

# La Renaissance Européenne



## **SAINT PIERRE ET SAINTE MADELEINE**

Fin 15<sup>ème</sup> –début du 16<sup>ème</sup> siècle  
Huile sur bois, école flamande



## **VIERGE A L'ENFANT ET SAINT JEAN-BAPTISTE**

Vers 1510 ?  
Huile sur toile, école de Raphaël



## **TAPISSERIE DU MOIS DE MARS**

Vers 1530 ?  
Laine  
D'après un carton de Bernard Van Orley (1492-1541)



## **PORTRAIT D'HOMME BRUN**

1550  
Huile sur bois  
Corneille de Lyon (1500-1575)



## **PLAT AUX SERPENTS**

2<sup>ème</sup> moitié du 16<sup>ème</sup> siècle  
Terre cuite émaillée  
Bernard Palissy (1510-1590)



## **DAGUE A LA DANSE MACABRE**

2<sup>ème</sup> moitié du 16<sup>ème</sup> siècle  
Acier, bois et bronze doré  
Anonyme



**SAINT PIERRE ET SAINTE MADELEINE**  
**ECOLE FLAMANDE – FIN 15<sup>e</sup> / DEBUT 16<sup>e</sup> SIECLE**  
H : 47 cm – l : 35 cm  
Huile sur bois

## Description

Cette œuvre réalisée sur un support en bois, témoigne de l'habileté des artistes nordiques de l'époque humaniste. Au premier plan sont présentés deux personnages. A gauche, un homme jeune, barbu, est vêtu d'une longue robe et s'enveloppe dans un manteau écarlate. Il tient dans sa main droite deux grandes clés dorées magnifiquement ouvragées, tandis qu'il serre contre sa hanche avec sa main gauche, un livre épais à couverture rouge.

A droite, une jeune femme porte une robe au décolleté orné de broderies, elle arbore des bijoux opulents : collier et petit diadème sur ses cheveux soigneusement relevés. Sa main gauche repliée à la hauteur de l'abdomen maintient un pot de petite taille au couvercle bombé ; sa main droite soulève légèrement à la hauteur de sa cuisse, un pan du manteau rouge qui l'enveloppe. Au loin, un paysage forestier montre des arbres aux fines feuilles et des bosquets serrés voisinant avec des rochers. Surplombant la masse arborée, se dresse une colline escarpée, au flanc de laquelle monte un escalier menant à un village. Dans cette œuvre, l'artiste a traduit la notion de perspective en créant une dégradation progressive des tons pour suggérer l'éloignement dans le paysage.

## Iconographie

Richesse des vêtements, raffinement des détails, utilisation subtile de la couleur : cette œuvre issue probablement d'une école flamande, témoigne de la prospérité économique et intellectuelle des Flandres du 16<sup>e</sup>. Le naturalisme est poussé à son extrême et les artistes utilisent volontiers les objets du quotidien pour communiquer une idée spirituelle. L'homme barbu est **Pierre** (traduit du grec kephas), nom que Jésus a donné à Simon, pêcheur du lac de Tibériade. Pierre suivit le Messie et occupa une place prédominante parmi les douze apôtres. Il tient en main **les clés**, symbole du pouvoir, car le royaume des cieux est souvent comparé à une ville entourée de portes dont il peut refuser l'accès. **Le livre** symbolise la connaissance révélée aux hommes par Dieu ; pour les apôtres, c'est aussi le rappel du prêche originel du Christ. La jeune femme a pour nom **Marie-Madeleine** ou Marie de Magdala (site sur le lac de Galilée), elle fait partie du groupe de femmes ayant découvert la résurrection du Christ. Venue avec **des aromates** (contenus dans le pot à parfum qu'elle porte), pour embaumer le corps de Jésus, elle vit le tombeau vide. Elle courut raconter sa découverte aux apôtres qui ne la crurent pas, Pierre partit vérifier son histoire et constata également la disparition du corps. Ce tableau nous raconte donc un épisode fondamental de la vie chrétienne : la résurrection, où sont présents : celle qui a témoigné et Pierre, premier pilier de l'Eglise et premier pape.

## Technique

Avant la toile, plus fréquemment utilisée au 16<sup>e</sup> siècle, l'un des premiers supports de la peinture est le **bois**. Chêne, noyer ou peuplier sont soigneusement choisis. Plutôt qu'un seul panneau (qui peut se fissurer), on va juxtaposer plusieurs plaques. Souvent on étaye le tout, à l'arrière, par un clayonnage de minces lattes. Le support est ensuite recouvert **d'un enduit**, limitant les risques d'absorption, généralement de couleur blanche mais que l'on peut aussi teinter. Les couleurs sont des **pigments naturels** (terre, charbon) que l'on broie finement, ce sont souvent les aides qui

s'occupent de ce travail. Le choix du médium est fondamental : le **médium** étant le liquide qui sert à détrempier les couleurs, mais aussi à les lier pour constituer un pigment durable. C'est d'ailleurs au 15<sup>e</sup> siècle que les frères Van Eyck, dans les Flandres, vont inventer une formule de la peinture à l'huile. La composition est encore imparfaitement connue – mélange d'huile, de vernis, d'œuf et d'eau ou d'une solution utilisant comme médium, l'huile de térébenthine. Cette formule permettait une richesse de coloris et un positionnement de minces couches transparentes l'une sur l'autre, car l'huile sèche lentement et permet donc plusieurs retouches. La dernière couche est formée **par un vernis** qui donne un subtil éclat aux couleurs et permet de protéger les pigments positionnés en dessous. L'invention de la peinture à l'huile fut diffusée par le peintre Antonello da Messine, italien ayant étudié dans les ateliers flamands. Extrêmement pratique, cette technique fut rapidement utilisée par les artistes européens.

## Historique

La richesse artistique des Flandres (dont une partie constitue aujourd'hui la Belgique) s'explique aisément par un contexte historique et économique alors à son apogée. Au 15<sup>e</sup> siècle, Marie de Bourgogne épouse Maximilien d'Autriche : cette période bourguignonne est considérée comme l'âge d'or flamand. Eglise et bourgeoisie font construire de grands monuments, l'université de Louvain occupe une place importante ; la peinture voit naître les talents des Van Eyck, Memling ou Bouts. Un siècle plus tard, le petit-fils de Maximilien d'Autriche règnera sur les Flandres et l'Espagne sous le nom de Charles Quint (en 1515).

Les deux pôles que sont Anvers et Liège élargissent leurs marchés : cuivre, épices du nouveau monde, capitaux échangés avec l'Europe entière. L'agriculture est à l'avant-garde, avec drainage et remise en valeur des sols. L'industrie textile connaît un large essor : production d'étoffes, art de la tapisserie ; les meilleurs artistes pratiquent à Bruxelles ou à Gand. Un esprit de liberté intellectuelle va de pair avec cette expansion, malheureusement freiné par Philippe II, roi d'Espagne et successeur de Charles Quint (en 1556) qui veut pratiquer la centralisation du pouvoir dans son immense empire.

Rapidement vers 1556, les nobles protestants et Philippe II envoie le duc d'Albe pour mater l'insurrection : on voit alors la plus grande résistance s'organiser sous l'impulsion de Guillaume d'Orange. En 1579, une scission des provinces est organisée : les provinces du Sud (catholiques) se placent sous l'autorité espagnole ; par contre les provinces du Nord (protestantes) constituent les Provinces Unies – les Pays Bas actuels.



**VIERGE A L'ENFANT ET SAINT JEAN-BAPTISTE  
ECOLE DE RAPHAEL - VERS 1510 ?**

H : 120 cm – l : 120 cm

Huile sur toile

**Description**

Cette œuvre de forme circulaire est appelée également un tondo, abréviation de l'italien rotondo (rond). Au premier plan, groupés dans un schéma pyramidal, trois personnages : à demi agenouillée, une jeune femme vêtue d'une robe rouge, porte également un manteau bleu dont un pan couvre sa chevelure. Son bras gauche est tendu légèrement en avant, tandis que sa main amorce un geste particulier avec le pouce et l'index joints. Sous sa main, un nouveau-né endormi est à demi couché,

appuyé sur un coude, le corps reposant sur un linge blanc. Le bras droit de la jeune femme, descendant le long de son corps, enveloppe la clavicule d'un enfant agenouillé contre ses jambes. L'enfant s'appuie d'une main contre le genou de la jeune femme, tandis que de l'autre main, il désigne le nouveau-né tout en regardant l'éventuel spectateur qui se trouverait devant le tableau. On voit à l'arrière-plan à gauche, une colline aux pentes douces recouvertes d'étendues herbeuses et boisées. A droite, un village montre une église et différents bâtiments aux tons d'ocre et de brun. Expressions des visages, gestes des mains, attitudes des corps : tout ici traduit les liens intimes tissés entre ces trois personnages, tandis que le jeune enfant, par son regard, nous invite à partager cette histoire.

## Iconographie

La jeune femme, figure centrale du tableau est **Marie**, mère de Jésus et épouse de Joseph. Elle est souvent désignée par le nom de Vierge Marie, car en hébreu le mot *almah* qui désigne une jeune fille récemment mariée, peut se traduire par vierge : ce qui contribue aussi à la tradition de la conception virginale de Jésus. Les couleurs de ses vêtements rouge et bleu, renvoient à la couleur du sang du Christ et à la couleur du ciel, royaume de Dieu. **Son geste**, pouce et index joints, peut rappeler celui de la bénédiction ; mais en fait, elle soulève un voile léger et transparent posé sur le visage du nouveau-né. Ce nouveau-né est **Jésus**, le Messie né à Bethléem, sous le règne d'Hérode le Grand. Le voile posé sur son visage, permet de protéger sa nature divine aux yeux de tous. Il symbolise également le suaire, tissu qui va l'envelopper après sa mort et qui rappelle son sacrifice sur la croix.

L'enfant agenouillé est **Jean-Baptiste**, fils d'Elisabeth, parente de la Vierge. Plus âgé, il partit prêcher dans le désert, où il baptisa Jésus dans le fleuve Jourdain. On le désigne parfois sous le nom de précurseur (celui qui vient avant un autre, pour l'annoncer) : c'est en effet, lui, qui désigne l'enfant au spectateur. Il souligne ainsi la place primordiale du Christ dans l'histoire chrétienne.

## Technique

Cette œuvre montre l'aboutissement auquel était parvenu le peintre Raphaël (1483-1520), ainsi que ses élèves et artistes qui ont suivi la même tendance artistique, d'où le terme : école de Raphaël. L'artiste sait allier des **lignes de composition** symétriques et une correspondance des **tonalités** choisies. De part et d'autre du groupe central, compris dans une forme triangulaire, deux masses se répondent : la colline boisée et le village. Les couleurs choisies pour le groupe central sont également réutilisées pour les éléments de l'arrière-plan : manteau bleu de la Vierge et tonalités vertes ou bleues pour la colline et les bois. Tonalité ocrée des corps et couleurs de terre pour le village au lointain. L'école de Raphaël a su évoquer la tendance humaniste du siècle : la Vierge n'est plus un être surnaturel, mais son visage aux lignes douces traduit l'amour de la jeune mère pour son enfant.

De même, l'arrière plan restitue son goût pour les paysages d'Italie : belle étude des campagnes de l'Ombrie, avec des arbres aux troncs minces et aux feuillages épanouis. Calme et paix se dégagent de cette création, valeurs profondément

humaines, qui traduisent largement les aspirations du mouvement intellectuel qu'était l'humanisme.

## Historique

Les 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> siècles voient évoluer **la naissance des seigneuries**, les républiques maritimes comme Venise jouent également un rôle important par le biais des échanges avec l'Orient. **L'état pontifical**, d'abord affaibli par le transfert de la papauté en Avignon (1309-1377), puis le schisme d'Occident (1378-1417), va ensuite renforcer son assise territoriale. C'est également au 15<sup>e</sup> siècle, que les familles princières s'imposent dans les cités : les Visconti à Milan, les Médicis à Florence...C'est dans ce contexte créatif, largement protégé par les mécènes que sont les princes, que naît l'humanisme : héritage d'un savoir médiéval mais résolument tourné vers de **nouvelles recherches**.

L'Italie redécouvre les œuvres de l'Antiquité oubliée (fouilles de Rome), mais surtout les écrits grecs et latins qui amènent à un enseignement rénové et à une nouvelle pédagogie. L'imprimerie née un siècle plus tôt, permet de diffuser largement ces connaissances, et les érudits se tournent vers de nouveaux domaines : les mathématiques, l'astronomie (Copernic), l'étude des êtres vivants et la connaissance de leur psychologie (Léonard de Vinci, Palissy). Cette conquête du savoir n'est pas anarchique, mais répond à **une éthique** et à une réflexion (Erasmus de Rotterdam), ainsi qu'à la permanence d'une **théologie** (étude de la religion). Les esprits humanistes demeurent religieux – l'un des fastueux protecteurs de Michel Ange et Raphaël fut d'ailleurs le pape Jules II (pape de 1503 à 1513).



**TAPISSERIE DU MOIS DE MARS  
CARTON DE BARNARD VAN ORLEY (1492-1541)  
VERS 1530 ?**

H : 340 cm – l : 445 cm

Laine

**Description**

Cette tapisserie en laine a été réalisée par un atelier de lissiers (tapissiers) d'après le carton (modèle) imaginé par Bernard Van Orley (1492-1541). Peintre et décorateur flamand, il est surtout connu pour une série de tapisseries dites – les chasses de Maximilien – montrant son goût pour les paysages et les détails pittoresques. La tapisserie du mois de mars faisait partie d'une série de douze œuvres (les douze mois). Le motif principal est entouré d'une bordure où s'entremêlent fleurs, fruits et motifs décoratifs ; un médaillon central portant des poissons et une banderole couronne l'œuvre. Au premier plan, des hommes s'adonnent au plaisir de la pêche dans une rivière, à leurs côtés, des paniers regorgent de poissons. Au-dessus de leurs têtes, la travée d'un pont repose sur de larges pylônes de pierres percés de portes en ogive. Sur le pont, déambulent des riches familles où femmes et enfants sont vêtus d'étoffes brillantes. Ce pont donne accès, à l'arrière-plan gauche, à l'enceinte d'une ville dont on voit les maisons à colombages. A l'extrême droite, dans le fond, des paysans travaillent dans les champs bornés par des haies à clayonnage.

Au-dessus de la scène, assise dans des nuées d'orage, trône une jeune femme à la robe écarlate. Elle tient d'une main de courtes branches d'arbre et son autre main serre un lourd livre aux ferrures épaisses. L'œuvre garde encore un caractère médiéval dans l'architecture et les scènes agricoles, mais l'étude de la perspective et des personnages annonce un style résolument Renaissance.

## Iconographie

La tapisserie évoque deux thématiques différentes : la représentation des travaux des mois, comparable aux miniatures médiévales où chaque activité était attribuée à un mois, souvent accompagné d'un signe du zodiaque (ici, les poissons).

Ces poissons sont aussi une allusion au monde chrétien : la piscine du baptême étant le terme latin *piscina* : l'étang aux poissons, tandis que les apôtres étaient appelés – les pêcheurs d'hommes.

La banderole porte d'ailleurs les lettres M.A.R : pouvant être aussi bien, les premières lettres de la *mare* : la mer, ou *martius* : le mois de mars.

La jeune femme au-dessus de la scène est une allégorie, c'est-à-dire la représentation d'une idée par une figure dotée d'attributs particuliers. Elle est assise sur une nuée d'orage, épaisse et grise, d'où tombe de la grêle (caractéristique des giboulées du mois de mars). Les branches qu'elle tient, sont une allusion à la germination et au renouveau du printemps, où la nature reprend son cycle de vie. Le livre est un symbole du savoir : le livre du monde où l'on trouve toutes les connaissances, mais aussi le livre de la vie avec de temps qui passe (le défilement des mois), sorte de calendrier d'un éternel recommencement.

## Technique

La tapisserie est constituée de **fils de chaîne**, ce sont les fils de support qui forment le corps de l'œuvre ; les **fils de trame** sont les fils que manipule le lissier, qui constituent le dessin au fur et à mesure de l'avancement du travail. Pour tisser, l'ouvrier a besoin d'une ou plusieurs **broches** : sorte de navettes chargées de fils de laine teinte qu'il va passer entre les fils de chaîne. En tapisserie, il y a deux types de travail : **la haute lisse** où les fils sont posés sur un métier vertical, les fils de chaîne étant divisés en deux nappes verticales placées l'une devant l'autre. La tapisserie se réalise par trois actions successives :

1- le lissier passe la broche de gauche à droite dans les fils de chaîne.

2- il fait revenir vers l'avant la nappe arrière, en la tirant.

3- il passe la broche de nouveau, mais de droite à gauche. Ces trois actions constituent **une duite** et la répétition des ces duites constitue l'œuvre.

La création est faite à l'envers, le lissier voit l'arrière de la tapisserie, il contrôle le travail grâce à un miroir.

L'autre type de travail est **la basse lisse** : les fils de chaîne sont à l'horizontale, le carton (modèle) est placé sous la chaîne pour vérifier le travail, c'est un système de pédales qui actionne les nappes. Comme la haute lisse, l'artiste travaille aussi sur l'envers de la tapisserie. **Les matériaux** utilisés sont le chanvre, le lin, le coton ou la laine pour les fils de chaîne, les fils de trame sont de plus noble qualité : laine, soie, fils d'argent ou d'argent doré. **Les couleurs** sont souvent d'origine végétale : le pastel pour le bleu, la gaude (herbe) pour le jaune, la garance (racine) pour le rouge, que l'on peut aussi obtenir avec la cochenille (insecte) qui procure une teinte

écarlate. L'usage de ces colorants permettait d'obtenir des couleurs de bon teint qui ne perdaient pas leur éclat au cours du temps.

## Historique

Dans le bassin méditerranéen, les peuples de l'**Antiquité** utilisent la tapisserie : l'Égypte avec des œuvres polychromes en coton et lin (1400 avant J.C.) ; la Grèce ; l'époque romaine et ses tissages coptes du 4<sup>e</sup> siècle. **Les Arabes**, dès le 7<sup>e</sup> siècle, réalisent des tissages de laine et soie richement colorés qui, rapportés par les croisés, sont une découverte pour l'Occident. En France, on peut penser que des ateliers s'ouvrent à partir du 8<sup>e</sup> siècle, mais il est difficile de savoir si ces créations sont des tissus relevés de motifs à l'aiguille ou bien de véritables tapisseries. **Le monde médiéval** découvre les œuvres réalisées dans les monastères ; mais c'est le 14<sup>e</sup> siècle qui voit un véritable essor de cet art avec la création des ateliers parisiens de haute lisse : le décor évolue en passant des motifs simples à des compositions comprenant plusieurs personnages. **Au 15<sup>e</sup> siècle**, les Ducs de Bourgogne commandent des travaux aux pays frontaliers, donnant naissance aux ateliers franco-flamands d'Arras et de Tournai. A la fin du siècle, apparaissent les tapisseries mille fleurs, aux fonds entièrement semés de fleurettes et également la série des tentures – de la dame à la licorne – qui évoquent les différents sens.

**Au 16<sup>e</sup> siècle**, la période de la Renaissance réussit à créer un « style textile », à partir d'un carton de Raphaël : la tapisserie – des actes des Apôtres – introduit la perspective, des effets picturaux et des larges bordures ornées. En France, François I<sup>er</sup> fait établir un atelier de tapisserie à Fontainebleau, où le peintre Le Primatice fournit les cartons de références.



**PORTRAIT D'HOMME BRUN**  
**CORNEILLE DE LYON (1500-1575)**  
**1550**  
H : 28 cm – l : 21 cm  
Huile sur bois

## Description

Corneille de La Haye dit aussi Corneille de Lyon (1500-1575) est d'origine flamande, il semble s'être installé en France vers 1533. Quatorze ans plus tard, il est peintre du roi Henri II et gardera ce titre jusqu'à sa mort, sous le règne de Charles IX. Il est l'un des grands portraitistes du siècle avec les deux membres de la famille Clouet, peintres de François Ier.

Silhouetté sur un fond vert tilleul, l'homme est représenté en buste.

Il est vêtu d'un habit sombre, probablement un pourpoint (venant du verbe pourpointre : piquer) ; cet habit est agrémenté de manches à carrés gaufrés où la lumière joue. En haut du cou, la tâche blanche d'un col de dentelle permet la transition avec le visage pourvu d'une barbe d'un noir profond. Le personnage est présenté légèrement tourné vers la gauche, un discret éclairage venant d'ailleurs du même côté. Par contre, ses yeux regardent le spectateur sous des sourcils arqués. Le front est haut, dégagé, et il porte un chapeau plat foncé, souvent constitué de laine ou de feutre. Le choix de représenter la partie supérieure de la poitrine permet de donner une importance accrue à la physionomie du personnage.

## Iconographie

Ce portrait reflète à merveille l'esprit du siècle : l'humanisme développe la représentation de la personne ; la redécouverte de l'antique redonne aussi au portrait son autonomie – ce n'est plus la présentation du donateur ou d'une image pieuse. Pour les commanditaires, c'est une manière de conserver un document artistique en vue d'un souvenir, d'un mariage potentiel, d'une alliance politique. Ici, c'est l'image d'un certain « goût français » qui est représenté : **pourpoint** apparu à la cour de Bourgogne au 14<sup>e</sup> siècle ; **col de dentelle** né à Venise, que les ateliers français fabriqueront largement pour répondre aux demandes princières. Le **chapeau plat**, est une mode venue d'Italie ; tandis que la barbe apparaît sous les Valois : tous les gentilshommes de François Ier portent **barbes** et cheveux courts. Vraisemblablement, ce modèle au regard incisif, appartient à la haute bourgeoisie proche de la Cour. Corneille de Lyon réalise ce portrait après ce que l'on a appelé – la Réforme. A cette époque, Calvin, écrivain protestant, s'élève contre les abus de l'Eglise et l'interprétation des Ecritures saintes. En 1545, le concile de Trente confirme les dogmes établis mais l'affrontement entre les français catholiques et protestants (huguenots) est lancé. Le point d'orgue sera en 1572, la Saint Barthélémy. Pendant trente ans, la France sera déchirée par de sanglantes guerres de religion.

## Technique

La réussite de Corneille de Lyon s'appuie sur des données techniques précises : l'attention du peintre est consacrée **au visage** ; d'ailleurs, les mains de ses modèles sont rarement représentées. L'importance du visage, ce qui est le cas ici, est accentuée par une discrète disproportion avec le torse étroit. Les marges autour de la silhouette sont réduites au minimum, permettant au modèle d'acquérir une étonnante présence. Le pigment est toujours appliqué d'une manière lisse et quasi-porcelainée grâce à des **glacis** (couches de peinture fines et translucides). Les fonds sont composés en teintes froides, ce qui permet de faire ressortir la matité des chairs. Grâce à l'utilisation des glacis, les tonalités se font délicates et il devient plus

simple de souligner les ombres et les contours du visage par des coloris plus soutenus.

Indéniablement réaliste, le portrait révèle aussi la personnalité de l'homme : le regard est tour à tour inquisiteur ou plus rêveur. Corneille de Lyon semble avoir donné un peu de son âme à chacune de ces réalisations. Souvent, le regard est axé vers le spectateur, c'est alors une véritable rencontre qui naît : ce qui semble expliquer le vif succès que rencontrait le peintre, en tant que portraitiste du corps, mais aussi du caractère intime de chaque être.

## Historique

Le portrait, plus que tout autre genre, révèle les tendances du siècle qui l'a vu naître et subit une constante évolution. **Au Moyen Age**, tradition venue de l'Antiquité, on crée une imago – effigie d'une personne représentant un pouvoir : l'aspect est moins important que l'évocation d'un cadre politique ou social. **Vers le 14<sup>e</sup> siècle**, une autre motivation est mise en place : l'identité du modèle doit être respectée, la représentation se veut être la plus fidèle possible. Les portraits sont alors d'un réalisme parfois cruel : les catégories du beau et du laid n'étant pas envisagées de la même manière qu'aujourd'hui (corps déformés, détails du visage hyperréalistes, etc.). **Au 15<sup>e</sup> siècle**, les études de proportion des corps vont dans le sens d'une « idéalisation », les notions de l'équilibre plastique et du beau vont être prises en compte. En Italie, on s'interroge également sur l'interprétation de la physionomie, en s'appuyant sur les théories médicales des tempéraments : le nerveux, le lymphatique, etc.

**La Renaissance** va intégrer ces diverses données plastiques, sans oublier les diverses fonctions du portrait : fonction de représentation, fonction de mémoire pour garder le souvenir d'un défunt. Il servira aussi à renforcer l'idée des droits ancestraux dans les milieux de la royauté ou de la noblesse : portrait de François Ier par Jean Clouet – portrait d'apparat par excellence.



**PLAT AUX SERPENTS**  
**BERNARD PALISSY (1510-1590)**  
**2<sup>e</sup> MOITIE DU 16<sup>e</sup> SIECLE**  
H : 43 cm – l : 57 cm  
Terre cuite émaillée

### **Description**

Ce plat, légèrement ovale, a été réalisé en terre cuite émaillée. Le centre est occupé par un serpent ondulant, placé sur un rocher. Autour, des stries parallèles imitent le flot d'un ruisseau : dans l'onde, s'ébattent des poissons au milieu de petits coquillages. De chaque côté, émergent de l'eau deux animaux : une écrevisse à droite et une grenouille à gauche. Sur tout le bord du plat est figurée une bande de terre, où de manière rayonnante, ont été disposées des fougères et des branches d'arbre. Entre les végétaux, se fauillent des lézards, une chenille multicolore, tandis qu'un petit serpent est lové sur lui-même. Bernard Palissy restitue un véritable kaléidoscope naturel : il cherche à se rapprocher le plus possible d'une apparence réaliste. Les plus petits détails sont représentés, les couleurs accentuent encore

l'aspect vivant de cette flore et faune grouillante. L'utilisation des émaux colorés garantis une résistance aux chocs, car l'ensemble est recouvert d'une fine couche de glaçure (substance vitreuse solide).

L'émail, permet aussi à ce plat, d'acquérir une apparence brillante, qui module encore les différents reliefs.

## Iconographie

Bernard Palissy (1510-1590) illustre parfaitement l'idée de **l'artiste et du chercheur** de l'époque de la Renaissance. Né aux environs d'Agen, il fera d'abord un apprentissage chez un maître verrier, formation qui lui servira par la suite, lors de sa recherche sur les céramiques glaçurées. Sa quête du coloris adéquat des émaux durera seize ans : l'anecdote, rapportant qu'il brûla ses biens pour alimenter ses fours est demeurée célèbre. Pratiquée en Italie, la coloration des émaux est mal connue en France : il faut en effet trouver des composants colorés qui résistent à la chaleur. L'émail, qui est un mélange d'éléments broyés en poudre, doit être fondu pour devenir liquide, principe également appliqué pour le verre. Or, comme le disait Bernard Palissy : « J'ai le problème que lorsque le vert des lézards est cuit, c'est d'autres couleurs qui sont brûlées et d'autres mal fondues ». Cet artiste est également **un homme de science** et un **écrivain**. A Paris, il donne des conférences où il expose des objets et des animaux étonnants. Il assiste des savants comme Amboise Paré (créateur de la médecine moderne). En 1575, Palissy écrit de nombreux discours sur la géologie ou l'agriculture. Ce brillant esprit finira sa vie dans une prison, victime de ses convictions religieuses, car il était huguenot pendant les guerres de religion. Le conflit s'achèvera avec la conversion d'Henri IV au catholicisme et l'édit de Nantes, autorisant la liberté de culte en 1598.

## Technique

L'aspect réaliste des créations de Bernard Palissy s'explique par son choix technique : le décor n'est pas façonné, mais **moulé sur nature**. Il prend un véritable plat en étain, où sur la surface, est fixé à la térébenthine de Venise, un décor fait de feuilles et d'herbe. Le plat est percé de petits trous, on place alors des poissons ou reptiles ramenés d'excursions dans la nature, que l'on maintient grâce à des fils fins passés dans les trous et fixés au revers. Le décor est posé « au naturel », il suffit de mouler le tout grâce à un plâtre fin, pour obtenir l'empreinte du plat en négatif.

Pour créer l'aspect final du plat, Bernard Palissy va mouler avec **de la terre** l'empreinte en plâtre, et obtiendra une œuvre au rendu exceptionnel. Il reste maintenant à colorer le plat en terre qui a subi une première cuisson légère. Bernard Palissy a livré certains des composants : antimoine, saphre, salicort, pierre du Périgord. En langage moderne, **l'émail** est composé de sable, de silice, d'aluminium, de chaux et d'oxydes de fer. L'ensemble de ces composants fond à une température de 1000 degrés environ : les couleurs sont nommées **couleurs de grand feu**. Certes, elles sont résistantes, mais la palette est relativement réduite : bleu, brun, vert, jaune et un violet légèrement brun. On retrouve ces tonalités sur le plat aux serpents ; par contre, le blanc, rouge et noir vif sont extrêmement difficiles à obtenir.

## Historique

Le premier emploi de l'émail sur la poterie remonte à l'Antiquité, notamment en Egypte et au Proche Orient. Le passage de la technique en Europe, se fait par l'Espagne qui approvisionne, entre autres, l'Italie. Les plus anciens exemples de faïence émaillée fabriqués en Italie datent du 14<sup>e</sup> siècle. La renommée des majoliques italiennes arrivera en France au 16<sup>e</sup> siècle, grâce aux maîtres céramistes qui seront employés dans des fabriques comme celles de Lyon. En matière de terre cuite, il faut bien distinguer **la faïence** à pâte grise ou rouge qui nécessite une couverture (glaçure) obligatoirement colorée.

**La porcelaine**, par contre, possède une pâte blanche, la glaçure qui la recouvre peut alors être totalement transparente et permet une large variation de décors. Les céramistes **utilisent un four** de taille réduite : le foyer (ou alandier) est pourvu d'une grille permettant un appel d'air, sur laquelle sont posés de petits **creusets**. Ce sont dans ces creusets, en forme de petits pots, que les émaux passent d'un état pulvérulent à un état liquide. L'artiste va alors poser ses couleurs de grand feu sur le plat, qui sera ensuite recuit une dernière fois. Le four peut comprendre **un débuoir**, espace destiné au séchage intensif de certaines pièces, en profitant de la chaleur dégagée par l'alandier proche.



**DAGUE A LA DANSE MACABRE  
2<sup>e</sup> MOITIE DU 16<sup>e</sup> SIECLE**

H : 43 cm – l : 9 cm  
Acier, bois et bronze doré  
Anonyme

## Description

La dague –emprunt à l'italien daga – est une arme effilée, longue d'environ cinquante centimètres avec un ou deux tranchants. Celle-ci comporte une poignée en balustré pour une bonne préhension, qui se relève aux deux extrémités pour protéger la main. Le fourreau est richement orné ; au niveau le plus large de la gaine ont été pratiqués deux compartiments, permettant d'y glisser un couteau fin et court, ainsi qu'une pique / fourchette plus longue, au manche en ivoire. Le fourreau est réalisé en bronze doré et se termine par trois boutons torsadés disposés en triangle. La gaine présente plusieurs êtres vivants et des squelettes décharnés. De la partie large à la pointe, on rencontre : un squelette portant une tiare qui pose une main sur l'épaule d'un noble personnage, un squelette tenant le bras d'une jeune femme vêtue d'étoffes luxueuses. Plus loin, un squelette bat du tambour ; à côté, un lansquenet (soldat) arbore une cuirasse et cote de maille. Il est suivi d'une jeune femme entraînée par un autre squelette ; puis l'on reconnaît un moine vêtu de sa robe de bure et c'est un jeune enfant qui clôt cette suite frénétique. Dans cette danse, les vivants sont quasiment immobiles et se laissent entraîner par les squelettes. Pourtant, il n'y a rien de choquant dans cette manière de mélanger vivants et morts : il faut y lire la traduction de l'amour de la vie. L'Eglise, n'est pas demeurée indifférente à ces danses macabres permettant une réflexion sur le sens de la vie et le respect des Ecritures.

## Iconographie

Cette dague fait partie de l'équipement du cavalier chasseur : elle est intégrée au rituel des chasses nobles, mais sert également au repas qui suit la chasse, grâce au couteau et à la pique qui ont été associés à la lame principale. Le sujet ornamental est révélateur du contexte historique et psychologique de la Renaissance. Les représentations des **danses macabres** proviennent des époques où les grandes épidémies sévissent en Europe (peste, choléra), décimant les populations et marquant l'imagination populaire comme un fléau céleste. La danse macabre révèle surtout **une prise de conscience par rapport à la mort** : elle illustre l'idée que tous les hommes sont égaux devant elle, qu'ils soient riches ou pauvres. Personne n'est épargné, même pas le pape – suggéré par la tiare que porte un squelette. Noble, enfant ou personnage du clergé, il faut donc préparer son salut et adopter une attitude en accord avec les préceptes de l'Eglise. Mais cette issue fatale parle aussi de **la brièveté de la vie**, et incite les vivants à profiter de ces instants éphémères de joie et du bonheur de la danse : le plaisir de vivre doit équilibrer la peur de la mort. Cet objet de la vie quotidienne illustre donc la liberté de décision et de conscience de chacun. La création de cette dague est probablement postérieure à l'époque où la Suisse, après avoir conclu une alliance perpétuelle avec la France, reconnaissait la liberté de culte aux différents cantons indépendants qui la constituait (vers 1531).

## Technique

Le fourreau de la dague est réalisé en **bronze doré** (alliage qui combine le cuivre, l'étain et le zinc en quantité moindre). Comme pour un bijou, l'exemplaire réalisé est une pièce unique, destinée à un commanditaire faisant partie de la noblesse. Il est

d'usage, pour fondre le bronze, d'utiliser le procédé dit : **à cire perdue**. L'artisan modèle une maquette grandeur nature en cire ; autour de cette maquette, il place **des jets** et **des événements**, des petits tuyaux de cire apposés directement sur le modèle. L'ensemble est enfermé dans un moule en terre réfractaire puis le tout est chauffé, ce qui a pour but de faire fondre la cire, qui s'écoule par les événements et laisse un vide intérieur. Par les jets, maintenant creux, on peut verser le métal en fusion qui prend la place jadis occupée par la cire. Après refroidissement, on casse le moule : la forme en bronze apparaît, encore hérissée des minces tuyaux des jets et des événements. Ces derniers sont **coupés** au ras de la forme (opération que l'on nomme ébarbage), puis le modèle en bronze est **retravaillé** pour gommer les imperfections et ensuite poli. Ce procédé, qui est connu depuis l'Antiquité, va donner une pièce mince et qui ne porte aucune trace du moule.

La Renaissance utilisera également cette technique, en sculpture mais aussi pour divers objets décoratifs : l'un des maîtres orfèvres demeure Benvenuto Cellini (1500-1571) auteur de la salière d'or de François Ier.

## Historique

La représentation des squelettes et de la mort apparaît dès les temps antiques : les squelettes sont censés être des représentations **psychopompes**, qui ont le pouvoir de conduire les âmes des défunts (le précieux gobelet de Boscoréale en est un exemple frappant). Le 12<sup>e</sup> siècle voit la mort sans caractère dramatique, les rites funéraires sont d'une grande simplicité : on peut parler de la « **mort apprivoisée** ». Le 13<sup>e</sup> siècle a une vision plus impressionnante de la mort : on voit apparaître **des récits** entremêlant défunts et vivants. Une hypothèse place la naissance de la danse macabre en Asie centrale. Les frères franciscains auraient vu à Pékin un spectacle destiné à illustrer la mort, où des acteurs vêtus de linceuls entraînaient les vivants (une fresque à Assise montre d'ailleurs saint François en chaire, désignant une danse macabre). A la même époque, le récit du « Dict des vifs et des morts » est très populaire en France : trois jeunes gens partis à la chasse rencontrent trois squelettes dressés dans leurs cercueils, qui autrefois étaient des nobles ; ces squelettes les inciteront tous à la pénitence. La plus ancienne représentation peinte d'une danse macabre se trouve en Suisse et date du 14<sup>e</sup> siècle. Un siècle plus tard, à Paris, le mur du cimetière des Innocents se couvre d'une fresque où des squelettes grimaçants entraînent différents personnages dans un curieux cortège. A la Renaissance, **l'Ars moriendi** (l'art de bien mourir) se répand en Europe et sa thématique est abondamment exploitée par les croyances populaires).