'antimoine, violet à noir de manganèse selon la concentration etc. Les parties laissées en réserve, où l'on souhaite voir le cuivre en transparence, sont couvertes d'un émail translucide à base de plomb ; de même le revers est couvert d'un contre-émail afin d'éviter la déformation du support. Pour en savoir plus, l'on se reportera à la remarquable synthèse sur les *Émaux sur métal* du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle dirigée par Isabelle Biron et parue en 2015 aux éditions Faton<sup>1</sup>. Notons qu'aucun émailleur de la Renaissance n'a livré ses recettes, par opposition aux traités de Cipriano Piccolpasso et Bernard Palissy pour la majolique et la faïence.

## Les contraintes de la technique

Les émailleurs de Limoges ont l'avantage d'avoir à proximité de vastes forêts de feuillus qui fournissent le bois nécessaire à l'allumage de leur four et la terre de Périgord riche en manganèse. À l'époque, ils font venir de Saintonge la salicorne riche en soude qu'ils emploient comme fondant, afin d'accélérer la vitrification. Une différence majeure entre la faïence et l'émail peint réside dans le nombre de cuissons : avec l'émail peint, chaque nouvelle couleur introduite doit être cuite séparément.

La grande solidité de la faïence lui permet d'être foulée aux pieds : c'est pourquoi Guido Andries à Anvers, puis Masséot Abaquesne à Rouen ont développé leur négoce en réalisant en série des carreaux de pavement, ensuite peints à la main. Le support de cuivre employé par les émailleurs est trop souple pour se prêter à cet usage. Néanmoins l'alternance de modules carrés réguliers et ornés de motifs à l'antique – arabesques, trophées, silhouettes grotesques – se retrouve sur l'échiquier émaillé dans un camaïeu de

<sup>1</sup> *Émaux sur métal du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, dir. Isabelle Biron, Dijon, éditions Faton, 2015.

vert et de blanc par Léonard Limosin (v. 1505-v. 1575), et daté de 1537 (**fig. 2**). Inséré dans une structure de bois, il comporte deux plaques pour la partie centrale et quatre pour les bordures décoratives. Au revers se trouve un jeu de trictrac. Cet objet est unique, à notre connaissance, dans l'émaillerie limousine. Ce goût de l'innovation caractérise l'approche de l'émailleur Léonard Limosin. L'année suivante, l'artiste s'essaye à l'émaillage d'une corne de chasse ornée de scènes de la vie de Saint Hubert (Strawberry Hill, The Walpole Collection) où l'on trouve de très rares émaux rouges à base de fer, dans le vêtement du saint. Fier d'avoir relevé ce défi, il signe « DAVIT 1538 / LEONARDVS LEMOVICVS » (Léonard Limosin m'a donné en 1538). À quel prestigieux chasseur peut-il avoir offert ce présent ? La tradition évoque le roi François I<sup>er</sup> lui-même, pourtant l'artiste ne devint émailleur du roi que sous Henri II (1548).

**Fig. 2** : Léonard Limosin, échiquier (au revers, jeu de trictrac), 1537. Émail peint sur cuivre, 46,5 x 47 cm. Paris, musée du Louvre.

## Les hautes qualités du décor émaillé

Si les faienciers ont l'avantage au sol, ils doivent compter avec les émailleurs pour l'ornement des dressoirs princiers, car le succès de la vaisselle émaillée d'apparat est tel que l'on en trouve depuis le 16<sup>e</sup> siècle dans toutes les grandes collections européennes. La coupe à couvercle signée « P. REXMON » et datée 1544 du musée du Louvre en est l'un des exemples parmi les plus raffinés (**fig. 3**). Le décor en grisaille rehaussé de bleu, de vert et d'or rassemble une allégorie du vin en fond de coupe, des doubles portraits en médaillons sur le couvercle, et diverses chutes de feuilles et gracieux phylactères. Les bords sont ceints de couronnes de lauriers ou « chapeaux de triomphe ». Les pièces de forme émaillées sont préparées par des chaudronniers et les émailleurs n'ont plus qu'à les recouvrir. Pour la grisaille, ils laissent voir par endroits la couche noire masquée par le blanc plus ou moins opaque. Pierre Reymond, dont la vaisselle émaillée en grisaille est la spécialité, est ainsi capable d'une qualité de modelé tout à fait remarquable. Les traits du visage et les mèches de cheveux sont travaillés à l'aiguille, par retrait de l'émail blanc superficiel.

**Fig. 3** : Pierre Reymond, coupe couverte : Allégorie du vin, signée « Pierre Rexmon », 1544. Émail peint sur cuivre, H. 21,7, diam. 19,8 cm. Paris, musée du Louvre.

Tandis qu'Abaquesne réalise le pavement d'Écouen, Léonard Limosin fréquente le chantier du château de Fontainebleau. Il réalise en 1544 une suite de gravures à l'eau-forte dont seules huit compositions sont connues. Sa version de la Cène est fortement marquée par l'art de Rosso Fiorentino (**fig. 4**). Les apôtres sont des vieillards barbus au profil fuyant et aux doigts effilés. La signature apparaît dans un motif de cuir, cerné de putti et de chutes de fruits. Limosin semble avoir gardé pour lui ces feuilles techniquement faibles : elles n'ont pas été assez mordues par l'acide si bien qu'elles sont trop peu encrées. Il en donne plusieurs interprétations en émail. Une plaque du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg reprend fidèlement la gravure et semble dater de la même époque (**fig. 5**). Son coloris est particulièrement riche et varié : les cuirs et les chutes de fruits sont laissés en réserve, et sur le fond en grisaille bleu nuit, se détachent le Christ et les apôtres. Leurs habits sont traités en *cangiante* vert et jaune, turquoise et blanc, ou encore jaune et violet, le tout rehaussé d'or. Le sol au premier plan est rendu par un mélange de jaune, de bleu au cuivre et de violet qui lui donne l'aspect du jaspe. Tout cela,

Masséot Abaquesne ne peut l'obtenir : lorsqu'il met une pièce au four, son destin est scellé une fois pour toutes.

**Fig. 4** : Léonard Limosin, *La Cène*, 1544. Gravure à l'eau-forte, 24,8 x 18,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

**Fig. 5** : Léonard Limosin (attribué à), *La Cène*, vers 1544. Émail peint sur cuivre, 27,2 x 21,2 cm. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

## Des mécènes communs

Un autre cycle de la Passion, dérivé des bois gravés d'Albrecht Dürer, mérite d'être évoqué : celui qui fut certainement réalisé par Pierre Reymond pour Anne de Montmorency et qui provient du château d'Écouen (**fig. 6**). Seize plaques rectangulaires ou circulaires sont montées en retable et pourvues d'un cadre doré à décor héraldique et emblématique. Attesté au XVIII<sup>e</sup> siècle dans la sacristie de la chapelle, il était peut-être à l'origine dans l'oratoire privé situé juste au-dessus. Il doit dater des environs de 1551, car les armes du connétable sont surmontées de la couronne ducale ; c'est cette année-là que la baronnie de Montmorency fut érigée en duché-pairie. Nous avons donc la preuve qu'à l'époque où Montmorency fait travailler Abaquesne pour Écouen, il complète le décor du château par une commande à un émailleur.

**Fig. 6** : Pierre Reymond, *Retable de la Passion du Christ*, vers 1551. Émail peint sur cuivre, 138 x 88 cm. Paris, musée du Louvre, en dépôt au musée national de la Renaissance, Écouen.

L'hôtel particulier de Montmorency à Paris était situé rue Sainte-Avoye (aujourd'hui dans le III<sup>e</sup> arrondissement). Son décor a disparu, mais il nous reste les inventaires de ses collections, conservés au château de Chantilly et publiés en 1918 par Léon Mirot. En 1556, l'inventaire cite « Item, ung grand tableau d'esmail façon de Lymoges, où est l'histoire de Laocoon » qui pourrait être celui conservé au musée des beaux-arts de Limoges (**fig. 7**). La sculpture antique, découverte à Rome en 1506, avait été copiée en bronze par Primatice pour le roi de France quelques années auparavant. Le bronze était visible à Fontainebleau. L'émail pour sa part est attribué à Pierre Courteys (mort en 1581), dont aucun séjour à la cour n'est connu. La plaque a été embossée à chaud sur une âme de bois, de façon à donner un relief au modelé. Girolamo della Robbia ou Palissy ont travaillé en haut relief ou en ronde bosse, mais non Abaquesne, à notre connaissance.

**Fig. 7** : Pierre Courteys, *Laocoon*, avant 1556. Émail peint sur cuivre embossé, 74 x 51 cm, Limoges, musée des beaux-arts.

De même que le Laocoon est qualifié de « tableau », les portraits émaillés sont à rapprocher des peintures sur bois contemporaines, issues de l'atelier des Clouet. Léonard Limosin était particulièrement renommé pour ses portraits, d'une qualité picturale remarquable. Le modelé y est rendu par des points juxtaposés à l'aide d'un pinceau très fin, dans un lavis de « sanguine », à base de fer. Le grand portrait ovale d'Anne de Montmorency qu'il date « 1556 » sur le cadre original faisait sans doute partie d'une commande royale pour Fontainebleau (**fig. 8**). Des pièces similaires sont en effet décrites dans un inventaire du château réalisé en 1560. Montmorency lui-même ne semble pas avoir possédé son portrait émaillé, mais l'inventaire de 1566 en cite deux autres dont

plusieurs exemplaires originaux sont connus, Antoine de Bourbon, roi de Navarre, et Galiot de Genouillac, grand écuyer décédé en 1546.

**Fig. 8** : Léonard Limosin, *Portrait du connétable Anne de Montmorency*, 1556. Émail peint sur cuivre, monture en bois doré, 72 x 54 cm. Paris, musée du Louvre.

Terminons par un décor mural tout à fait exceptionnel : la suite des Dieux et des Vertus ovales réalisée par Pierre Courteys en 1559, sans doute pour le château d'Anet bâti pour Diane de Poitiers. Les personnages sont en grandeur naturelle : ici, la Charité mesure 1,65 m de haut. Quatre plaques embossées ont été assemblées pour parachever cet émail, fièrement signé « FET A LIMOGES PAR P. CORTOYS » (**fig. 8**). Tel Abaquesne à Rouen, Courteys livre ici un ensemble monumental réalisé à distance pour un mécène exigeant. Le métier d'émailleur, qui n'était pas réglé par un statut, permettait des associations ponctuelles et des locations de fours. Plusieurs grandes commandes semblent avoir donné ainsi lieu à une solidarité entre ateliers. L'on trouve ainsi des émaux signés LL (pour Léonard Limosin) portant au revers le poinçon P de l'atelier Pénicaud.

**Fig. 9** : Pierre Courteys, *La Charité*, d'après la composition de Rosso Fiorentino gravée en 1526 par Jacopo Caraglio, 1559. Quatre plaques d'émail peint sur cuivre embossé, environ 165 x 100 cm. Écouen, musée national de la Renaissance.