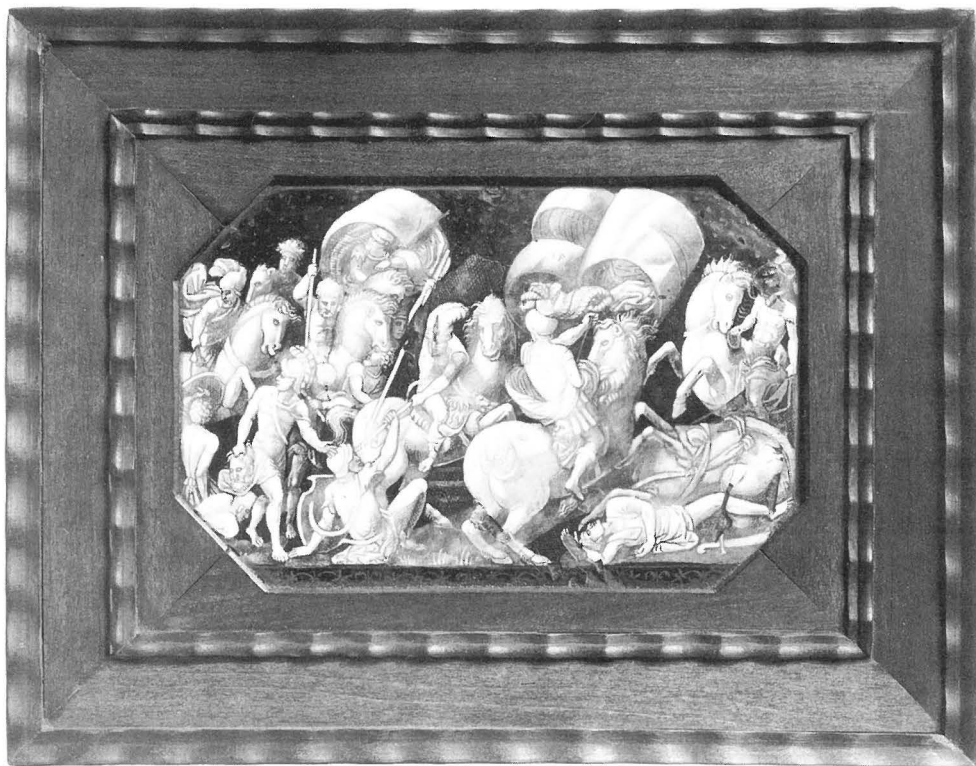


## Y-a-t'il de faux émaux peints de Limoges au musée du Louvre ?

SOPHIE BARATTE

Conservateur en chef au département des Objets d'art, musée du Louvre

Il n'est pas possible de donner pour les collections du Louvre une liste des émaux peints réalisés au XIXe siècle dans une intention de tromper car chaque objet est un cas particulier. Nous n'avons aucun objet portant la marque de la firme Samson<sup>1</sup> ou la signature d'un copiste du XIXe siècle<sup>2</sup>. J'étudierai plusieurs objets entrés dans les collections du Louvre à des moments divers sur lesquels pour des raisons différentes je me suis posé des questions et les réponses différentes que j'ai apportées. J'étudierai ces objets en suivant l'ordre chronologique de leur entrée dans les collections du musée du Louvre.



**Fig. 1:** MR R 178 Scène de Combat, Paris, début du XIXe siècle

La plaque MR R 178 (fig. 1) n'avait pas posé le moindre problème depuis son entrée au Louvre en 1828 avec la collection du peintre lyonnais Pierre Révoil<sup>3</sup> : pour Léon de Laborde, c'était

l'œuvre, d'après les initiales sur un des drapeaux d'un émailleur IP qu'il se dit incapable d'identifier (nous sommes en 1853) et qu'il date de la seconde moitié du XVIe siècle. Alfred Darcel n'hésita pas à attribuer cette plaque à Jean II Penicaud à cause des initiales malgré la présence dans les collections du Louvre du médaillon du portrait de Clément VII signée PI<sup>4</sup> et de la plaque ovale du Jupiter en grisaille<sup>5</sup> qui sont d'un style tout à fait différent. Jean-Joseph Marquet de Vasselot en fait l'œuvre du maître IP peut-être Jean Poilleve qui a signé aussi KIP, IKP, KIG qu'il date du second tiers du XVIe siècle<sup>6</sup>. Cette plaque faisait alors partie du groupe cohérent attribué à un maître au style très particulier qui utilisait parfois son poinçon au revers. Ce n'est qu'au moment des préparatifs de l'installation des salles de l'aile Richelieu du musée du Louvre en 1993 que l'authenticité de cette plaque a été remise en question : lorsque le cadre du XIXe siècle fut ôté, le contre-émail fut enfin visible, un revers bleu-opaque avec des reflets argentés fort surprenants. La plaque elle-même montre un combat de cavaliers avec de grands drapeaux, certains cavaliers sont nus et casqués, trois soldats sont à terre, scène inspirée très fidèlement des batailles au drapeau d'après les gravures de Marco Dente<sup>7</sup>. Le fond de la plaque est orné de points d'or figurant les étoiles disposés d'une façon très régulière ; à la partie inférieure se trouve une bande décorative de rinceaux en or sur fond noir. La technique est particulière : le blanc est posé sur un gris délavé avec des hachures quadrillées très fines pour les ombres, ce qui ne correspond pas à la technique de l'émail en grisaille. Le cadre laissait voir une plaque octogonale car les coins étaient dépourvus d'émail d'une façon qui semblait accidentelle. La plaque présente les caractéristiques de l'œuvre du maître KIP dans le dessin des personnages et des chevaux mais avec un adoucissement que nous ne retrouvons pas sur les deux petites plaques de Baltimore qui ont un contre-émail en fondant<sup>8</sup>. Deux autres plaques de scènes de bataille en grisaille sur fond noir, dont une signée IP, avec un contre-émail bleu-nuit ont figuré dans une vente parisienne en décembre 1976<sup>9</sup>. Il y a donc de fortes chances, à cause du contre-émail et des caractéristiques de la grisaille que nous soyons devant une production parisienne du premier quart du XIXe siècle destinée à tromper l'acheteur.

Le deuxième exemple a été publié comme faux en 1993<sup>10</sup> : il s'agit des deux plaques de sibylles de la donation Sauvageot entrées en 1856 (fig. 2) ; elles sont montées dans un seul cadre. Ces deux plaques ont une forme qui permet de penser qu'elles étaient destinées à figurer dans l'encadrement d'un portrait ovale de grande taille de Léonard Limosin à l'imitation du celui du connétable de Montmorency, saisi en 1794 et immédiatement affecté au musée du Louvre où il fut rapidement présenté dans la galerie d'Apollon<sup>11</sup>. Ces deux plaques ont un contre-émail qui présente un fondant qui ne pose pas de problème. Mais les faces des plaques en émail polychrome dans une gamme de coloris clairs, violet et bleu turquoise, montrent des femmes dont les visages ne correspondent pas au style du XVIe siècle, sur un fond d'or pour le moins surprenant, elles montrent des positions inspirées de gravures de Marcantonio Raimondi d'après Raphaël<sup>12</sup> mais avec des modifications qui peuvent trahir une incompréhension par l'émailleur : le rouleau de la gravure est devenu une béquille qui sied peu à une jeune nymphe. Dans le registre concernant la donation de Charles Sauvageot qui fut conservateur au musée du Louvre, il est mentionné que ces émaux furent acquis en 1828, ce qui donne une date précoce dans le XIXe siècle pour ces faux qui étaient destinés à compléter des encadrements de portraits. Il existe dans une collection privée française des portraits de Louis de Lorraine, cardinal de Guise et d'Anne d'Este-Ferrare, duchesse de Guise, sa mère, provenant des collections Préaux et Magniac avec des cadres montrant des figures de femmes vêtues de rose sur un fond doré ; présents à l'exposition de South Kensington, en 1862, sous le n° 1710, pour le portrait du cardinal, nous lisons "the frame has been restored from those already described, but the two side plates are ancient, being figures of women painted in colours with a gold ground. If by Léonard Limosin, they are of a somewhat later date than the portrait" et pour le portrait féminin



Fig. 2: OA 956 A et B, Sibylles, Paris, debut du XIXe siècle



**Fig. 3:** OA 6184 Baiser de paix, Nativité, Paris, fin du XIXe siècle

au numéro suivant, qu'une seule des figures de femme est ancienne ; dans le catalogue de la vente Hollingworth Magniac en juillet 1892, où ces deux portraits portent le numéro n° 250 : «the missing enamel plaques inserted into the spaces of the frame having been executed at the royal manufactory at Sevres» ; l'atelier d'émail sur cuivre de la manufacture de Sèvres fut en activité de 1845 à 1872<sup>13</sup>. L'achat de Charles Sauvageot en 1828 donne une date pour la fabrication de nos plaques qui ont pu servir de modèle à la manufacture de Sèvres pour compléter plus tard des portraits.

Je passe à un baiser de paix du legs Charles Séguin, entré au Louvre en 1908, attribué dans l'inventaire à un émailleur du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup> (fig. 3). Montée dans un cadre en cuivre fortement architecturé avec de nombreux pinacles, il s'agit d'une petite plaque cintrée à la partie supérieure. La plaque est épaisse et très plate, le contre-émail est noir brillant. La plaque représente la Nativité devant un bâtiment dont les murs intérieurs sont ornés de peintures ou de tentures qui portent des traces de décor en or alors que le sol est constitué d'herbes ; la charpente ne repose à droite ni sur un mur ni sur une colonne. Il y a un contraste entre le visage de la Vierge, très menu, et celui de saint Joseph qui évoque les visages du Pseudo-Monvaerni<sup>15</sup>. Toutes ces incohérences, auxquelles s'ajoute le traitement des couleurs, permettent de soupçonner un faux du XIX<sup>e</sup> siècle finissant.



**Fig. 4:** R 284 Tête d'homme, Paris, 1<sup>re</sup> moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

Je terminerai avec un grand médaillon<sup>16</sup> entré avec la donation de la baronne Salomon de Rothschild en 1922 (fig. 4), indiqué sur l'inventaire «*attribué à Jean II Penicaud*» sans doute à cause la présence des initiales IP sur la face et du poinçon Penicaud à trois reprises au revers sous le fondant rempli de bulles et d'impuretés. Ce médaillon avait un cadre moderne de bois noir orné de quatre plaques de rinceaux en or sur fond bleu. Il s'agit d'un buste d'homme de profil à gauche, vêtu d'un vêtement à l'antique attaché à la base du cou par un bouton rond en or. La plaque de cuivre est lourde et très régulièrement striée de petites lignes régulières. Si nous cherchons des éléments de comparaison, nous trouvons les médaillons de Saint-Petersbourg, provenant de la collection Basilewsky<sup>17</sup>, avec des inscriptions identifiant les empereurs Titus et Domitien ; ce sont des grisailles avec des rehauts de vert et d'or sur fond noir, attribuées à Pierre Courteys et datées du troisième quart du seizième siècle. Sur la plaque du Louvre, se retrouvent des veines similaires sur la tempe mais avec des chairs curieusement grisâtres ; cette tête d'homme n'est manifestement pas un empereur, il a une barbe raide jaunâtre et le fond noir porte l'inscription *PLUS NY ACCORDE*. L'authenticité de cette plaque était mise en doute malgré la présence des initiales IP sur la face et de trois poinçons Penicaud au revers. Il est tentant d'y voir le n° 127 de la vente Eugène Tondou à Paris, hôtel Drouot, le 3 avril 1865 : «*grande plaque ronde, peinture en grisaille teintée sur fond noir, représentant une tête d'homme barbue, PLUS NY ACCORDE. Travail moderne*». Il n'y a pas de mention de dimension mais la description correspond bien à notre plaque. Il est très intéressant que le rédacteur du catalogue de vente ait distingué les œuvres récentes des œuvres anciennes : sont aussi qualifiés de modernes les numéros 134 «*médaille ronde, peinture en grisaille sur fond noir représentant Diane de Poitiers ; sur le fond se trouvent tracés en or les vers de Marot*», le 135 «*plaque carré long, peinture en grisaille teintée sur fond noir, 5 enfants tirant de l'arc sur un pigeon fixé au bout d'une perche*» et le 137 «*plaque carrée émaillée en grisaille, portrait de Henri de Bourbon ?, depuis Henri IV avec une bordure en émail à ornements blancs en relief*». Cela permet d'affirmer que des faussaires ont marqué leurs œuvres de poinçons à l'imitation des anciens émailleurs.

Il faut donc rester très prudent dans ce type de raisonnement car un objet peut avoir été mal identifié ou trop restauré et être ancien malgré des intuitions renforcées par des raisonnements.

<sup>1</sup> «Une fabrique de «reproductions d'ancien» possède à Paris un musée de vingt mille objets où l'on peut choisir les modèles que l'on veut acheter », dans *Connaissance des arts*, février 1956, p. 30-32.

<sup>2</sup> Voir par exemple Blancher (E.), « L'atelier d'émaillerie de Louis Dalpayrat », dans *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, t. LII, 1902, p. 125-127.

<sup>3</sup> H. 0,070 ; L. 0,105 ; Alcouffe (Daniel), « Les collectionneurs. Les collections Durand et Révoil au musée du Louvre », dans cat. exp. *Le Gothique retrouvé*, Paris, hôtel de Sully, 1979-1980, p. 92-94 ; Courajod (Louis), « La collection Révoil du musée du Louvre », dans *Bulletin Monumental*, t. LII, 1886, p. 143-174 ; Laborde (M. de), *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du musée du Louvre*, Paris, 1857, n° 438 ; Darcel (Alfred), *Musée du Moyen-Age et de la Renaissance, série D, notice des émaux et de l'orfèvrerie*, Paris, 1867, D 214 ; Marquet de Vasselot (Jean-Joseph), *Paris, musée national du Louvre, Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes du moyen-âge au XVIIe siècle*, Paris, [1914], n° 513.

<sup>4</sup> Inv. OA 1000, D. 0,118 m..

<sup>5</sup> Inv. OA 951, H. 0,200, L. 0,226 m.

<sup>6</sup> Godsell (Jennifer), *The French Renaissance Enamels by the master KIP and related works by contemporary enamellers: an analysis of style, iconography and sources*, University of Cambridge, Darwin College, décembre 1980, thèse dactylographiée ; Mitchell (H.P.), « Who was the Limoges Enameller «KIP» », dans *Burlington Magazine*, février 1909, vol. XIV, p. 278-290 ; Ross (Marvin Chauncey), « Six Enamels by Master «KIP» », dans *The Connoisseur*, octobre 1938, p. 182-184, 214.

<sup>7</sup> **Illustrated Bartsch**, T. 26, p. 210, n° 211 (171).

- <sup>8</sup> Inv. 44-132 et 133 ; Verdier (Philippe), *The Walters Art Gallery Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*, Baltimore, 1967, n° 72-73.
- <sup>9</sup> Vente docteur Chompret, Paris, Drouot-rive-gauche, 15 décembre 1976, n° 87.
- <sup>10</sup> Inv. OA 956 A et B, H. 0,26, L. entre 0,083 et 0,066 m. ; Baratte (Sophie), *Léonard Limosin au musée du Louvre*, Paris, 1993, n° 47-48.
- <sup>11</sup> inv. N 1254, H. 0,72 m. ; *ibidem*, n° 9.
- <sup>12</sup> **Illustrated Bartsch**, t. 26, p. 258, n° 265 (211) pour la figure de gauche.
- <sup>13</sup> Chevallier (Bernard), «Les émaux de Sèvres», dans *L'Estampille-L'Objet d'art*, n° 245, mars 1991, p. 44-57.
- <sup>14</sup> Inv. OA 6184, H. 0,097, L. 0,064, objet : H. 0,225, L. 0,11 m.
- <sup>15</sup> 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, t. 1, p. 11-79.
- <sup>16</sup> Inv. R 284, D. 0,25 m.
- <sup>17</sup> D. : 0,246 m. ; Darcel (Alfred) & Basilewsky (A.), *Collection Basilewsky, catalogue raisonné précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècle*, Paris, 1874, n° 338 ; Dobroklonskaïa (O.), *Les émaux peints de Limoges, XV & XVI siècle, collection du musée de l'Ermitage*, Moscou, 1969, n° 44-45.