Samuel GRAS

Un artiste qui ne cloisonne pas son art : enluminure et émail pour un même pinceau ?

Notice biographique
Samuel Gras est doctorant en Histoire de l'art à l'Université de Lille 3 sous la direction d'Anne-Marie Legaré, professeure d'histoire de l'art médiéval et co-directrice du programme « PUF/FACE : Les femmes, la culture et les arts entre Moyen Age et Renaissance » avec l'Université de Santa Barbara (Californie). Ses recherches de doctorat – *La carrière de plusieurs enlumineurs au sein de l'atelier de Jean Fouquet* – portent sur des peintres qui sont actuellement regroupés sous le nom de « Maître du Missel de Yale », ayant travaillé dans la vallée de la Loire à l'époque et sous l'influence de Jean Fouquet dans la seconde moitié du XVe siècle. L'auteur travaille également sur la carrière d'un artiste de la fin du XVe siècle, baptisé le « Maître de Catherine Gentille », un peintre établi à Limoges qui a vraisemblablement été en contact étroit avec le monde de l'enluminure et de l'émaillerie.

Résumé
La peinture à Limoges à la fin du XVe et au début du XVIe siècle est principalement connue par la production émaillée. Toutefois, la mise au jour de plusieurs manuscrits peints par un enlumineur, baptisé ici pour la première fois « Maître de Catherine Gentille », met en lumière la carrière d'un véritable artiste limousin, foyer oublié dans la précieuse synthèse offerte par François Avril et Nicole Reynaud en 1993. La découverte de ce peintre permet également de s'interroger sur les interactions tissées entre les ateliers de peinture et d'émaillerie au cours de cette période. En effet, la production enluminée du Maître de Catherine Gentille montre des accointances stylistiques et iconographiques avec des émaux de la même époque et fait porter un nouveau regard sur les liens établis entre ces deux domaines d'activité à la fin du Moyen Age.

Abstract
The artistic activity in Limoges during the late fifteenth and early sixteenth centuries is mainly known today for its enamelled production. However, the discovery of several manuscripts painted by a Limousin illuminator, called here for the first time the "Master of Catherine Gentille", highlights the career of a Limousin artist, a place forgotten in the great synthesis written by François Avril and Nicole Reynaud in 1993. The presentation of the artist also raises questions about the artistic and commercial relationships established between workshop paintings and workshop enamels during this period. Indeed, the illuminated productions by the Master of Catherine Gentille show some stylistic and iconographic similarities to enamel works from the same period and give us a new vision of the links established between the two areas of activity in Limoges at the end of the Middle Ages.

Mots-clés : peinture, enluminure, émail, Limoges, Moyen Age, Maître de Catherine Gentille, Maître du tryptique d'Orléans, livre d'heures, technique picturale.
Keywords : painting, miniature, enamel, Limoges, Middle Ages, Master of Catherine Gentille, Master of the Orleans Tryptich, book of hours, pictorial techniques.

Introduction

La curiosité nous amène parfois à confronter des milieux qu'il n'est, de prime abord, pas évident de rapprocher. C'est ainsi qu'un livre d'heures à l'usage de Limoges des années 1480-1490[1] a conduit Marvin Chauncey Ross (1941 : 8-25) à s'arrêter sur la production d'émaux limousins de la même époque. L'auteur a voulu démontrer les parentés stylistiques de l'enlumineur avec un émailleur dénommé le Maître du triptyque d'Orléans. L'article est passé inaperçu puis est tombé dans l'oubli : est-ce parce qu'il fut un artiste « hors-champ » car émailleur pour les historiens d'art spécialisés dans l'étude de la peinture et enlumineur pour les érudits de la production émaillée ? Toutefois Philippe Verdier (1967 : 16) et Herbert Kessler (1969 : n° 20) rejoignaient les propos de Marvin Chauncey Ross ; un peu plus tard, Marie-Madeleine Gauthier les réaffirmait (1972 : 309) avant qu'une profession d'enlumineur/émailleur du Maître du triptyque d'Orléans ne soit entérinée par Susan Caroselli (1993 : 24, 69-73). L'Histoire de l'art est une science prudente et dernièrement Sophie Baratte (2000 : 38), Christina Nielsen (2011 : 167) et Monique Blanc (2011 : 28) sont revenues sur cette approche en déclarant qu'il fallait dissocier les deux domaines.

La mise au jour de plusieurs manuscrits peints par l'enlumineur, qui prendra ici le nom de « Maître de Catherine Gentille », du nom de la commanditaire du livre d'heures conservé à Chicago, met en lumière la carrière d'un artiste limousin, foyer oublié dans la précieuse synthèse offerte par François Avril et Nicole Reynaud en 1993. Cette découverte permet également de revenir sur la question des interactions entre peinture et émail au cours de la seconde moitié du XVe siècle et du début du XVIe siècle à Limoges.

1. Les œuvres du Maître de Catherine Gentille

Outre les *Heures* de Chicago, ce ne sont pas moins de cinq manuscrits qu'il faut aujourd'hui attribuer au Maître de Catherine Gentille[2]. Le premier livre d'heures dans la carrière du peintre est un

[1] Maître de Catherine Gentille, *Livre d'heures à l'usage de Limoges*, après 1482, Chicago, Art Institute of Chicago, 1915.540, don de John J. Borland et amis.
[2] Ce travail est grandement redevable à M. François Avril. Le site *Schoenberg Database of Manuscripts* recense neuf livres d'heures de la seconde moitié du XVe siècle rattachés à Limoges qui sont actuellement dans des mains privées.

manuscrit conservé à Boulogne-sur-Mer[3]. En mauvais état, les trois miniatures qu'il contient sont à situer tôt dans la carrière du Maître du triptyque d'Orléans par la simplicité du dessin, avec des personnages aux traits encore schématiques placés dans des paysages au décor réduit à sa plus simple expression[4]. Dans la *Visitation* (f.69v, fig. 1) la Vierge et Elisabeth sont vues dans un paysage vallonné où seule une ligne d'horizon sépare un pré vert du ciel avec des nuages peints de touches d'argent. Avec la même économie de moyen, David (f.97, fig. 2), de profil, est montré priant dans un paysage vide. L'artiste travaille très peu ses arrière-plans et les cadres sont inexistants ou très sommaires. Une épaisse acanthe bleu et or se dédouble et court le long des marges des pages enluminées. Seules les marges supérieures et inférieures du texte sont décorées par une bordure de rinceaux filiformes conclus par de petits points d'or bruni, de quelques feuilles et d'une fleur.



Fig. 1. Maître de Catherine Gentille, *Livre d'heures*, f. 69v (détail) : « Visitation », Boulogne-sur-Mer, B.M., Ms 91, 4e quart du XVe siècle.



Fig. 2. Maître de Catherine Gentille, *Livre d'heures*, f. 97 : « David », Boulogne-sur-Mer, B.M., Ms 91, 4e quart du XVe siècle.

Un second livre d'heures conservé à la Bibliothèque nationale de Paris montre une progression stylistique dans l'œuvre du peintre[5] (fig. 3). Le prophète David, montré dans un trois-quarts maîtrisé, garde sa robe rouge et son col d'hermine, mais il a pris de l'âge et de la rondeur. Des ombres sculptent son visage, sa barbe est détaillée et les rides du front soulignent l'âge avancé du prophète. La robe

---

Je n'ai pas pu voir les images de cinq manuscrits. En ligne : http://dla.library.upenn.edu/dla/schoenberg/index.html.

[3] Maître de Catherine Gentille, *Livre d'heures*, Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale, Ms.91, 4e quart du XVe siècle. En ligne sur le site enluminures. En ligne : http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/index3.html

[4] f.69v, *Visitation* ; f.97, *David en prière* ; f.123, *Office des morts*.

[5] Maître de Catherine Gentille, *livre d'heures à l'usage de Limoges*, Paris, BnF, latin 1396, 4e quart du XVe siècle. Cinq feuillets sont enluminés : f.13, *Annonciation* ; f.47, *Visitation* ; f.63, *La jeune fille et la Mort* ; f.83, *David en prière*, et f.102v *Crucifixion*. Quelques images sur le site de la BnF, onglet « banques d'images ».

s'enrichit de nombreux plis dont le modelé est rendu par des hachures dorées. Le paysage dans lequel est placé le prophète a été repensé et gagne en détail et en profondeur : des montagnes, un château et une rivière apparaissent (fig. 4). L'artiste ose la description d'un intérieur avec la miniature de *la Jeune fille et la Mort* mais les lignes de composition sont hésitantes. L'ornementation des marges est plus raffinée avec, partant des angles du feuillet, des acanthes bleu et or accompagnées de plantes variées. Le cadre des miniatures est travaillé avec un format rectangulaire dont les bords en trompe-l'œil simulent un cadre de peinture sur chevalet.



Fig. 3. Maître de Catherine Gentille, *Livre d'heures à l'usage de Limoges*, f. 82 : « David », Paris, B.n.F, latin 1396.



Fig 4. Maître de Catherine Gentille, *Livre d'heures à l'usage de Limoges*, f. 63 : « Jeune fille et la mort », Paris, B.n.F, latin 1396.

Un troisième livre d'heures exécuté dans le dernier quart du XVe siècle, à l'usage de Limoges, est aujourd'hui conservé dans la Bibliothèque de la Ville[6]. Il contient sept miniatures dont seulement deux, d'une autre main, sont achevées[7]. Les esquisses du manuscrit montrent des points communs avec les autres livres d'heures, à l'image du visage de saint Jean pour les scènes de la *Crucifixion* ou encore avec les personnages tonsurés, au visage un peu fuyant et aux traits assez simples, dans les miniatures de l'*Office des morts*, comparable à celle de Boulogne-sur-Mer (fig. 5 et 6). Les visages féminins sont tracés avec un bel ovale où les yeux et la bouche sont concentrés sur une partie réduite, les têtes ont de grands fronts bombés et de larges joues. La décoration secondaire de l'*Annonciation* (f.13) soutient la mise en parallèle avec les manuscrits précédents : bordures au vocabulaire décoratif identique et lettrines champies d'azur ou de carmin dans lesquelles s'inscrivent des fleurs polylobées de couleur blanche. Un élément nouveau apparaît avec

[6] Maître de Catherine Gentille, *livre d'heures à l'usage de Limoges*, 4e quart du XVe siècle, vente Millon & Associés, 25 juin 2011, lot 24 (notice d'Isabelle Delaunay), Limoges, Bibliothèque Municipale, ms 296.

[7] f.13, *Annonciation* ; f.59, *Visitation* (esquisse) ; f.67, *Nativité* (esquisse) ; f.80, *Scène d'enterrement* (esquisse) ; f.107, *David en prière* ; f.123v, *Crucifixion* (esquisse) ; f.127, *Pentecôte* (esquisse) et f.130, *Vierge à l'Enfant* (esquisse).

des grotesques placés dans les marges[8] ; peut-être s'agit-il d'un ajout né de la collaboration avec l'enlumineur responsable de la miniature de l'*Annonciation* et du *David*.



Fig 5. Maître de Catherine Gentille, *Livre d'heures*, f. 123 : « Office des morts » (détail), Boulogne-sur-Mer, B.M., Ms 91, 4e quart du XVe siècle.



Fig. 6. Maître de Catherine Gentille, *Livre d'heures à l'usage de Limoges*, f. 80 : « Office des morts », Limoges, B.M., Ms 296, 4e quart du XVe siècle.

C'est avec ce bagage stylistique que le Maître de Catherine Gentille a exécuté le manuscrit de Chicago[9] (fig. 7). Un certain laps de temps a dû s'écouler entre ce livre d'heures et les trois précédents. Si la décoration secondaire est similaire, les structures se sont complexifiées avec des paysages champêtres rehaussés par des buissons, des accidents du terrain séparant les plans successifs et des ciels plus travaillés par des dégradés de bleu. Le dessin des personnages est plus ferme et sec, la ligne n'est plus hésitante et les visages sont expressifs. Les plis des vêtements se sont multipliés – parfois à outrance – avec des dorures qui s'étalent abondamment sur les drapés. Seymour de Ricci (1935-1940, I : 515) a identifié la propriétaire à la lecture du colophon[10]. Une mention manuscrite donne le nom de Catherine Gentille, femme de Marsau (Martial) Dubost[11]. En 1947, Frank Delage (1947 : 4-6) apporte l'idée que Catherine Gentille était la femme d'un *Marsau Dubost le joune* (le jeune), personnage qui prend en charge des tâches administratives dans la ville de Limoges entre 1510-1515[12]. La date du manuscrit, supposée tardive par F. Delage, n'a pas manqué d'interpeller Marie-Madeleine Gauthier (1972 : 420) qui justifie une datation plus haute

[8] Il s'agit d'animaux imaginaires, de centaures, de monstres parfois aux gestes grivois.
[9] Cf. note 1 et Ross (1941 : 8-25) ; Wolff (2011 : n° 86, 166) et Blanc (2011 : 28).
[10] Cf. également Ross (1941 : 8-25, 16, note 20).
[11] Le colophon montre un ange tenant les blasons des deux familles, réunis dans un troisième placé en-dessous. Ecriture en occitan limousin : « *aquestas mandinas sont. de katherine gentille. molh(er) de marsau deubost demorant. en la rue de las taulas* » soit *ces heures sont de Catherine Gentille, femme de Martial Dubois, habitant la rue de las Taulas*.
[12] Marsau Dubost apparaît comme consul en 1510 et comme vivant dans le quartier de *las Taulas* en 1511. Il est aussi *conseiller et partissour de las taillas* (conseiller et receveur des taxes) en 1515.

en supposant que le colophon est un ajout tardif et que Marsau Dubost a exercé ses fonctions administratives à un âge assez avancé. Le livre d'heures aurait été en sa possession depuis longtemps déjà. Ce n'est pas le colophon ou le manuscrit qu'il faut remettre en question mais la lecture des documents d'archives. Si parmi les centeniers du quartier Las Taulas figure en 1521 un Marsau Dubost *le jeune*, il faut sans doute comprendre qu'un Marsau Dubost *l'aîné* a existé et qu'il fut l'époux de Catherine Gentille, Marsau Dubost le jeune étant leur fils[13]. La répétition du nom « Marsau Dubost » et la mention de la rue de *las Taulas* dans les archives et sur le colophon ont invité les chercheurs à recouper les identités. En réalité, il est probable que le fils ait repris le nom et la maison du père : cette coutume semble assez courante car elle apparaît à plusieurs reprises, à Limoges et au XVe siècle, dans des mentions d'archives relevées par Louis Guibert (1908 : 119-209). Cette hypothèse se vérifie avec l'apparition les 7 décembre 1517 et 1523 d'un *Martial Duboys l'aîné* et d'un *Martial Dubois le jeune* lors des résultats des élections municipales (RUBEN et GUIBERT, 1897-1902 : 255, 281).

Un autre manuscrit conservé à Limoges nous conduit à nouveau vers le Maître de Catherine Gentille[14]. Il s'agit d'un missel imprimé à Paris par Jean du Pré vers 1483/1484 aux peintures du Maître de Catherine Gentille (RICHERD et CAMPAGNE, 1996, XIV : 109-110) (fig. 8). La composition de la *Crucifixion* du missel est comparable à celles des manuscrits de Paris ; le visage de saint Jean et le vocabulaire secondaire placé sur quelques feuillets du missel leur sont identiques[15].



Fig 7. Maître de Catherine Gentille, *Livre d'heures à l'usage de Limoges*, « Nativité », Chicago, Art Institut of Chicago, don de John J. Borland et amis, 1915.540, après 1482.



Fig. 8. Maître de Catherine Gentille, *Missel*, « Crucifixion », Limoges, B.M., Inc 24, vers 1484.

[13] *Registres consulaires de la ville de Limoges*, vol. I, p.114-115.
[14] Maître de Catherine Gentille, *Missel* (Paris : imprimerie Jean du Pré), Limoges, Bibliothèque Municipale, INC 24, vers 1483/1484.
[15] Maître de Catherine Gentille, *Crucifixion*, Limoges, BM, INC 24 ; Paris, BnF, latin 1396, f.102 et note 16, f.124.

Un dernier livre d'heures, conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris, fait une dernière fois apparaître le Maître de Catherine Gentille[16]. Vu le vocabulaire renaissant abondamment utilisé par le peintre, la réalisation de ce manuscrit semble plus tardive que celle des livres précédents. Le style et les influences de l'enlumineur ont évolué et se sont profondément italianisés avec des chapiteaux corinthiens, des colonnes torsadées, des pilastres et conques ; à tel point qu'il pourrait sembler hasardeux de l'ajouter à son corpus (fig. 9). Pourtant, la scène de l'*Annonciation* conserve l'agencement des personnages avec la Vierge sur la gauche, face à un prie-Dieu, devant l'ange Gabriel en léger retrait, telle qu'elle se voyait déjà dans les Heures de la BnF et de Chicago. La *Crucifixion* se compare aisément aux autres manuscrits, révélant une parenté chez la Vierge, saint Jean et le Christ cloué sur la croix (figs. 8 et 10). Les visages des personnages sont traités avec le même ovale, les mêmes grands fronts bombés concentrant les organes sur une partie de la joue, les chevelures toutes longues et bouclées. Les personnages n'ont pas d'oreilles (f.13) ou ce sont de petits orifices remontés très en arrière sur les joues qui les suggèrent (f.59, Joseph). Le cadre des miniatures a considérablement évolué. Il s'agit de rectangles cintrés au-dessus de trois lignes d'écriture, traités comme de grandes arcatures en volume et ornés de feuilles de choux saillantes. Certains feuillets ont un modèle « bipartite » en raison d'une séparation de la scène principale placée sur les deux tiers supérieurs du feuillet et d'une seconde scène développée sur le bandeau inférieur. Les bordures montrent un profond changement avec des fonds rouge et bleu agrémentés d'entrelacs dorés et de plantes aux feuilles épaisses sur des formes géométriques variées.



Fig. 9. Maître de Catherine Gentille, *Psautier-Livre d'heures*, f. 13 : « Annonciation » (détail), Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms 2702, fin XVe – début XVIe siècle.

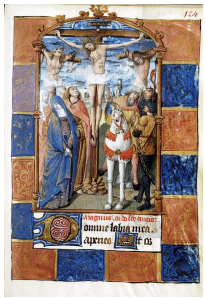

Fig. 10. Maître de Catherine Gentille, *Psautier-Livre d'heures*, f. 124 : « Crucifixion », Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms 2702, fin XVe – début XVIe siècle.

[16] Maître de Catherine Gentille, *Psautier–Livre d'heures*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms 2702, fin XVe – début XVI ^e^ siècle. En ligne sur le site de la Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux (BVMM). [En ligne] : http://bvmm.irht.cnrs.fr/. Je remercie vivement François Avril de m'avoir fait connaître ce manuscrit.

2. Un contexte propice aux échanges artistiques, voire à une « double » profession de certains peintres ?

Philippe Verdier (1967 : 29) voit dans le Maître de Catherine Gentille un émailleur ayant fait occasionnellement fonction d'enlumineur, une idée qu'il n'est plus possible de soutenir avec la découverte de ces manuscrits. Susan Caroselli (1993 : 24) fait une supposition plus audacieuse en annonçant que l'artiste commence comme enlumineur puis se tourne vers l'émaillerie. Il faut, je crois, partir de l'idée de M. C. Ross (1941 : 23) et voir le Maître de Catherine Gentille comme un artiste qui a étendu ses débouchés professionnels en travaillant simultanément dans les domaines de l'enluminure et de l'émaillerie. D'une manière générale, il est possible de croire que certains enlumineurs se font émailleurs dans la seconde moitié du XVe siècle, à la suite d'un « exode professionnel » justifié par le développement de l'imprimerie réduisant leurs débouchés commerciaux. Certes, les premiers imprimeurs embellissent leurs livres par l'ajout de miniatures peintes mais la nouvelle concurrence est sans doute très difficile pour les enlumineurs. Si des artistes peuvent continuer leur travail, d'autres sont amenés à diversifier leurs activités pour poursuivre leur carrière. Très peu de manuscrits peints par des artistes installés à Limoges sont aujourd'hui conservés par rapport aux autres centres de production, ce qui laisse penser que ce commerce a eu sur la ville des débouchés assez faibles[17]. Si les pertes nous empêchent d'avoir une vision précise de l'enluminure à Limoges dans la seconde moitié du XVe siècle, il est probable qu'un peintre-enlumineur établi sur cette ville ait dû diversifier ses activités pour vivre de son métier. Dans le Limousin, la peinture sur émail, en plein essor commercial, est sans doute une des solutions retenues. Cette branche d'activité est d'autant plus attractive que les commandes concernent principalement des objets de petites dimensions, destinés à la dévotion privée, au format correspondant à celui des miniatures d'un manuscrit. Par ailleurs, la clientèle est connue des enlumineurs car c'est elle qui achète les livres d'heures. Les artistes eux-mêmes aiment à exercer leurs talents sur différents supports : toile, parchemin, verre, tissu ou émail. Le tourangeau Jean Fouquet est un des premiers peintres en France à s'exercer sur émail[18]. Au XVIe siècle, à Limoges, Léonard Limousin se présente comme émailleur, peintre et valet de chambre du Roi[19]. Si la carrière

[17] Jean-Louis Lemaître dans *Les Heures Peyre de Bonetos*, Ussel : Musée du pays d'Ussel, 1987, recense moins de vingt livres d'heures rattachés à la ville de Limoges. Il faut ajouter quelques manuscrits apparus dans des collections privées, cf. note 2.

[18] Jean Fouquet, *autoportrait sur émail*, Paris, Musée du Louvre, département des objets d'art, Inv. OA 56, vers 1452-1455. Cf. Avril, 2003, cat.9, p.131-137 et catalogue d'exposition, *France 1500, entre Moyen Age et Renaissance*, Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 2010, n° 13, p. 82-83.

[19] Le musée de l'Evêché conserve une peinture sur bois figurant *l'Incrédulité de saint Thomas*, que l'artiste signe « Léonard Limosin, esmailleur, peintre, valet de chambre du roy 1551 ».

de ces artistes de premier plan n'est pas forcément représentative d'un mouvement général, il est aussi possible que ces derniers aient participé à favoriser le passage d'un milieu à l'autre. Ces conjectures s'associent au fait que « jusqu'au XVe siècle, époque à laquelle apparaissent les émaux peints, les tableaux en émail, tout orfèvre était émailleur et l'émaillerie n'était pas un métier » (MOLINIER, 1885 : 2). D'autre part, les nouvelles techniques utilisées dans la production des émaux peints sont déterminantes dans le rapprochement entre émail et enluminure car le travail de la plaque d'émail devient très pictural. Il existe plusieurs procédés pour dessiner une esquisse préparatoire lors de la fabrication d'un émail peint. La première formule consiste à gratter l'émail blanc afin de faire réapparaître la couche opaque sous-jacente (MICHAELS, 1968 : 21-43 ; SMITH, CARLSON et NEWMAN, 1987 : 102-113). La seconde consiste à appliquer sur la couche blanche un dessin à l'émail rouge qui est ensuite chauffé pour adhérer à la plaque. Enfin, l'artiste peut dessiner sur la plaque de cuivre une esquisse de couleur rouge, l'exécuter sur une très fine couche d'émail blanc ou encore « l'insérer » entre deux fines couches d'émail blanc (DRAYMAN-WEYSSER, 2003 : 279-312)[20]. Ces trois techniques permettent de créer de légères dépressions autour des surfaces à peindre et donnent une place fondamentale au dessin préparatoire, à l'image de celui d'un enlumineur pour sa miniature. Dans un second temps, le mélange de la poudre d'émail avec des liants d'essences grasses permet de travailler la pâte comme de la peinture car le produit est appliqué au pinceau, à la brosse ou au couteau à palette. Les peintres de profession sont les mieux à même de maîtriser la technique de l'émail peint car elle se rapproche intimement de leur métier. Leurs savoir-faire jouent un rôle important dans le dessin de la composition, dans l'application des couches successives de l'émail et dans la pose finale des dégradés, des reprises sur les détails et dans l'application de l'or. Il est possible d'imaginer que la demande d'une main-d'œuvre qualifiée soit venue des ateliers d'émailleurs ou tout du moins qu'ils ne s'y soient pas opposés. Au vu de tous ces éléments, il est fort probable que la combinaison orfèvre/émailleur ait évolué au profit d'une relation peintre/émailleur. Cette association ne semble pas freinée par l'existence de corporations qui définiraient des normes étroites car, au XVe siècle, le système fonctionne par l'usage et la coutume, c'est-à-dire par des règles non écrites (GUIBERT, 1885 : 11). Au début du XVIe siècle, il n'existait toujours pas d'organismes clairement définis par des statuts (BEYSSI-CASSAN, 2005 : 79, 81, 124). La mobilité des artisans n'est pas empêchée par des contraintes juridiques et financières fixées par le métier : un peintre-enlumineur aurait pu assez facilement proposer ses services à un atelier d'émailleurs.

La place accordée au dessin préparatoire conduira à un transfert du vocabulaire iconographique utilisé dans l'enluminure vers les plaques d'émail. La variété des sources citées pour les premiers émaux peints paraît déroutante et Susan Caroselli (1993 : 25,

[20] [En ligne] : http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic42-02-007.html#fig3.

69) indique que les motifs de la première génération sont difficiles voire impossibles à retracer car ils sont inspirés par les livres d'heures, les estampes et les gravures. A l'image de ce qui se fait pour l'enluminure, le dessin autorise la reprise partielle ou entière de motifs à grande échelle par un même artiste ou entre artistes d'un atelier (VERDIER, 1967 : 22-68 ; BARATTE, 2000 : 30-38 ; BLANC, 2011 : 26-31, 40-41). Ainsi, les deux *Portement de Croix* du Pseudo-Monvaerni du Louvre ont une trame identique[21]. La comparaison du panneau central du *Triptyque de la Vierge de pitié entre saint Pierre et saint Paul* attribué au Maître aux Grands Fronts et la *Vierge de pitié* du musée de Verviers exécutée par un émailleur anonyme sont des exemples de copies au sein d'un atelier ou d'échanges entre artistes aux compositions rigoureusement identiques pour deux mains différentes[22]. De fortes similitudes s'observent également dans les scènes de la *Nativité/Adoration des bergers* de l'entourage du Maître du triptyque d'Orléans, reposant sur un modèle parisien sorti de l'atelier du Maître de Dreux Budé (BLANC, 2011 : 30-31, 40-41)[23], peintre de plus en plus identifié avec André d'Ypres[24]. Thierry Crépin-Leblond cite l'exemple de huit plaques d'émail de la vie de saint Loup, attribuées avec précaution au Maître du triptyque de Louis XII, pour lesquelles « il est très probable que des modèles dessinés et aquarellés ont été envoyés de Troyes à Limoges, comme ce fut le cas en 1526 lorsque le peintre troyen Nicolas Cordonnier expédia à Limoges douze pièces de patron de la vie de sainte Marguerite, pour le pied de ladite sainte » (*France 1500*, 2010 : 259-261). Il confronte également un diptyque de peintures sur bois représentant un *Christ bénissant* et une *Vierge en oraison* avec deux émaux du musée de Cluny et souligne l'importance du foyer artistique tourangeau dans les relations entre peinture, enluminure et émaillerie (*France 1500*, 2010 : 262-265)[25]. Ces éléments montrent

[21] Emailleur dit « Pseudo-Monvaerni », *Le Grand Portement de Croix* et *Le Portement de Croix dans un grand paysage*, Paris, Musée du Louvre, département des Objets d'art, legs Charles Séguin, 1909, OA 6309h et OA 6309g (En ligne sur le site de l'Agence Photo de la Réunion des Musées Nationaux (RMN). [En ligne] : http://www.photo.rmn.fr/).

[22] Maître aux Grands Fronts, *Vierge de pitié*, Paris, Musée du Louvre, département des Objets d'art, panneau central, LP296bis (Cf. site de la RMN) et Verviers, Musée communal, don de M. Renier. Reproduction dans H.P. Mitchell, « Some Limoges Enamels of the Primitive School » dans *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 30, n° 171, Juin, 1917, p. 224, image D.

[23] On peut ajouter à ce groupe une *Nativité* de Nardon Pénicaud du Musée de l'Evêché, Limoges, avec la reprise du personnage de Joseph tenant une bougie. Le prototype parisien de ces images vient sans doute du travail d'un peintre identifié avec André d'Ypres (Cf. la gravure dans le style d'Ypres, *Nativité*, Paris, BnF, département des Estampes, Rés.Ea-5, reproduction dans *France 1500…*, n° 118, p. 247).

[24] Sur la question de l'identité du Maître de Dreux Budé, voir Lorentz (2002).

[25] Peintre de l'entourage de Jean Fouquet, *Christ bénissant* et *Vierge en oraison*, Tours, musée des Beaux-Arts, Inv 2007-2-1 et 2007-2-2 ; Jean Ier Pénicaud, *Christ bénissant* et *Vierge en oraison*, Paris, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Age, inv. Cl. 1436.

que le dessin prend une part importante dans le travail de la plaque d'émail comme il l'est dans l'activité d'un enlumineur. Ce point commun invite à rapprocher les deux domaines d'activités au moins par des relations commerciales d'échanges et de vente de motifs iconographiques.

3. Des relations iconographiques entre l'œuvre enluminée du Maître de Catherine Gentille et les plaques d'émail de Limoges

Les manuscrits du Maître de Catherine Gentille, tous rattachés à Limoges, indiquent que l'enlumineur est un peintre local installé dans la ville et qui y établit ses relations commerciales. Des indices dans la production enluminée du Maître de Catherine Gentille permettent-ils de savoir si les compositions du peintre furent appréciées des émailleurs limousins ? Peut-on supposer qu'il ait été amené à fournir des modèles, voire à manier les deux pinceaux ?

La comparaison minutieuse établie par M. C. Ross entre le livre d'heures de Chicago et des émaux peints du Maître du triptyque d'Orléans démontre que les compositions du Maître de Catherine Gentille ont été appréciées des émailleurs de son époque (1941 : 8-25). L'argumentation de l'auteur est convaincante, grâce notamment aux *Crucifixions* sur plaque d'émail de la Frick Collection et de Blumenthal, données au Maître du triptyque d'Orléans, la seconde reproduisant dans sa totalité celle des Heures de Chicago, la première le Christ, les Juifs et les deux larrons[26]. Les positions de la Vierge et de Joseph dans la miniature de la *Nativité* sont, elles, identiques à celles d'émaux du Maître du triptyque d'Orléans[27]. L'émailleur a pour habitude d'orner ses cadres d'une série de feuilles de choux se rejoignant sur le centre, une technique également appréciée par le Maître de Catherine Gentille pour ses enluminures[28]. Le manuscrit de Chicago et celui de la Bibliothèque Sainte-Geneviève montrent des similitudes quant à l'ornementation des bordures avec des plaques du Maître du triptyque de Louis XII, notamment par la reprise de phylactères enroulés autour de branches et l'utilisation d'un cadre tracé sur trois côtés avec des

[26] Maître du triptyque d'Orléans, *Crucifixion*, panneau central d'un triptyque, émail peint, New-York, The Frick Collection, et New-York, MoMA, collection Blumenthal, inv. 41-100-211 AB.

[27] Maître du triptyque d'Orléans (entourage ?), *Nativité*, Paris, Musée des Arts décoratifs, Legs Jeanne Marie Mosticker, 1966, Inv.40187 (BLANC, 2011 : 28-29) et Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), William Randolph Hearst Collection, 51.13.4 (WOLFF, 2011 : 167).

[28] Maître du triptyque d'Orléans, *sainte Catherine d'Alexandrie* et *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, Londres, The Wallace Collection, C571 et C572, vers 1475-1485 ; *Vierge à l'Enfant*, Paris, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Age et *Saint Jean-Baptiste*, Limoges, Palais de l'évêché, Musée des Beaux-Arts, inv.2002-13-1 ; à comparer avec le Maître de Catherine Gentille, *Psautier-livre d'heures*, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms 2702, ff. 13, 59, 68, 81, 97 et 124.

fleurs à cinq pétales [29]. Un second lien s'établit entre un émail du Maître du triptyque de Louis XII et des miniatures du livre d'heures de la Bibliothèque Sainte-Geneviève : le drap tenu par les anges de l'*Annonciation* (f.13), les conques vues de face et par une perspective oblique du *Baiser d'Anne et Joachim* (f.59) et de la *Nativité/Adoration des bergers* (f.68) se retrouvent sur le triptyque en émail du Louvre[30] (fig. 11). La conque vue en oblique et les colonnes torsadées de l'*Annonciation* réapparaissent sur un émail du « Maître aux Grands Fronts »[31]. Isabelle Delaunay relève, pour le seul manuscrit Latin 1396 de la B.n.F. de Paris, treize motifs se retrouvant dans des émaux du Pseudo-Monvaerni, du Maître aux Grands Fronts, du Maître du triptyque de Louis XII ou de l'atelier de Nardon Pénicaud[32]. A son relevé s'ajoute le détail de la voûte de l'*Annonciation* (f.15), de couleur azur dont la clef couleur or retombe très bas dans la pièce, élément récurrent dans les émaux de Nardon Pénicaud, du Maître du triptyque de Louis XII, voire du Pseudo-Monvaerni[33]. Tous ces emprunts semblent trop nombreux et trop précis pour imaginer une copie indirecte des motifs du Maître de Catherine Gentille.

[29] Cf. le Maître de Catherine Gentille, f.14, *Portement de croix* de Chicago et f.91, *Massacre des saints Innocents* de la Bibliothèque Sainte-Geneviève ; à comparer avec les émaux peints dans l'entourage du Maître du triptyque de Louis XII (?), Paris, Musée du Louvre, inv. OA 4000 et MR 2565, cf. Baratte (2000 : 48-50).

[30] Maître du triptyque de Louis XII, *Triptyque : sainte Geneviève, sainte Marthe, saint Lazare, sainte Marie-Madeleine, saint Laurent*, Paris, Musée du Louvre, legs Salomon de Rothschild, Inv. OA7547 (Cf. site de la RMN).

[31] Maître aux Grands Fronts, *Triptyque de la Nativité*, émail peint, Limoges, Palais de l'évêché, Musée des Beaux-Arts, vers 1510. En ligne sur le site du musée. [En ligne] : http://www.museebal.fr/

[32] I. Delaunay, « Les Heures à l'usage de Limoges, manuscrit Latin 1396 de la BnF », présentation orale lors d'un colloque tenu à Limoges sous la direction de Véronique Notin, 2005, non paru. Je remercie Mme Delaunay de m'avoir fourni le texte de son intervention qui a permis à l'auteur de dresser un premier bilan de l'enluminure à Limoges sur tout le XVe siècle.

[33] Nardon Pénicaud, *Christ de douleurs*, Baltimore, W.A.M., inv.44.458 (reproduction dans Verdier (1967 : 31)) ; Maître du triptyque de Louis XII, *Triptyque de la Nativité*, Paris, Musée des Arts décoratifs, collection Grandjean, 1923, inv. GR 5 et Pseudo-Monvaerni, *Jésus devant Pilate*, Baltimore, W.A.G., accession number 44.599.

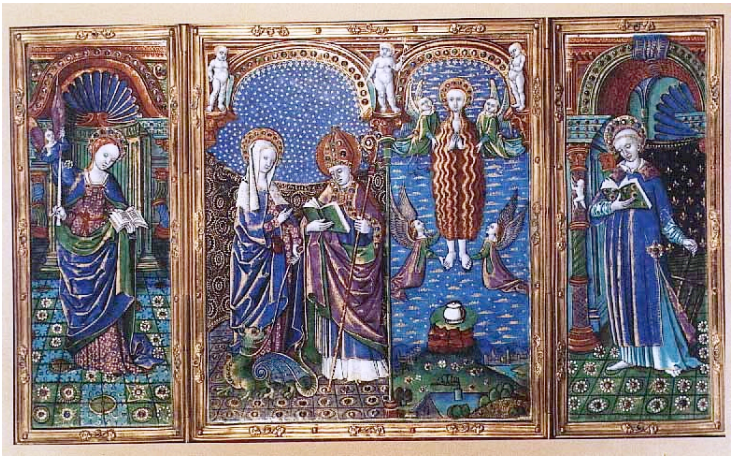

Fig. 11. Maître du triptyque de Louis XII (?),
Triptyque : sainte Geneviève, sainte Marthe, saint Lazare, sainte Marie-Madeleine, saint Laurent,
Paris, Musée du Louvre, legs Salomon de Rothschild, Inv. OA7547.

Conclusion : Un artiste à la croisée des chemins, un enlumineur-émailleur ?

Une bordure peinte sur parchemin et collée sur un cadre de bois autour d'un triptyque de la *Déposition de Croix* du Maître aux Grands Fronts témoigne de la synergie des savoirs de l'enluminure et de l'émaillerie pour une œuvre unique (MARQUET DE VASSELOT, 1921 : pl.XV ; ROSS, 1941 : 16-17 et BARATTE, 2000 : 42)[34]. Tous ces éléments montrent les riches enchevêtrements entre enluminure et émaillerie. Le lieu d'exercice du Maître de Catherine Gentille, l'accumulation des parallèles iconographiques entre son œuvre picturale et les plaques d'émail produites à Limoges, ainsi que le contexte social et économique sont des arguments qui font penser que le Maître de Catherine Gentille a eu des contacts rapprochés avec des émailleurs. La carrière de l'enlumineur ouvre de nouvelles perspectives quant aux relations artistiques, commerciales et professionnelles ayant existé entre enluminure et émaillerie. La parenté stylistique du Maître de Catherine Gentille et du Maître du triptyque d'Orléans, émailleur avec qui le peintre se compare le plus abondamment, permettrait de croire qu'il s'agit en réalité d'une seule et même personne[35].

[34] Maître aux Grands Fronts, *Déposition de Croix*, Musée du Louvre, département des objets d'art, inv. LP 296bis.

[35] Le rapprochement de mains est soutenu par F. Avril : « où il [Marvin Chauncey Ross] démontre de façon absolument convaincante l'identité de main entre l'émailleur anonyme nommé par les spécialistes des émaux peints de la fin du Moyen Age "Maître du triptyque d'Orléans" » et « Les

Bibliographie

- AVRIL F. et REYNAUD N., 1993, *Les Manuscrits à peinture en France*, catalogue d'exposition, Paris : Flammarion, cat. 126, p. 233-234.
- BARATTE S., 2000, *Catalogue de l'œuvre de Limoges*, 2000, Paris : Réunion des Musées Nationaux, p. 20-38.
- BEYSSI-CASSAN M., 2005, *Le métier d'émailleur à Limoges : XVIe-XVIIe siècle*, Limoges : Presse Universitaire de Limoges, p. 79, 81 et 124.
- BLANC M., 2011, *Emaux peints de Limoges XVe-XVIIIe siècles, la collection du Musée des Arts décoratifs*, Paris : Les Arts Décoratifs, cat. 2, p. 28.
- CAROSELLI S., 1993, *The Painted Enamels of Limoges*, Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art.
- DELAGE F., 1947, « Les Beaux Livres d'heures limousins », *Nos pays du Centre-Ouest*, tome I, p. 4-6.
- DE RICCI S. et WILSON W. J., 1935-40, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, vol. 1, New-York : The H. W. Wilson company, n° 15.540, p. 515.
- DRAYMAN-WEISSER T., 2003, « The Early Painted Enamels of Limoges in the Walters Art Museum: Historical Context and Observations on Past Treatments », *Journal for the American Institute for Conservation*, vol. 42, n° 2, p. 279-312 [http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic42-02-007.html#fig3].
- *France 1500, entre Moyen Age et Renaissance*, 2010, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales, Grand Palais, 6 octobre 2010 - 10 janvier 2011, Paris : Réunion des Musées Nationaux, n° 13, p. 82-83.
- GAUTIER M.-M., 1972, *Emaux du Moyen Age occidental*, Fribourg : Office du Livre.
- GUIBERT L., 1885, *La Corporation limousine, ses caractères, son rôle, phases principales de son histoire*, Limoges : Libraire de la société archéologique et historique du limousin, p. 11.
- GUIBERT L., 1897-1902, *Documents, analyses de pièces, extraits & notes relatifs à l'histoire municipale des deux villes de Limoges*, tome 2, Limoges : F. Plainemaison, p. 255 et p. 281.
- GUIBERT L., 1908, « Catalogue des artistes limousins », *Bulletin de la société archéologique et historique du Limousin*, n° 58, p. 119-209.
- KESSLER H., 1969, *French and Flemish Illuminated Manuscripts from Chicago Collections*, exhibition catalogue, April 9 - May 30, Chicago : Newberry Library, p. 167-168.
- LEONELLI M.-C., 2009, « Les Heures de René d'Anjou », dans GAUTIER M.-E. (éd.), *Splendeur de l'enluminure : le roi René et les livres*, Angers : Actes Sud, cat. 19, p.260-264.
- LORENTZ P., 2002, « La France, terre d'accueil des peintres flamands », dans TILL-HOLGER B. (éd.), *Le Siècle de Van Eyck, le monde méditerranéen et les primitifs flamands 1430-1530*, Bruges : Ludion, p. 67-71.
- MARQUET DE VASSELLOT J.-J., 1921, *Les Emaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVe. Etude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains*, Paris: Picard, 2 vol., pl. XV.
- MICHAELS P. E., 1968, « Technical Observations on Early Painted Enamels from Limoges: Their Materials, Structure, Technique, and

comparaisons photographiques de l'article ne laissent aucun doute sur le bien fondé de l'affirmation de Ross », communication écrite d'août 2011.

Deterioration », *Journal of the Walters Art Gallery*, 27–28, Baltimore : Maryland, Walters Art Gallery, p. 21-43.
- MOLINIER E., 1885, *Dictionnaire des émailleurs du Moyen Age jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Paris : Imprimerie de l'art, p. 1-2.
- RICHERD H. et CAMPAGNE P., 1996, *Catalogues régionaux des incunables des bibliothèques publiques de France,* vol. 14, *Régions Poitou-Charente et Limousin*, Paris : Klincksieck, cat. 340, p. 109-110.
- RUBEN E. (et continué par GUIBERT L.), 1867, *Registres consulaires de la ville de Limoges, 1502-1552*, tome 1, 1er registre, 1ère partie, Limoges : Chapoulard frères, p. 87.
- ROSS M. C., 1941, « The Master of the Orléans Triptych, Enameller and Painter », *Journal of the Walters Art Gallery*, 4, Baltimore : Maryland, Walters Art Gallery, p. 8-25.
- SMITH R., CARLSON J. H. et NEWMAN R. M., 1987, « An Investigation Into the Deterioration of Painted Limoges Enamel Plaques, c.1470–1530 », *Studies in Conservation*, vol. 32, n° 3, Londres : International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, p. 102-113.
- VERDIER P., 1967, *Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*, Baltimore : Trustees of the Walters Art Gallery.
- WOLFF M., 2011, *Kings, Queens, and Courtiers: Art in Early Renaissance France*, exhibition catalogue, February 27 - May 30, Chicago : Art institute, cat. 86 et 87, p. 166-167.