



## Commentaires sur les documents et transparentes/visuels de référence

### Fiche n°2 : La Renaissance des arts en France

Document : Chronologie comparée (à photocopier pour les élèves)

La comparaison des trois chronologies permet de situer les émailleurs limousins et leurs œuvres principales dans le mouvement général de la Renaissance européenne. On pourra ainsi constater la contemporanéité de Léonard Limosin, Pierre Reymond, Albrecht Dürer et Léonard de Vinci, celle de Jean de Langeac, Montaigne et Rabelais... Cette confrontation permet en outre d'observer la relative rapidité de la diffusion des modèles par la gravure et de relier l'activité de l'émaillerie limousine à celle de l'école de Fontainebleau.

### Fiche 3 : Une Renaissance en Limousin ?

Transparentes/visuels : Les *Travaux d'Hercule* sur le jubé de la cathédrale de Limoges

Commandé vers 1533 par Jean de Langeac et achevé vers 1537, le jubé, qui séparait à l'origine le chœur du transept tout en faisant tribune, est un manifeste de l'esprit de la Renaissance que l'évêque de Limoges introduisit en Limousin (voir fiche 6) et l'une des premières représentations sculptées du mythe d'Hercule. Plusieurs gravures, en particulier celle du vénitien Valvassore, inspirèrent l'atelier tourangeau qui réalisa le jubé.

Dans une structure générale qui évoque encore l'art gothique, six bas-reliefs rectangulaires illustrent huit épisodes de la vie d'Hercule : *Hercule étouffant les serpents*, *Hercule et le lion de Némée*, *Hercule contre Antée*, *Hercule et l'hydre de Lerne*, *Hercule transportant les colonnes*, *Hercule défendant Hippodamie contre les Centaures*, *Hercule contre Cacus*. Des arabesques, trophées et *putti*, empruntés au répertoire iconographique de la première Renaissance, complètent ces bas-reliefs. Une visite à la cathédrale permet de les repérer aisément.

Le mythe d'Hercule, héros par excellence dont les épreuves symbolisent la condition humaine, fut largement diffusé à la Renaissance par les traductions d'Ovide et de Diodore de Sicile, ainsi que par les gravures qui circulaient dans toute l'Europe. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, il devient un thème majeur pour les artistes. En Limousin, on le retrouve sur les fresques du château de Rochechouart et sur de nombreuses pièces émaillées du musée des Beaux-Arts de Limoges.

La cathédrale conserve un autre témoignage de l'art de la Renaissance avec le tombeau de Jean de Langeac, dont l'iconographie est inspirée de *l'Apocalypse* de Dürer.

### Fiche 4 : Les étapes de la fabrication d'un émail peint

Transparentes/visuels : Etapes de la fabrication d'un émail peint

- 1 ► Découpage du cuivre : le support des émaux de la Renaissance est exclusivement le cuivre.
- 2 ► Passage du brunissoir : le brunissoir est un outil servant à « brunir » les métaux, ce qui, en orfèvrerie, signifie rendre lisse.
- 3 ► Mise en forme des bords
- 4 ► Bain d'acide nitrique : pour décaper le cuivre en vue d'obtenir une meilleure accroche.
- 5 ► Encollage : permet de fixer le fondant qui va être déposé sur les deux côtés de la plaque, la préparant ainsi à recevoir le décor mais également lui évitant la déformation.
- 6 et 7 ► Enduction du fondant : à la spatule pour un effet lisse, par saupoudrage pour un aspect granuleux. Le fondant est de un émail incolore. La pose du fondant est suivie d'une première cuisson.
- 8 ► Pose du paillon éventuel : le paillon est une feuille d'or ou d'argent posé sous une couche d'émail translucide permettant d'obtenir des effets chatoyants.
- 9 ► Report du dessin sur le fondant.
- 10 et 11 ► Peinture sur émail : pose des différentes poudres d'émail colorées, chacune étant suivie d'une cuisson car toutes les couleurs ne nécessitent pas la même température.
- 12 ► L'enfournement : la cuisson est une étape essentielle en émail, car elle détermine l'aspect final des couleurs et de la matière.

## **Fiche 5 : Les émaux peints de la Renaissance**

Transparent/visuels : Pierre Reymond, Gobelet : *Le combat pour la bannière*

L'œuvre, datée du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, témoigne de la maîtrise acquise par les émailleurs limousins et permet d'observer plusieurs caractéristiques de l'art de la Renaissance.

► La typologie de l'œuvre n'appartient plus au Moyen Age. Le gobelet est un objet profane destiné à orner le dressoir ou la table d'un homme de goût (voir fiche 11). Ce type de pièces répond à la demande importante d'une clientèle qui n'a plus la dévotion comme finalité. Les émailleurs de la Renaissance inventent à son intention de nouvelles formes qui constituent souvent de précieux services de vaisselle (assiettes, plats, aiguières, salières, coupes...). Pierre Reymond est renommé pour la qualité de ses pièces en grisaille (voir fiche 4).

► Ce gobelet émaillé est l'œuvre d'un artiste familier des thèmes iconographiques en vogue dans l'Europe de la Renaissance. Le décor est emprunté à une gravure de Barthélemy Beham, graveur sur cuivre et peintre allemand (1502-1540) influencé par Dürer (voir fiche 7). La gravure de Beham évoquait à l'origine une scène biblique mais elle est devenue pour l'émailleur le prétexte à la représentation du corps humain, thème qui répond au goût du temps et que l'on retrouve très largement dans la peinture. De nombreux hommes nus s'affrontent ainsi en un corps à corps serré.

► L'œuvre est signée : Pierre Reymond connut une notoriété presque égale à celle de Léonard Limosin, son aîné de neuf ou dix ans. Comme lui, il occupa des fonctions officielles à Limoges où il est signalé comme consul de la ville en 1561 et 1568. Le statut des artistes change à la Renaissance ; les émailleurs ne sont plus rattachés à la corporation des orfèvres mais à celle des peintres. Ils n'hésitent plus à apposer leur signature ou leur monogramme sur leurs œuvres.

► La technique de la grisaille en émail (voir fiche 4) donne un effet visuel proche de celui de la gravure mais elle est rehaussée ici de bleu, de vert émeraude et de rose qui réchauffent la composition. Un décor d'acanthes renversées sur le pied du gobelet signale également l'autonomie de l'émailleur par rapport à sa source d'inspiration gravée.

## **Fiche 6 : Un mécène, Jean de Langeac**

Transparent/visuels : Vues du jubé de la cathédrale de Limoges

Aucun portrait avéré de Jean de Langeac ne nous est parvenu. Toutefois, d'après les auteurs de l'ouvrage *Une histoire de Limoges\**, un *Portrait d'homme*, attribué à l'école hollandaise et daté de 1539, serait une image du célèbre évêque de Limoges. Si l'identification du personnage reste hypothétique, la représentation correspond cependant à ce que l'histoire a retenu de Jean de Langeac : un lettré occupé aux travaux de l'esprit, à la lecture et l'écriture.

De Jean de Langeac, Limoges conserve surtout l'héritage sculpté de la cathédrale : le jubé et le tombeau du prélat. C'est par l'observation des œuvres qu'il commandita que l'on peut le mieux évoquer la figure du mécène. En effet, sa formation et ses fonctions nous permettent d'imaginer avec vraisemblance un prince humaniste prescrivant lui-même le programme iconographique de ces œuvres.

Commandé vers 1533 et achevé vers 1537, le jubé est un manifeste de l'esprit de la Renaissance et l'une des premières représentations sculptées du mythe d'Hercule. Le choix de ce mythe pour figurer sur le jubé n'est pas anodin : le héros, confronté toute sa vie à des épreuves qu'il surmonte dans la souffrance, est à la Renaissance le symbole intemporel de la tragédie humaine, un thème auquel un humaniste chrétien comme Jean de Langeac devait naturellement trouver des vertus « éducatives » ou à tout le moins pastorales.

\* Jean-Marc Ferrer et Philippe Grandcoing, *Une histoire de Limoges*, Limoges, Culture et Patrimoine en Limousin, 2003, page 55.

## Fiche 7 : L'œuvre et ses sources

Transparents/visuels : Léonard Limosin, *Descente aux Limbes* et une gravure d'Albrecht Dürer

Le Christ, muni d'un oriflamme, tend la main vers un homme pour l'aider à sortir des flammes. Saint Jean-Baptiste, vêtu de sa peau de bête, désigne le Christ à un couple. Le groupe cache en partie Moïse reconnaissable à ses cornes. La partie haute est occupée par des monstres.

Cette plaque appartient à une série comprenant notamment *Adam et Eve chassés du Paradis*, qui figure aussi dans les collections du musée des Beaux-Arts de Limoges. Les deux émaux comptent parmi les œuvres les plus anciennes de Léonard Limosin. Ils témoignent de la persistance de l'inspiration religieuse à la Renaissance, en dépit de la concurrence des thèmes profanes qui se multiplient alors. Les émailleurs de la Renaissance ont rarement imaginé leurs propres compositions. La plupart des émaux de cette époque ont en effet été réalisés d'après des gravures. Circulant à travers toute l'Europe, celles-ci ont largement contribué à la diffusion des thèmes, motifs et idées de la Renaissance. Les émailleurs limousins se sont efforcés de transposer ces modèles sur leur support de prédilection, parfois fidèlement, parfois en prenant des libertés. Si Léonard Limosin fut précisément l'un des rares émailleurs à concevoir ses propres compositions, sa *Descente aux Limbes*, ici présentée, est clairement inspirée d'une gravure d'Albrecht Dürer. Le célèbre artiste allemand grava sa série dite de la *petite Passion* à partir de 1510. Léonard Limosin réalisa son émail en 1534, soit près de 25 ans plus tard. On mesure ainsi l'importance de la diffusion des idées et des images par le biais de l'imprimerie et la pénétration de sujets iconographiques en Limousin, espace éloigné des grands foyers renaissants. En contact avec les milieux parisiens et bellifontains, Léonard Limosin n'eut vraisemblablement aucun mal à se procurer les gravures de Dürer et réalisa vraisemblablement plusieurs suites de *La Passion* (voir fiche 13).

Cet émail se distingue par l'emploi délicat de la couleur et de la dorure, la finesse des fleurs, la précision de la fourrure de Jean Baptiste, des cheveux, des flammes... En dépit de quelques lourdeurs dans le traitement des anatomies, la volonté de rendre les volumes est ici manifeste.

## Fiche 8 : Les thèmes religieux

Transparent/visuels : Maître aux Grands Fronts, Triptyque : *La Nativité*

Sur le panneau central, Joseph agenouillé et Marie en prière se tiennent devant l'enfant. Derrière eux, deux bergers s'approchent tandis qu'un chœur d'anges ferme la composition. Au loin, un troupeau de moutons est gardé par un chien ; c'est l'Annonce faite aux bergers par un petit ange tenant un phylactère sur lequel est inscrit un message de louange : *Gloria in excelsis*. Les volets latéraux sont consacrés à *l'Annonciation* ; à gauche, l'ange Gabriel sur un sol dallé et à droite, Marie dans une gestuelle de surprise ou d'obéissance à la réception du message divin.

Si le triptyque présente des éléments appartenant encore à l'art médiéval, il montre cependant une ouverture aux canons esthétiques de la Renaissance.

### Les éléments relevant de la tradition médiévale :

- ▶ La nature de l'objet lui-même, dont les petites dimensions devaient le destiner à la dévotion privée.
- ▶ Son thème
- ▶ Le goût de l'anecdote, la lourdeur des drapés et la pose en aplat des couleurs.
- ▶ Le nom de l'émailleur est inconnu mais les historiens de l'art rattachent cet émail à la production d'une personnalité qu'ils ont appelée « Maître aux grands fronts » en raison du profil caractéristique de ses personnages. L'artiste ne signe pas encore son travail, comme le firent quelques années plus tard Pierre Reymond ou Léonard Limosin.

### Les éléments « Renaissance » faisant de cet émail une œuvre de transition :

- ▶ L'emploi d'un vocabulaire architectural emprunté à l'Italie (baies en plein cintre, niches en coquille, chapiteaux corinthiens, pilastres, colonnes à fût torsadé escaladées par de facétieux *putti*...).

Il faut enfin noter la grande qualité technique de l'œuvre : les bleus somptueux, le modelage des chairs, l'indication des reliefs par des traits noirs, la finesse du dessin et de l'émail travaillé à l'aiguille.

### **Fiche 9 : L'inspiration mythologique**

Transparent/visuels : Pierre Courteys, *Laocoon* et une gravure de Marco Dante da Ravenna

Pièce spectaculaire, probablement faite pour être vue de loin, le *Laocoon* est un émail polychrome sur plaque ovale, rehaussé d'or. Le nom de l'émailleur apparaît sur le socle à gauche : « Pierre Courtes ». Datée de 1560, la plaque est l'œuvre d'un émailleur ayant parfaitement assimilé les nouveaux canons artistiques de la Renaissance. La composition est très largement reprise d'une gravure de Marco Dante da Ravenna (mort en 1527). Le graveur italien s'était lui-même inspiré du fameux groupe antique en marbre découvert en 1506 dans les ruines des thermes de Titus à Rome. Le thème fut ensuite très largement repris par les artistes de la Renaissance.

L'identification du personnage principal est donnée une inscription sur le socle : il s'agit de Laocoon, prêtre d'Apollon et de Poséidon, qui, lors de la guerre de Troie, mit en garde ses concitoyens contre le cheval abandonné par les Grecs devant leur ville assiégée. Alors qu'il préparait un jour un sacrifice, deux serpents sortirent de la mer et l'étouffèrent avec ses deux fils : Apollon lui faisait ainsi payer un sacrilège autrefois commis à son encontre. Les Troyens virent dans cette mort ordonnée par les dieux le signe que Laocoon s'était trompé et introduisirent le cheval dans la ville, précipitant ainsi la fin de leur cité.

L'épisode tragique est le prétexte à un traitement détaillé de la musculature du prêtre et de ses fils, certes excessivement développée mais bien naturaliste. La comparaison de la gravure et de l'émail permet de mettre en évidence quelques thèmes de l'art de la Renaissance : l'inspiration mythologique, le rôle de la diffusion des modèles par l'imprimerie et l'importance nouvelle de la représentation du corps humain.

### **Fiche 10 : L'art du portrait**

Transparent/visuels : Léonard Limosin, *Portrait de Galiot de Genouillac*

Cette plaque montre l'une des nombreuses représentations connues de Jacques de Genouillac dit Galliot, seigneur d'Assier (1466-1546). Surintendant des finances, gouverneur du Languedoc, sénéchal d'Armagnac et du Quercy, grand écuyer du roi, Galliot se distingua pendant les guerres d'Italie où il participa aux batailles de Marignan, Pavie et Fornoue (1495).

Figurant parmi les artistes les plus célèbres de la Renaissance française, Léonard Limosin réalisa le portrait de Galiot de Genouillac entre 1540 et 1546. Il le représente comme un homme âgé, avec la gravité d'un serviteur expérimenté de l'Etat. Il s'agit donc d'un véritable portrait, laissant transparaître des caractères psychologiques du modèle. Le goût pour le portrait, qui s'accompagne d'une individualisation de la représentation, se développe considérablement à la Renaissance.

De nombreuses œuvres ont immortalisé le visage de ce militaire proche du roi et notamment deux autres émaux peints. L'un d'eux, de taille importante, se trouve désormais au Louvre : il représente Galiot sous les traits de saint Paul, en pendant de François 1<sup>er</sup>, apparaissant en saint Thomas.

### **Fiche 11 : La vaisselle d'apparat**

Transparent/visuels : Jean III Pénicaud, Aiguière : *Le festin de Didon et Enée*

Cette aiguière à la forme élancée présente un décor disposé en registres superposés. La partie centrale de la panse est composée comme une frise consacrée au festin que Didon, reine de Carthage, offrit au Enée, échoué sur les côtes africaines après sa fuite de Troie. Les aventures du héros troyen furent popularisées au XVI<sup>e</sup> siècle par les nombreuses éditions des œuvres de Virgile qui inspirèrent de nombreux graveurs. Jean III Pénicaud qui, comme la majorité des émailleurs s'attachaient à transposer en émail ces images gravées, prit ici pour modèle une gravure du *Quos ego* de Marcantonio Raimondi.

L'abondance de la vaisselle émaillée à la Renaissance est une preuve du succès remporté par ce type d'œuvre, à usage purement décoratif. La disposition et l'iconographie du décor ont souvent fait mettre cette production exclusivement française en parallèle avec la majolique italienne. La typologie des pièces est en effet presque semblable : aiguières, bougeoirs, plats et assiettes, avec cependant un nombre plus important de salières. Le décor est quelquefois polychrome, le plus souvent réalisé en grisaille avec des rehauts de blanc et d'or.

Bien que non signée, l'aiguière du musée est traditionnellement attribuée à Jean III Pénicaud en raison de la qualité de la grisaille et de la manière dont sont traitées les chevelures ou encore les draperies dont les effets de « plis mouillés » évoquent la peinture hellénistique.

Elle permet d'évoquer l'importance nouvelle accordée au décor de l'espace privé, l'inspiration mythologique, le rôle de la diffusion des thèmes littéraires et picturaux par l'imprimerie.

### **Fiche 12 : Le thème des Travaux des mois**

Transparent/visuels : Pierre Reymond, Assiette : *Le mois de décembre*, après 1565

Pierre Reymond est particulièrement renommé pour ses services d'assiettes ornées du thème des Travaux des mois. L'association des saisons aux travaux paysans est très ancienne dans l'art occidental. Déjà présent dans l'art gréco-romain, le thème connut une fortune nouvelle à la fin du Moyen Age (enluminures des *Très Riches Heures du duc de Berry*) et à la Renaissance. Les émailleurs satisfaisaient ainsi un goût pour un thème immédiatement accessible, n'exigeant pas une culture particulière.

C'est cependant un monde rural idéalisé qui s'observe sur les diverses assiettes du musée. Si la mort du cochon, saigné ici par un homme agenouillé auprès d'une femme recueillant le sang de l'animal, est une image du monde rural traditionnel, le décor architecturé de l'arrière-plan ne correspond pas à la réalité des campagnes du XVI<sup>e</sup> siècle.

Inspiré par diverses gravures de l'époque, dont celles d'Etienne Delaune, l'émailleur a ajouté des éléments décoratifs caractéristiques de la Renaissance sur l'aile de l'assiette : des monstres enjambés par des *putti*, le signe zodiacal du poisson et des armoiries non identifiées, accompagnées d'une devise dans un phylactère (de *forti dulcedo : du hasard /ou de l'action courageuse naît la douceur*) qui étaient assurément celles du commanditaire.

L'assiette permet d'évoquer le vocabulaire décoratif de la Renaissance, la vaisselle d'apparat produite par les émailleurs limousins et les liens entre commanditaires et artistes.

### **Fiche 13 : Léonard Limosin, un artiste de la Renaissance**

Transparent/visuels : *L'incrédulité de saint Thomas*

Ce panneau de bois, peint en 1551 par Léonard Limosin, se trouvait au XVII<sup>e</sup> siècle dans l'église Saint-Pierre-du-Queyroix de Limoges ; il est possible toutefois qu'il ait été initialement destiné à la toute proche abbaye Saint-Martin, qui possédait une relique de saint Thomas.

La composition générale du tableau et la figure du Christ montrent la force de l'influence de l'art italien dont Léonard Limosin put s'imprégner, à la Cour de France notamment.

La scène place le Christ ressuscité au milieu de ses apôtres. Saint Thomas, agenouillé, met le doigt dans la plaie du flanc droit du Crucifié, qui esquisse en retour un geste de bénédiction. Les dix autres apôtres sont regroupés à l'arrière-plan : on reconnaît saint Pierre et sa clé, saint Jean, jeune et imberbe... A droite au premier plan, un apôtre aux cheveux courts présente un livre où se lit l'inscription suivante « *Léonard Limosin, peintre, valet de chambre du roy, 1551* ». Il s'agit ici vraisemblablement d'un autoportrait de l'artiste. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce personnage est le seul dont la tête ne puisse être rapprochée de la série des grandes plaques représentant les apôtres, émaillées par Léonard Limosin et conservées au musée de Chartres.

L'œuvre permet d'aborder plusieurs thèmes : la destinée de Léonard Limosin, artiste de la Renaissance qui gagna la faveur royale, la permanence du thème religieux dans la peinture, le lien entre peinture et émail, à une époque où la distinction entre art majeur et art mineur n'existe pas encore.