Technè

La science au service de l'histoire de l'art et de la
préservation des biens culturels

42 | 2015

Science et conservation

Le recueil de dessins d'Alfred André, une source inestimable pour l'histoire de la restauration des émaux peints de Limoges au XIX^e siècle

*Alfred André's collection of drawings, an invaluable source for the restoration
history of Limoges painted enamels in the 19th century*

Olga Kurovets et Françoise Barbe

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/technè/6570>

DOI : 10.4000/technè.6570

ISSN : 2534-5168

Éditeur

C2RMF

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 34-45

ISBN : 978-2-7118-6249-8

ISSN : 1254-7867

Référence électronique

Olga Kurovets et Françoise Barbe, « Le recueil de dessins d'Alfred André, une source inestimable pour l'histoire de la restauration des émaux peints de Limoges au XIX^e siècle », *Technè* [En ligne], 42 | 2015, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 11 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/technè/6570> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/technè.6570>

La revue *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Fig. 1. Léonard Limosin, plaque :
La Sibylle de Phrygie, extraite
 d'une série de vingt représentant
 les apôtres, sibylles et prophètes,
 provenant de l'église du couvent
 Santa Maria Della Celeste à Venise,
 musée national de la Renaissance,
 Écouen (inv. EC 310).
 © RMN-Grand Palais
 (musée de la Renaissance, château
 d'Écouen)/René-Gabriel Ojéda.

Olga Kurovets
Françoise Barbe

Le recueil de dessins d'Alfred André, une source inestimable pour l'histoire de la restauration des émaux peints de Limoges au XIX^e siècle

Alfred André's collection of drawings, an
invaluable source for the restoration history
of Limoges painted enamels in the 19th century

DOSSIER

Résumé. Les archives du célèbre restaurateur parisien Alfred André (1839-1919) conservent un recueil de dessins d'émaux peints de Limoges, inconnu des spécialistes jusqu'en 2013. Son étude fait la lumière sur les techniques de restauration pratiquées par la maison André et leur évolution. Elle permet également d'établir une liste des œuvres qui furent restaurées par l'atelier dans la seconde moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle, et qui sont actuellement conservées dans de nombreux musées du monde (British Museum, J. Paul Getty Museum, musée national de la Renaissance à Écouen, musée des Beaux-Arts de Limoges...). L'article se concentre sur la description de deux techniques de restauration exécutées chez André (la soudure de parties rapportées et le patch) et en propose une chronologie, en s'appuyant sur la comparaison des œuvres et des dessins conservés. La nature et le rôle des dessins sont également évoqués, mettant en évidence les potentialités qu'une telle source d'information offre à un chercheur en histoire de la restauration.

Mots-clés. Émail peint, Limoges, Renaissance, XIX^e siècle, Alfred André, Paris, histoire de la restauration, collectionneur, modèles, dessins.

Abstract. The archives of the famous Parisian restorer Alfred André (1839-1919) contain a collection of drawings of Limoges painted enamels. Unknown to the scholars until 2013, it sheds light on restoration techniques developed in André's workshop. It also enables us to draw up a list of works that were restored on his premises in the second half of the 19th and early 20th centuries, and which are now in major museums across the world (British Museum, J. Paul Getty Museum, Musée National de la Renaissance, Écouen, Musée des Beaux-Arts, Limoges...). This paper concentrates on the description of two restoration methods used in André's workshop (soldering inserts and patch restoration) and suggests a chronology, based on comparisons made between the pieces still conserved and the drawings. The nature and role of the drawings are also discussed, attesting to the potentiality that such a source of information offers a researcher in the field of art restoration history.

Keywords. Painted enamel, Limoges, Renaissance, 19th century, Alfred André, Paris, art restoration history, collector, models, drawings.

L'intérêt pour l'histoire de la restauration des émaux peints de Limoges, production qui apparaît à la fin du XV^e siècle et se développe au siècle suivant, s'est considérablement accru ces dernières décennies. Un type de restauration inventé au XIX^e siècle intéresse tout particulièrement les chercheurs. Il s'agit de restauration de nature illusionniste consistant à insérer des pièces sur l'objet original pour remplacer une zone altérée ou disparue. L'expression de « restauration à chaud » généralement employée pour qualifier ce procédé doit être précisée pour éviter des confusions. Deux techniques sont désormais bien distinguées : d'une part, la soudure d'une pièce, émaillée à part, qui remplace dans toute son épaisseur (cuivre et émail) la zone altérée ; d'autre part, l'insertion d'une pièce (« patch »), émaillée à part, soudée sur la plaque de cuivre originale selon la forme précise de la zone altérée. Les découvertes de patches insérés sur des émaux peints de la

Renaissance se sont multipliées récemment dans les musées du monde entier. Après les études fondatrices publiées par Hugh Tait pour les musées britanniques dans les années 1990 – qui fixent dans le vocabulaire le terme *patch*, *patches* –, celles de Birgit Schwahn fondées sur les œuvres des musées américains approfondissent aujourd'hui nos connaissances sur cette surprenante technique¹.

L'étude en 2013 d'un recueil de dessins conservé dans les archives de la maison André à Paris permet désormais à la communauté scientifique de mieux connaître les liens existants entre Alfred André, le fondateur de la maison, et ces méthodes de restauration illusionniste mises en œuvre à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle².

Olga Kurovets, chargée de la collection d'émaux de Limoges au département des Arts Européens, Musée national des arts de Bogdan et Varvara Khanenko, Kiev, Ukraine (kurovets.olia@gmail.com). **Françoise Barbe**, conservateur en chef au département des Objets d'art, musée du Louvre (francoise.barbe@louvre.fr).

Une maison de renommée internationale

La maison André est un établissement de référence pour la restauration d'objets d'art au XIX^e siècle et encore très largement au siècle suivant. Elle est fondée en 1859 par Alfred André (né le 25 octobre 1839 et mort le 10 mai 1919). Officier de l'Instruction publique et chevalier de la Légion d'honneur, maître reconnu à son époque, Alfred André est aujourd'hui encore au centre de débats sur l'authenticité d'objets d'art et l'histoire de leur restauration. Tous les rôles joués par ce personnage hors pair sont encore à étudier et à évaluer. Non seulement restaurateur, mais aussi collectionneur d'objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance, André accumule jusqu'à la fin de sa vie une grande collection qui comporte, entre autres, un nombre considérable d'émaux de Limoges³.

Certaines de ses restaurations ont eu un retentissement qui lui a apporté une renommée internationale. Ainsi a-t-il notamment réalisé la restauration du coffret en cristal de roche de l'Escurial, pour laquelle il obtint une « croix de chevalier de l'Ordre de Charles III⁴ ». Une autre de ses restaurations connue au plan international est la consolidation d'émaux dégradés sur des gobelets bourguignons du XV^e siècle, réalisée en 1902 à Vienne pour les Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses⁵. Au niveau national, Alfred André est également connu pour la restauration de la céramique dite de Saint-Porchaire⁶.

Rudolf Distelberger a pu accéder à la collection de moulages en plâtre, pour la plupart de bijoux, conservée par la maison André⁷. À la frontière entre rénovation et imitation, ces moulages, ainsi que les dessins dont nous parlerons plus loin, forment la matière même de la discussion autour d'André qui réalisa des restaurations « parfaites », mais aussi des faux réels et présumés.

Une plaque illustrant *la Cène entre deux prophètes*, aujourd'hui conservée à la National Gallery of Art de Washington, présente le premier exemple bien documenté de restauration réalisée par André⁸. La plaque est visible dans son état avant et après restauration sur le site officiel de la maison André⁹. Provenant de la collection privée du restaurateur, elle a été restaurée sur une surface très importante¹⁰. La découverte du recueil de dessins d'André apporte un nouvel éclairage sur le travail du restaurateur sur toute la période comprise entre 1876 et 1903.

Le recueil de dessins de l'atelier d'Alfred André

De nos jours, la maison André est toujours active et dispose d'ateliers de restauration au cœur du XI^e arrondissement de Paris. Dans ses archives, l'établissement conserve un grand cahier dans lequel le fondateur de la maison ou ses collaborateurs ont rassemblé un nombre important de dessins, sur divers supports. Totalement inédit, ce document est très rare dans son genre et présente un intérêt exceptionnel. Il permet non seulement d'étudier l'évolution de la technique de restauration des émaux peints de l'atelier, mais encore de mieux

connaître les relations du restaurateur avec les grands collectionneurs de l'époque.

Environ deux cents dessins ont été découpés de leur support d'origine, rassemblés et collés sur les pages de ce recueil factice, par des personnes et à une date inconnues. Ils peuvent être regroupés selon leur technique d'exécution : crayon sur papier, crayon sur papier rehaussé de blanc, crayon sur papier rehaussé de couleurs, crayon ou encre noire sur calque, or sur papier noir, aquarelle, gouache (?) sur papier noir. Certains calques présentent des traces de percement à l'aiguille sur le contour des formes et sont encore noircis par le carbone, ce qui atteste leur utilisation comme poncifs.

Les dessins représentent pour la plupart des émaux peints, mais aussi des émaux en basse-taille, des céramiques, des encadrements et des montures en bois pour des coffrets en émail. Parmi les dessins qui figurent des émaux peints de la Renaissance, une bonne partie sont des calques copiant directement les objets et, par conséquent, correspondant exactement à la taille et aux proportions de ceux-ci.

Le recueil regroupe des dessins d'objets restaurés ou recopiés durant une période d'environ trente ans. Le dessin le plus ancien est daté du « 24 juillet 1873 » et le plus récent semble être daté de « 1909 »¹¹. Entre 1873 et 1909, cinquante-huit images représentant des émaux peints sont annotées, parmi lesquelles cinquante-deux sont datées plus ou moins précisément. Les annotations renseignent parfois sur le collectionneur pour lequel le travail est réalisé, sur le sujet représenté, sur la forme de l'objet ou sur le nom de l'émailleur auteur de l'objet¹².

Dans quel objectif André et ses collaborateurs ont-ils réalisé ces dessins ? S'agit-il d'une documentation liée à des restaurations exécutées sur place, d'un « vocabulaire » de l'émaillerie de la Renaissance, du travail de préparation d'un copiste doué ou de simples notes visuelles prises sur des objets appréciés ? Tout cela à la fois, semble-t-il. Afin de préciser la nature de ces dessins, nous avons cherché à retrouver les objets parvenus jusqu'à nous illustrés dans le recueil. Plus de trente pièces sont désormais identifiées, mais ce travail est encore à poursuivre. C'est uniquement par l'observation attentive des objets reproduits encore conservés de nos jours que nous pouvons préciser les hypothèses émises sur l'usage des dessins d'une part, et sur les techniques de restauration employées, d'autre part. Cette étude nous permettrait-elle de tracer un lien entre la technique surprenante du patch et la maison André, en nous appuyant sur les dessins de ce recueil ? De dater les objets restaurés selon cette méthode ? D'appréhender l'évolution de cette technique dans le travail d'Alfred André et de son équipe ?

Les techniques de restauration employées par André

Les techniques de restauration d'émaux peints de la maison André, à l'instar de celles d'autres restaurateurs parisiens du XIX^e siècle, sont naturellement variées et recoupent parfois celles utilisées pour d'autres matériaux. Le cas des objets émaillés est cependant très particulier en ce que ces derniers associent deux matériaux aux propriétés physiques et chimiques très différentes : le verre et le cuivre. L'émail est un matériau vitreux par nature peu plastique, très sensible aux contraintes mécaniques et thermiques, tandis que le cuivre, lui, se déforme facilement – ce qui explique la fragilité intrinsèque des émaux peints. Dans le cas de leur restauration, c'est le recours à une méthode similaire à la technique d'exécution de l'œuvre, à savoir un émaillage à chaud, qui fait l'objet de débats animés. La question de la possibilité de restaurer des émaux peints « à chaud » est, en effet, largement discutée depuis l'apparition de cette expression vers le milieu du XIX^e siècle. De quoi s'agit-il exactement ? De la recuisson d'objets émaillés ou d'un autre type d'intervention ? Si la recuisson est impossible selon Thiaucourt et Ris-Paquot, elle est pourtant mentionnée dans un article consacré au restaurateur Corplet dans le Larousse¹³. Regardons de plus près quelques objets restaurés pour voir de quoi il s'agit le plus probablement, en nous appuyant sur les observations faites par la restauratrice Béatrice Beillard concernant les pièces du Louvre et du musée des Beaux-Arts de Limoges.

Selon Béatrice Beillard, si la restitution d'une dorure avec une technique traditionnelle est tout à fait possible, la recuisson d'un décor émaillé sur un objet ancien semble impossible¹⁴. La technique « à chaud » la plus courante au XIX^e siècle est celle qui est pratiquée sur le cuivre et non sur la surface en émail. Il s'agit de la soudure à l'étain. Cette méthode est surtout employée pour des pièces de forme qui, suite à des chocs extérieurs, sont souvent dégradées¹⁵. Pour des objets très abîmés, il est courant au XIX^e siècle de remplacer des zones de métal par des morceaux modernes. La méthode utilisée correspond bien aux conseils donnés aux amateurs à l'époque¹⁶. C'est par cette méthode, ou une méthode similaire, que certaines des restaurations documentées par le recueil ont été réalisées par André, dont les objets évoqués ci-dessous.

Fig. 2. Léonard Limosin, plaque : *Portrait de Galiot de Genouillac*, musée des Beaux-Arts de Limoges (inv. 87.446) : face en cours de restauration. © Béatrice Beillard.

Fig. 3. Léonard Limosin, plaque : *Portrait de Galiot de Genouillac*, musée des Beaux-Arts de Limoges (inv. 87.446) : revers en cours de restauration avec les quatre parties rapportées visibles. © Béatrice Beillard.

Le cas du Portrait de Galiot de Genouillac

La plaque du musée des Beaux-Arts de Limoges (inv. 87.446) provient de la collection de Frédéric Spitzer et plus anciennement de la collection Soltykoff. Elle illustre Jacques de Genouillac, dit Galiot (1466-1546), seigneur d'Assier, grand-écuyer du roi François I^{er}. Jusque très récemment, la plaque était considérée comme en bon état de conservation, sans anciennes restaurations visibles à l'œil nu¹⁷. En 2012, suite à une exposition, un angle de la plaque s'est plié par accident et s'est cassé. Une étude détaillée puis la restauration de la pièce sont alors entreprises par Béatrice Beillard (fig. 2)¹⁸. Un nombre important de modifications est détecté sur le revers, complètement revernî, qui semble étrangement repeint d'un réseau de fausses fissures.

Après avoir réalisé quelques fenêtres sur le revers du portrait, la restauratrice a découvert que la plaque comporte deux contre-émaux (le contre-émail est la couche vitrifiée posée au revers de la plaque de cuivre) différents : l'un, classique, en fondant transparent, et l'autre très rouge (fig. 3). La dérestauration met en évidence la présence de quatre morceaux de cuivre émaillé rapportés : l'un d'eux occupe le tiers inférieur de la plaque et comporte le « monogramme » de Léonard Limosin (L. L.), les trois autres occupent les deux angles supérieurs et le centre de la partie supérieure. Ils présentent tous le même contre-émail rouge, contrairement à la plaque originale couverte de contre-émail transparent. Pour uniformiser leur aspect, le restaurateur a recouvert le revers de la plaque d'un vernis teinté. Sur la face, les parties rapportées sont décorées d'un émail dont l'aspect est tout à fait identique à l'original, dans le style de Léonard Limosin¹⁹.

Fig. 4. Reproduction de la plaque du *Portrait de Galiot de Genouillac* de Léonard Limosin avec l'inscription « L. L 1552 », crayon et gouache sur papier. Recueil de dessins, maison André. © Françoise Barbe, avec l'aimable autorisation de la maison André.

La découverte d'un dessin de cette plaque au sein du recueil d'André est particulièrement intéressante (fig. 4). Le dessin illustre en couleur la plaque originale dans son état dégradé, c'est-à-dire entre le moment de l'arrivée de la pièce à l'atelier et celui de sa restauration. Les lacunes représentées correspondent parfaitement aux insertions découvertes par Béatrice Beillard. En disposant de ce précieux document, nous pouvons sans aucun doute attribuer l'intervention de restauration à l'atelier André à qui la plaque a dû être confiée en très mauvais état. Après avoir étudié attentivement l'original, le restaurateur a découpé les parties abîmées et les a restituées avec de nouveaux morceaux de cuivre préalablement émaillés. Avec le passage du temps, le joint d'étain s'est montré trop irrégulier et trop mince pour tenir les deux parties de cuivre assez solidement entre elles. Le dessin est malheureusement non daté, mais la restauration a très probablement été réalisée à la demande de Frédéric Spitzer, client fidèle de la maison et propriétaire de la plaque entre 1861 et 1893.

L'un des autres intérêts du dessin d'André tient à l'inscription au crayon qui se trouve dans sa partie inférieure. Outre le monogramme de l'émailleur, il comporte la date « 1552 », laquelle n'apparaît pas sur l'œuvre conservée. Cette disparition pose la question des motivations du restaurateur, tout autant que du statut même du dessin : si la date était bien présente sur l'original altéré, pourquoi n'est-elle pas reproduite sur la pièce restaurée ? Peut-il s'agir d'une proposition de

« valorisation » de l'œuvre, qui prend naturellement davantage de prix grâce à la présence des inscriptions, proposition qui aurait été finalement refusée par le chef d'atelier ou le propriétaire ? Si elle n'a pas révélé tous ses secrets, cette plaque présente un cas fort intéressant dont la méthode de restauration peut être attribuée à Alfred André à l'époque de sa collaboration avec Spitzer, selon toute probabilité au début des années 1870²⁰. Elle permet aussi de voir le niveau d'habileté du restaurateur, sa connaissance du style des émailleurs anciens, ainsi que son incroyable talent de peintre.

Les Prophètes et les Sibylles d'Écouen

D'autres objets présentent une méthode de restauration identique à celle qui a été mise en pratique pour la plaque du musée des Beaux-Arts de Limoges. Il s'agit d'une série de plaques de Léonard Limosin illustrant la série des *Prophètes* et des *Sibylles* (inv. EC 306-325), conservées au musée national de la Renaissance d'Écouen depuis leur acquisition en 2000. Documentées à Venise comme provenant de l'église du couvent Santa Maria Della Celeste avant 1875, les vingt plaques sont achetées par l'antiquaire Ricetti. Elles se trouvent ensuite dans les collections des Rothschild parisiens²¹.

Comme c'était le cas pour le portrait de Galiot de Genouillac, les conservateurs n'ont pris conscience de la présence de restaurations illusionnistes sur ces plaques que très récemment. En 2000, l'étude de cinq d'entre elles est menée par le laboratoire du C2RMF²². Les plaques sont soumises à divers examens : radiographie et émissiographie de rayons X, photographies notamment sous UV, étude en microscopie électronique à balayage, spectroscopie infra-rouge. Trois des plaques analysées – la *Sibylle de Phrygie* (inv. EC 310, fig. 1 et 5), le *Prophète Malachiel* (inv. EC 321) et le *Prophète Joël* (inv. EC 319) – se trouvent reproduites au crayon sur des calques dans le recueil qui comporte également les dessins de la *Sibylle Europa* (inv. EC 311), de *saint Pierre* (inv. EC 306), du *Prophète Zacharie* (inv. EC 322), du *Roi David* (inv. EC 315) et de *saint Philippe* (inv. EC 307). Il nous est impossible de savoir si le choix des figures reproduites s'est fait en fonction des restaurations à effectuer ou si l'absence d'autres figures de la série s'explique simplement par la perte des dessins. Les images sont accompagnées d'une inscription qui date précisément l'intervention : « Suite d'émaux de Léonard Limosin / janvier-février 1876 ».

L'étude du C2RMF nous apprend que les angles des plaques ont généralement été rajoutés et soudés, ce qui est le cas pour certaines des plaques dessinées dans le recueil (un angle refait pour le *Prophète Joël* et quatre pour la *Sibylle de Phrygie*). Par ailleurs, les pieds de la *Sibylle de Phrygie* et les têtes de Malachiel et de Joël ont été découpés et remplacés par des parties rapportées, soudées à l'étain. Il semble peu vraisemblable que les zones ainsi rapportées aient été prises sur d'autres plaques originales, comme le suggère le rapport du laboratoire – bien que seule une analyse des composants élémentaires permettrait de nous en donner la certitude.

Fig. 5. Reproduction de quatre plaques de la série de Léonard Limosin actuellement conservée au musée national de la Renaissance (inv. EC 306-325) : *Sibylle de Phrygie*, *Prophète Zacharie*, *saint Pierre* (avec l'annotation manuscrite : « Suite d'émaux de Léonard Limosin / janvier-février 1876 ») et *Sibylle Europa*, crayon sur papier calque. Recueil de dessins, maison André. © Françoise Barbe, avec l'aimable autorisation de la maison André.

Les fragments insérés ont plus probablement été réalisés dans l'atelier d'André et il est important de souligner leur grande qualité plastique et stylistique. Le niveau d'habileté de l'exécution est ici comparable à celui du portrait de Galiot de Genouillac où la limite entre l'original et l'imitation n'est presque plus perceptible.

Les méthodes de soudure à l'étain, ainsi que la qualité d'exécution des peintures, rapprochent fort les plaques du musée de la Renaissance de celle du musée des Beaux-Arts de Limoges. Ainsi estimons-nous possible de voir dans ces objets les représentants d'une étape du développement de la technique de restauration illusionniste chez André. Cette étape pourrait probablement être datée des années 1870 et 1880 et correspondrait à la période de la collaboration active entre André et Spitzer. C'est également la période d'enrichissement rapide du restaurateur, dont l'apogée est marquée par l'ouverture d'un grand atelier dans un quartier plus huppé. En effet, après avoir commencé au pied de la Butte Montmartre, il déménage au 10 rue Saint-Lazare (aujourd'hui, 56 rue Notre-Dame-de-Lorette dans le IX^e arrondissement) vers 1874, puis au 15 rue Dufrenoy (XVI^e arrondissement) en 1880. Cette dernière adresse, qui se trouve d'ailleurs, hasard ou non, tout près de chez Spitzer, est celle d'un vaste bâtiment, dont l'aile gauche héberge à tous les étages des ateliers d'orfèvres, d'émailleurs, de céramistes, d'ébénistes, de sculpteurs sur bois et de graveurs sur pierres dures²³.

La technique du patch ou la « perfection dangereuse²⁴ » dans les restaurations tardives

C'est dans les dernières décennies du XIX^e et au tout début du XX^e siècle que les restaurateurs, André en tête, atteignent un niveau d'habileté inégalé en mettant au point une méthode révolutionnaire qui permet de « restaurer » parfaitement les émaux abîmés.

Allégories de Charles IX en Mars et de Catherine de Médicis en Junon

L'étude récente de deux plaques de Léonard Limosin représentant des allégories de *Charles IX en Mars* et *Catherine de Médicis en Junon* (conservées au J. Paul Getty Museum, inv. 86.SE.536.1 et 86.SE.536.2, fig. 6 et 7) par Birgit Schwahn, restauratrice indépendante à Berlin, est capitale pour notre recherche²⁵. Elle établit un lien entre cette technique de restauration et l'atelier André, mais sans aucune preuve. La découverte du recueil de dessins d'André – rencontre heureuse de la théorie et de la pratique – confirme son hypothèse.

Les deux plaques étudiées sont signées des initiales de Léonard Limosin « L. L. », la plaque qui illustre le portrait allégorique de *Charles IX en Mars* est également datée « 1573 »²⁶. Plus de quinze ans après leur acquisition, l'équipe de

Fig. 6. Léonard Limosin, plaque : *Charles IX en Mars*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles (inv. 86.SE.536.1). © Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Fig. 7. Léonard Limosin, plaque : *Catherine de Médicis en Junon*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles (inv. 86.SE.536.2). © Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Fig. 8. Reproduction de *Charles IX en Mars* (avec l'annotation manuscrite : « Charles IX. Email L. Limosin. Août 1903 », encre et gouache sur papier cartonné. Recueil de dessins, maison André. © Françoise Barbe, avec l'aimable autorisation de la maison André.

Fig. 9. Reproduction de *Catherine de Médicis en Junon* (avec l'annotation manuscrite : « Catherine de Medici. Email L. Limosin. Août 1903 »), plaque de Léonard Limosin actuellement conservée au J. Paul Getty Museum, Los Angeles (inv. 86.SE.536.2), encre et gouache sur papier cartonné. Recueil de dessins, maison André. © Françoise Barbe, avec l'aimable autorisation de la maison André.

conservation du musée se rend compte de la présence de restaurations invisibles sur les plaques²⁷. Pour déterminer plus précisément leur emplacement, elle entreprend un certain nombre d'investigations scientifiques (notamment photographie en lumière UV, radiographie de rayons X et micro-spectrométrie de fluorescence X). Birgit Schwahn constate ainsi que la plaque représentant Charles IX comporte deux insertions comprenant son vêtement, la large draperie et les jambières. La plaque de Catherine de Médicis comporte une seule grande insertion qui remplace totalement ses vêtements. Pour préserver sa main gauche qui, contrairement aux vêtements sur paillon, était en bon état de conservation au moment de l'intervention, le restaurateur s'est appliqué à réaliser une encoche dans le patch correspondant exactement à son emplacement. La chercheuse décrit plus précisément la méthode de restauration utilisée pour les deux plaques de la collection du Getty. Selon elle, les insertions ont été réalisées selon la technique originale de Limosin : l'émail coloré translucide est appliqué sur un paillon d'argent, lui-même probablement posé sur une très fine couche de cuivre²⁸. Birgit Schwahn précise également que toute trace de l'ancien émail a dû être éliminée de la plaque originale avant l'application du patch²⁹. Contrairement à la technique décrite précédemment, aucune

modification du contre-émail original n'est ici visible, à part des craquelures dues au réchauffement du cuivre lors de la soudure du patch.

Grâce au recueil de dessins d'Alfred André, nous pouvons désormais attribuer l'exécution de cette restauration à la maison André. Une aquarelle ou une gouache magnifiquement réalisée illustre les deux personnages, *Charles IX* (fig. 8) et *Catherine de Médicis* (fig. 9), extraits du paysage qui les entoure sur les plaques. En outre, grâce à l'inscription manuscrite qui accompagne les images (« Charles IX. Email L. Limosin. Août 1903 » et « Catherine de Medici. Email L. Limosin. Août 1903 »), nous pouvons dater l'intervention du mois d'août 1903 – date qui peut dès lors servir de point de repère pour dater des restaurations similaires, qui semblent toutes postérieures aux années 1890. La nature de ces dessins présente, par ailleurs, un intérêt particulier. De belle qualité d'exécution, ils se concentrent sur les figures dont le restaurateur s'est occupé directement. Si les têtes et les bras originaux les accompagnent pour ne pas perdre le contexte du travail, l'arrière-plan est totalement absent. L'aquarelle documente la restauration de l'œuvre, tout en témoignant de la beauté retrouvée de l'œuvre elle-même.

Fig. 10. Reproduction de l'un des personnages du grand plat ovale *La Femme de l'Apocalypse* attribué à Martial Courtois, actuellement conservé au British Museum (inv. WB. 31). Recueil de dessins, maison André. © Françoise Barbe, avec l'aimable autorisation de la maison André.

La Femme de l'Apocalypse

Le recueil d'André renferme d'autres figures similaires, isolées de leur entourage, exécutées en aquarelle. Contrairement aux figures de Charles IX et Catherine de Médicis, la plupart des autres images ne sont accompagnées ni d'inscription ni de date, et n'ont encore été identifiées à aucun objet conservé, à l'exception de l'une d'entre elles. Elle représente un roi agenouillé, tourné vers la droite, les bras croisés en prière (fig. 10). Ce personnage couronné et richement vêtu est tiré d'un grand plat ovale polychrome, signé Martial Courtois, illustrant *La Femme de l'Apocalypse* (fig. 11). Le plat a été légué par le baron Ferdinand Anselme de Rothschild en 1898 au British Museum (inv. WB. 31), après avoir appartenu à Sir Edmund Lechmere³⁰.

La restauration de la surface du plat est réalisée par l'adjonction d'un patch qui occupe la partie centrale de la robe du personnage, notamment celle qui a été exécutée en émaux translucides bleus et mauves sur paillon. Conformément à sa méthode, André retire l'émail abîmé à ces endroits et le remplace par un patch dont la taille et la forme correspondent exactement à la lacune. Il dissimule ensuite les contours de la pièce avec une restauration illusionniste à froid. Ce n'est que le vieillissement de cette dernière qui a permis aux conservateurs de se rendre compte de la présence de l'insertion. Selon Dora Thornton, conservateur au British Museum, la restauration a vraisemblablement été exécutée avant 1898, date à laquelle le Waddesdon Bequest est arrivé au musée. Elle aurait pu être réalisée au cours du réaménagement de la *New Smoking Room* de Waddesdon Manor autour de 1896³¹.

Conclusion

Grâce à la découverte du recueil de l'atelier André, de toutes nouvelles voies pour la recherche sur l'histoire de la restauration des émaux peints, mais aussi sur l'histoire des collections et des techniques artistiques, s'ouvrent aux chercheurs. Ces dessins semblent bien correspondre à deux principaux objectifs : prendre des modèles sur les œuvres des émailleurs les plus renommés du XVI^e siècle dont les ornements ou les figures pourront ensuite être imités dans le cadre d'une restauration – certains d'entre eux ont même matériellement servi de poncif lors du report d'un motif ou d'une scène –, et documenter une restauration qui vient d'être effectuée.

Une première approche nous a permis de tracer une évolution de la technique de la restauration des émaux peints de Limoges et d'en définir deux étapes. La méthode de soudure à l'étain, utilisée pour restaurer les plaques de Léonard Limosin de la série de *Prophètes* et *Sibylles* et le portrait de Galiot de Genouillac, semble dater des années 1870-1880. La méthode dite de patchs est, quant à elle, plus tardive, datant de la toute fin du siècle et du début du siècle suivant. C'est cette technique, au final moins destructive que celle de la soudure à l'étain, qui permet au restaurateur et à son atelier d'atteindre des résultats extraordinaires.

Ce recueil de dessins, dont la restauration est encore à venir, conserve néanmoins nombre de ses secrets qui, nous l'espérons, seront progressivement révélés. Sa mise en valeur permettrait à tous les chercheurs et spécialistes des émaux peints d'en apprécier le caractère tout à fait exceptionnel.

Fig. 11. Martial Courtois, *La Femme de l'Apocalypse*, Londres, British Museum, Waddesdon Bequest (inv. WB. 31). © Trustees of the British Museum.

Notes

1. Tait, 1992 ; Tait, 1999 ; Tait, Freestone, 2002 ; Schwahn, 2012 ; Schwahn, 2014.
2. Nous remercions vivement monsieur Alain Milhau, directeur de la maison André, ainsi que madame Sylvie André, de nous avoir permis l'accès au recueil et autorisé à en publier des images. Cette étude a fait l'objet d'un mémoire de Master 2 de l'École du Louvre par Olga Kurovets sous la direction de F. Barbe et B. Bourgeois en 2013.
3. Sa collection est vendue en 1920, vente Paris, 1920. Le catalogue comporte vingt-huit émaux peints ; certains d'entre eux sont actuellement conservés au Walters Art Museum de Baltimore.
4. Bonnaffé, 1887, p. 26-28.
5. Distelberger, 1993, p. 286.
6. Distelberger, 1993 ; Clouzot, 1904, p. 371 ; Wilson, 1993, « Saint-Porchaire », p. 242, n. 9. Une plaque en céramique, que nous avons eu l'occasion de voir lors de notre visite à la maison André, est exécutée selon cette technique. Destinée au stand de l'atelier à l'Exposition universelle de 1900, elle présente l'inscription « André 1900 ».
7. Exp. Paris, 2000, voir les modèles publiés par Rudolf Distelberger en annexes.
8. Marquet de Vasselot, 1921, p. 335 ; Verdier, 1993, p. 87.
9. Site officiel de la maison André, disponible sur l'adresse URL : <http://www.maisonandre.com/> (consulté en ligne le 05.04.2015).
10. Philippe Verdier signale qu'elle a été restaurée à froid, mais les études récentes de Birgit Schwahn prouvent que la plaque comporte bien des patches (Schwahn, 2014, p. 169).
11. Cette inscription est peu lisible.
12. Parmi les collectionneurs dont les noms sont indiqués sur les dessins figurent Frédéric Spitzer, Charles Stein, Alexandre Basilewski, Constantin, Alphonse de Rothschild et A. H. S. Barwell. Les émailleurs limousins les plus représentés sont Pierre Reymond et Léonard Limosin ; Susanne de Court, Pierre Courteys, Martial Courtois, Maître IC et les Pénicaud y sont présents moins sensiblement.
13. Thiaccourt, 1866, p. 34 ; Ris-Paquot, 1883, p. 78-79 ; Larousse 1866-1877, p. 167 : « [...] à force de recherches, il trouva de nouveaux procédés pour la restauration des objets d'art [...] une coupe de cuivre émaillée, dont les parties écaillées avaient été remplies et peintes au grand feu. Ces réparations à chaud, que son père n'avait pu réussir sur les émaux, il les étendit aux poteries de Palissy, à celles dites de Henri II, aux faïences italiennes et françaises [...] »
14. Beillard, 2002, p. 18.
15. Beillard, 2002, p. 19.
16. Ris-Paquot signale que, après avoir donné la forme nécessaire au cuivre à souder, il faut « (...) rattacher ensemble les deux parties, c'est ce que vous obtenez facilement par la soudure, qui se fait de la manière qui suit : on enduit légèrement les deux parties de cuivre à souder, d'une couche de térébenthine ; on les fixe l'une sur l'autre, en les maintenant à leur place respective, à l'aide d'une monture provisoire en fil de fer recuit. Vous placez alors de distance en

distance de petits paillons de soudure d'étain sur l'endroit à souder ; puis, vous placez le tout au-dessus de la flamme d'une lampe à l'esprit de vin ; votre soudure ne tarde pas à se répandre par la chaleur et à couler tout le long de la partie à souder ; vous retirez immédiatement, en laissant refroidir, vous avez ainsi un assemblage de métal excessivement solide (...) On enduit alors ce nouveau cuivre d'une couche de gomme laque, comme nous l'avons décrit plus haut, puis on procède à la décoration ».

17. Notin, Barbe, 2002, p. 203.
18. Nous remercions Béatrice Beillard et Véronique Notin d'avoir bien voulu nous permettre d'accéder au rapport de restauration de la plaque (2012).
19. Rapport de restauration, p. 2.
20. Les trois premiers objets de la collection Spitzer documentés dans le recueil d'André datent d'avril et de juin 1874. Ces dates pourraient nous indiquer la période approximative du début de la collaboration d'André avec Spitzer pour sa collection d'émaux.
21. Le baron Gustave de Rothschild (1829-1911) et, par descendance, le baron Robert de Rothschild (1880-1947) puis Alain de Rothschild (1910-1982). Cf. dossier d'œuvre, documentation du musée national de la Renaissance, château d'Écouen.
22. Sibylle Agrippa (inv. EC 309), *Sibylle de Phrygie* (inv. EC 310), *Prophète Malachiel* (inv. EC 321), *Prophète Joël* (inv. EC 319), *Prophète Jérémie* (inv. EC 316). Cf. compte-rendu du C2RMF, rapport n° 2886 d'I. Biron, 9 mai 2000.
23. Distelberger, 1993, p. 282. Hugh Tait souligne notamment le fait qu'à cette époque André vit et travaille tout près de chez Frédéric Spitzer : "Between 1880 and the death of Spitzer in 1890 (...) the working relationship between Alfred André and Frédéric Spitzer become even closer and, indeed, it seems highly probable that the remuneration received from restoring Renaissance painted enamels was often supplemented by adding 'improvements' (especially in gold) and by making outright 'fakes', which Spitzer would sell to carefully selected collectors." (Tait, 1999, p. 143).
24. Selon l'expression de James Millingen, voir Bourgeois, 2010, p. 7.
25. Schwahn, 2012 ; Schwahn, 2014.
26. Collection Debruge-Duménil avant 1850, puis probablement collection Mentmore en 1883, elles réapparaissent en 1983 dans la vente de la collection de Lord Astor à Hever Castle en Angleterre (Vente Sotheby's, Londres). Acquis par Cyril Humphris, elles sont vendues au J. Paul Getty Museum en 1986.
27. Biron, 2004, p. 85-99 ; H. Bronk, S. Röhrs, 2002, p. 6-7 ; Röhrs, Stege, 2004, p. 100-107.
28. Schwahn, 2012, p. 126.
29. Schwahn, 2012, p. 126-127.
30. Exp. Londres, 1862, n° 1852 (Sir Edmund Lechmere) ; British Museum, 1927, p. 31 ; Thornton, 2015, p. 120-125.
31. Information communiquée par courriel le 21.06.2013.

Bibliographie

- Beillard B., 2002, « Le regard du restaurateur », dans : Exp. Limoges, 2002, p. 18-21.
- Bonnaffé E., 1887, *Le coffret de l'Escurial*, Imprimerie de l'art, Paris, p. 18-21.
- Biron I., 2004, "Study of Limoges painted enamels at the Center for Research and Restoration of the Museum of France", *Neue Forschungen zum Maleremal aus Limoges – New research on Limoges painted enamels*, Braunschweig, Actes du colloque (18-20 April 2002), Braunschweig, p. 85-99.
- Bourgeois B., 2010, « La fabrique du vase grec. Connaître et restaurer l'antique dans l'Europe des Lumières », *Genèse d'un projet, Technè*, n° 32, p. 5-10.
- Bremer-David C., 1993, *Decorative arts. An illustrated summary catalogue of the collections of J. Paul Getty Museum. Revised and expanded*, Malibu.
- British Museum. *The Waddesdon Bequest. Jewels, plates, and other works of art bequested by Baron Ferdinand Rothschild*. Second edition, British Museum, London, 1927.
- Clouzot H., 1904, « Le maître de Saint-Porchaire », *RArt*, 16, p. 371.
- Distelberger R., 1993, « Jewels », dans Distelberger R. (dir.) *Western Decorative arts, Part I. Medieval, Renaissance, and Historicizing Styles including Metalwork, Enamels, and Ceramics*, Cambridge University Press, Washington, p. 281-306.
- Eudel P., 1882, *Le trucage. Altérations, fraudes, contrefaçons dévoilées*, Librairie Molière, Paris.
- Exp. Paris, 2000 : *Joyaux Renaissance. Une splendeur retrouvée*. [Exposition. Paris, Galerie J. Kugel, 2000].
- Exp. Limoges, 2002 : *La Rencontre des Héros. Regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections de Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, et du Musée municipal de l'évêché de Limoges*. [Exposition. Limoges, Musée municipal de l'évêché, 2002 - juin 2004, Limoges, 2002].
- Exp. Londres, 1862 : *Catalogue of the special exhibition of works of art of the mediæval, renaissance, and more recent periods: on loan at the South Kensington museum, June 1862*, Londres.
- Larousse 1866-1877 : Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*, Paris.
- Marquet de Vasselot J.-J., 1921, *Les émaux limousins de la fin du XV^{ème} siècle et de la première partie du XVI^{ème} : étude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains*, A. Picard, Paris.
- Ris-Paquot O. E., 1883, *L'art de restaurer les tableaux anciens et modernes, ainsi que les gravures, contenant la manière de les entretenir en parfait état de conservation, la liste de noms des principaux graveurs, leur différents manières, suivi de conseils pratiques sur l'art de peindre avec 13 planches, marques et monogrammes*, Librairie Eugène Delarouque, Paris.

- Ris-Paquot O. E., 1884, *Guide pratique du peintre d'émailleur amateur ou l'art d'imiter les émaux anciens et d'exécuter les émaux modernes : enseigner aux gens du monde en huit leçons*, Raphaël Simon, Paris.
- Röhrs S., Biron I., Stege H., 2009, "About Limoges painted enamels. Chronological evolution of the glass chemical composition", *Annales du 17^e congrès de l'AIHV*, Anvers, p. 500-509.
- Röhrs S., 2004, "Dating indications for authenticity problems of Limoges painted enamels basing on material characterization", *Neue Forschungen zum Maleremail aus Limoges – New research on Limoges painted enamels*, Braunschweig, Actes du colloque (18-20 April 2002), Braunschweig, p. 100-107.
- Schwahn B., 2012, "Enamel insert restorations on two painted enamels of the J. Paul Getty Museum", *Extended Abstracts of the 4th Biennial Expert's Meeting on Enamel on Metal Conservation. 14th-15th June 2012*, Barcelona, p. 122-129.
- Schwahn B., 2014, "Enamel insert restorations on Limoges painted enamels: A study on a remarkable nineteenth-century restoration technique with particular attention to the original paillon designs", *Studies in Conservation*, Vol. 59, Number 3, p. 161-179.
- Thiaucourt P., 1866, *L'art de restaurer les faïences, porcelaines, émaux, etc.*, Auguste Aubry, Paris.
- Thornton D., 2015, *A Rothschild Renaissance. Treasures from the Waddesdon Bequest*, The British Museum, Londres.
- Tait H., 1999, "Some 'signatures' and 'dates': problems for the scientist?", *Berliner Beiträge zur Archäometrie*, Band 16, Berlin, p. 137-144.
- Tait H., Freestone I., 2002, "Painted enamels 'patches' – A 19th century virtuoso restorer's technique", *Neue Forschungen zum Maleremail aus Limoges – New research on Limoges painted enamels*, Braunschweig, Actes du colloque (18-20 April 2002), Braunschweig, p. 117-122.
- Thornton D., 2001, "From Waddesdon to the British Museum", *Journal of the History of Collections*, 13, n° 2, p. 191-213.
- Vente Drouot, Paris, 1893 : *Catalogue des objets d'art et d'haute curiosité, antiques, du Moyen Age et de la Renaissance de la collection de Frédéric Spitzer*, 17 avril-16 juin 1893.
- Vente Drouot, Paris, 1920 : *Catalogue des antiquités égyptiennes, grecques... collection de M. Alfred André*, 23-24 avril 1920.
- Vente Sotheby's, Londres, 1983 : *The Hever Castle Collection – The Property of The Lord Astor of Hever, Volume II, Works of art* (cité d'après Schwahn B., 2012, p. 123).
- Verdier Ph., 1967, *Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance. The Walters art Gallery*, Baltimore.
- Verdier Ph., 1993, "Renaissance enamels", dans Distelberger R. (dir.), *Western Decorative arts, Part I. Medieval, Renaissance, and Historicizing Styles including Metalwork, Enamels, and Ceramics* (The collection of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue), Cambridge University Press, Washington.
- Walsh J., 1987, "Acquisitions/1986", *The J. Paul Getty Museum Journal*, n° 15, p. 218-219 (cité d'après Schwahn B., 2012, p. 123).
- Wilson T., 1993, "Saint-Porchaire", dans Distelberger R. (dir.), *Western Decorative arts, Part I. Medieval, Renaissance, and Historicizing Styles including Metalwork, Enamels, and Ceramics* (The collection of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue), Cambridge University Press, Washington, p. 242-263.
- Wypzyki M., 2004, "Identification of 19th c. Limoges painted enamels at the Metropolitan Museum of Art – Characterization of enamel composition", *Neue Forschungen zum Maleremail aus Limoges – New research on Limoges painted enamels*, Braunschweig, Actes du colloque (18-20 April 2002), Braunschweig, p. 123-131.
- Site officiel de la Maison André [En ligne] consulté le 05 avril 2015.
URL : <http://www.maisonandre.com/>