

Les collections Moyen Âge-Renaissance du musée des beaux-arts de Dijon

Document d'accompagnement
pour les enseignants du second degré



Le 7 Septembre 2013 s'est ouvert le premier des trois nouveaux parcours du musée des beaux-arts de Dijon rénové. Le nouveau musée cherche à relier architecture et collections, mettant ainsi en valeur son identité particulière. Faire dialoguer les œuvres avec les bâtiments correspondant à leur époque permet d'insérer la création artistique dans l'histoire fabuleuse de ce patrimoine et de Dijon. Les œuvres du Moyen Âge et de la Renaissance, exposées dans ce premier parcours rénové, trouvent naturellement leur écrin dans le Palais des ducs. Ce document présente un échantillon de thèmes correspondant le plus aux programmes d'histoire des arts et des différentes disciplines enseignées au collège et au lycée. Les pistes suggérées ne sont pas exhaustives, la richesse des œuvres de ce nouveau parcours se prêtant à des approches multiples.

Art & pouvoir

au temps des ducs de Bourgogne

Descendants du roi de France Jean le Bon, les ducs de Bourgogne constituent, entre 1363 et 1477 l'un des plus puissants états d'Europe. En un peu plus d'un siècle, le duché de Bourgogne voit la taille de son territoire multipliée par plus de six. Pour exprimer et faire reconnaître leur souveraineté dans des contrées vastes et très hétérogènes, les ducs développent une politique de mécénat ambitieuse : la richesse et la variété des formes artistiques reflètent leur puissance et assoient leur autorité.

- **Les portraits : diffusion d'une image de communication**

Les portraits sont multipliés et diffusés dans tout le duché et au-delà. Ils assurent la représentation symbolique du duc à des événements auxquels il ne peut assister. Ils documentent également la généalogie à l'intention des membres de la famille et des vassaux. Ce sont des images de communication, dans lesquelles les ducs se mettent en scène de la manière dont ils veulent être perçus ; chaque détail compte.

Le collier de l'ordre de la Toison d'Or comme unique indice de son rang. Cet ordre est fondé par Philippe Le Bon dans les années 1430. Il rassemble autour du duc un nombre limité de nobles de haut rang. Les maillons identiques du collier représentent l'égalité et la coalition entre les membres de la confrérie ; ceux-ci doivent tous obéissance au duc de Bourgogne. Contrairement à son père Jean sans Peur représenté comme héritier de la maison de France (symbolisée par les fleurs de Lis), Philippe Le Bon met en avant son indépendance et son autorité sur ses vassaux.

Vêtements précieux de couleur noire portés par toute la cour de Bourgogne sur décision de Philippe Le Bon après la mort de son père ; le noir est ici symbole de deuil mais aussi signe de sérieux et de tempérance.



Copie vers 1500 d'après un original attribué aux frères Limbourg vers 1404, *Jean sans Peur*. Huile sur bois, H 28,1 ; L 20,1



Atelier de Rogier van der Weyden, *Portrait de Philippe le Bon*, vers 1445. Huile sur bois, H 35 ; L 27

Portrait de trois quart : style de portrait spécifiquement flamand, indépendant de la tradition française des portraits princiers antérieurs dans lesquels le seigneur est toujours représenté de profil (comme dans le portrait de Jean sans peur). Ce type de représentation témoigne d'une modernité venue des pays du Nord.

Une ordonnance : message signé par le duc avec lequel il envoie des ordres dans tout le duché. Elle symbolise son pouvoir et fait sans doute allusion à sa capacité d'organisation et à son bon gouvernement.

- **La couronne, un condensé de symboles**

La couronne est un symbole matériel du pouvoir et un attribut de la royauté. Au temps des ducs, le port de cet objet lourd et très inconfortable n'est pas quotidien mais réservé à quelques cérémonies majeures. Cette couronne est composée de matériaux peu précieux. Aussi n'a-t-elle vraisemblablement pas été portée par les ducs. L'hypothèse est qu'elle a été fabriquée pour être vue de loin, par exemple en hauteur sur un catafalque lors de funérailles.

Le trèfle symbolise la Sainte Trinité à l'image de sa feuille qui, composée de trois lobes, constitue cependant un tout uni.

Sa forme circulaire indique la perfection.

Sa place, au sommet de la tête symbolise un don venu d'en haut.

La Fleur de lis est le symbole de la royauté française depuis le XIIe siècle, elle indique ici que les ducs de Bourgogne - également appelés *Princes des Fleurs de Lis* - sont des descendants du roi de France.

Le soleil symbolise l'autorité royale.



Dijon ? *Couronne*, début du XV^e siècle. Cuivre doré et argenté, cabochons de pierre ou verre coloré, H 15 ; L 22

- **La fête ou le pouvoir chorégraphié**

Copie du XVII^e siècle d'une œuvre plus ancienne, ce tableau représente très probablement une fête à l'époque de Philippe Le Bon. Il est vraisemblablement l'homme appuyé contre la table, le seul personnage à se permettre une telle nonchalance dans l'attitude. Le duc est plus richement vêtu que les autres, son pourpoint est entièrement brodé de fil d'or. Il est accompagné par le plus gros chien et le plus gros oiseau de proie du tableau et est armé d'une grande épée dorée.

Cinq pièces d'orfèvrerie sont présentées sur la table. (voir détail dans le thème Vie quotidienne, se nourrir) Les pièces du trésor accompagnent le duc dans ses déplacements. Elles sont mises en valeur lors des festivités et témoignent de sa richesse.

Dans ce type de festivité et dans ses représentations peintes, le pouvoir est soigneusement mis en scène par les gestes, les attitudes, les positions dans l'espace et les vêtements.



La Fête champêtre à la cour de Philippe Le Bon, copie réalisée au XVII^e siècle d'après un original du XV^e siècle. Huile sur toile, H 165 ; L 119

- **Tombeau et rites funéraires : enjeux religieux mêlés à la représentation du pouvoir**

Les rites et monuments funéraires obéissent à deux enjeux : assurer le Salut du duc, mais aussi ancrer le pouvoir de la dynastie, ce qui n'est pas toujours sans contradiction. Ainsi, Philippe Le Hardi stipule dans son testament vouloir être enterré en robe de chartreux, signe de dénuement. Ce souhait contraste avec ses funérailles, véritable démonstration de richesse. Le déroulement en a été orchestré par la cour, le clergé se contentant d'exécuter la partition. Et ce n'est pas vêtu de l'humble robe de chartreux que le duc est représenté gisant sur son tombeau. Nous le voyons avec sceptre et couronne dans son manteau d'hermine. A l'origine un pan ouvert du manteau laissait entrevoir une armure montrant le duc en guerrier. Cet aspect n'est plus visible sur le gisant (reconstitué au XIX^e siècle après sa destruction au moment de la révolution française) et ne nous est parvenu que sous la forme de dessins. Quant aux deux anges, s'ils sont chargés de guider l'âme du duc vers le Paradis, ils portent aussi un élément symbolique : un casque (symbole guerrier) surmonté d'un fleuron (une fleur de Lis rappel de l'ascendance royale). Les pieds du gisant reposent sur un lion ; au Moyen Age cet animal est associé au Christ, il n'en demeure pas moins symbole de force, puissance et majesté. Notons que la représentation du duc est placée très haut, hors d'atteinte du regard. La dalle du tombeau portait une longue inscription aujourd'hui disparue qui qualifiait le duc de « trez hault et trez puissant » ; elle indiquait aussi les ascendances royales du ducs et incitait les chartreux à la prière pour son Salut.

Le tombeau est important car il perdure dans le temps en prolongeant le faste des rituels. Sa construction est décidée du vivant des ducs. Philippe Le Hardi commande le sien à l'âge de trente neuf ans C'est l'un des plus somptueux, de par la richesse des matériaux utilisés, et des plus novateurs de la fin du Moyen Age. Il n'est achevé que six ans après la mort du duc.

Les innovations artistiques :

Les pleurants constituaient un motif traditionnel pour le tombeau d'un souverain. La nouveauté est qu'ils ne sont plus en demi reliefs mais semblent se glisser entre les arcades d'un cloître. Ils sont célèbres pour les expressions individualisées et l'exceptionnel travail des drapés. Ces personnages représentent le cortège réel qui accompagnait le duc vers sa dernière demeure : religieux, membres de la famille, ministres, officiers et serviteurs défilaient drapés dans des manteaux de deuil, distribués pour l'occasion.

Gisant peint au naturel afin de renforcer l'impression de réalisme.

Le gisant n'apparaît plus comme une statue d'un homme debout placé en position horizontale mais bel et bien comme celle d'un homme couché. Cela est particulièrement visible dans les plis du manteau s'étalant sur la dalle.



Jean de Marville, Claus Sluter, Claus de Werve, *Tombeau de Philippe Le Hardi*, 1384-1410. Marbre noir, marbre blanc et albâtre en partie polychromes et dorés, H 243 ; L 254 ; P 360

Pour aller plus loin :

- □ C1 : Les ducs de Bourgogne (Portraits des ducs, La fête champêtre à la cour de Philippe Le Bon)
- □ T1 : Table multimédia consacrée à la Chartreuse de Champmol à partir de 2014

Autre piste : travailler sur l'architecture du Palais des Ducs comme expression de leur pouvoir.

La vie quotidienne

Se loger, se vêtir, se nourrir

- **Se loger dans un palais ou dans une riche demeure**

Le palais des ducs abritant ce nouveau parcours et dont de nombreux éléments ont été mis en valeur par la rénovation est un bel exemple d'une architecture civile de prestige. Philippe Le Hardi fait construire une nouvelle tour (l'actuelle tour de Bar) au XIV^e siècle. L'édifice prend davantage des allures de palais avec Philippe Le Bon : il le dote d'une grande salle de réception (actuelle salle des tombeaux) pour les nombreux fastes de la cour de Bourgogne et d'une tour plus haute, symbole de son pouvoir. Le palais est habité par les ducs jusqu'en 1477 avant de devenir logis du roi, lors du rattachement de la Bourgogne au domaine royal. Le tableau *Sainte Catherine et les philosophes* permet d'entrer dans la chambre d'une demeure plus modeste mais cependant aisée. La transposition de la scène religieuse au XV^e siècle nous permet de découvrir mobilier et architecture intérieure de cette époque.

Plafond à la française

Fenêtre à petits carreaux de verre réunis par un réseau de plomb (les premières trouvées dans des inventaires de Bologne datent de 1331)

Sol dallé



Lit à baldaquin, « meuble roi »

Les courtines, pans de tissus qui entourent le lit, sont relevés « en quenouille » pour l'aération pendant la journée.

Cheminée monumentale et murale avec son manteau (dont les premières apparaissent au XIII^e siècle)

Maître de la vue de Sainte-Gudule, *Sainte Catherine et les philosophes*, XV^e siècle. Huile sur bois, H 36 ; L 30

Se vêtir

Le vêtement est un signe extérieur d'appartenance sociale. Les vêtements visibles dans ce tableau correspondent à ceux que les riches personnages portent davantage en public que dans leur intérieur : la robe de sainte Catherine est brodée de fils d'or et ourlée de fourrure, signe suprême de distinction sociale. L'un des philosophes porte une houppelande de velours rouge bordée également de fourrure. Ces vêtements composés de matières venant de toute l'Europe et donc coûteuses s'opposent à la sobriété de ceux des catégories sociales modestes, composé d'étoffes ordinaires (souvent le « bureau », tissu médiocre mais chaud) et sans ornement..



Détail du tableau ci-dessus



Anonyme français, *Vierge à l'Enfant*, XIV^e siècle.
Ivoire, H 18,5; L 17,5

- **Se nourrir**

Le repas peut être une expression du pouvoir lorsqu'il est mis en scène dans le cadre de fêtes de cour. C'est pourquoi le palais ducal est doté par Philippe Le Bon entre 1430 et 1435 de cuisines exceptionnelles avec d'impressionnantes cheminées pour rôtir de grosses pièces de gibier.

Ci-contre, ce détail de *La fête champêtre à la cour de Philippe Le Bon* montre un repas de Cour en extérieur au XV^e siècle. Le repas se compose de plats communs. Les plats sont en métal précieux quand il s'agit de vaisselle riche. On trouve parfois des cuillères et des couteaux (l'usage de la fourchette est très rare). La blancheur du chemin de table, visible ici est un moyen de distinguer une table de luxe car le meuble lui-même est souvent très simple.

Vivre en société : prier, combattre, travailler

Au tournant du premier millénaire, Adalbéron, évêque de Laon, liste les trois principales activités de la société féodale qui étaient, selon lui, prier, combattre et travailler ; chacune correspond à un ordre différent (le clergé, les seigneurs et le peuple). On peut donc le suivre dans cette classification tout en soulignant que la prière, si elle est encadrée par le clergé, est le lot quotidien de tous car la religion est très prégnante au Moyen Age et à la Renaissance.

- **Prier en public comme en privé**

La religion est omniprésente dans le temps et l'espace public. Ainsi, sur la tapisserie *Dijon assiégé par les Suisses*, une procession portant la statue de Notre Dame du Bon Espoir avance dans les rues pavées de Dijon, pour implorer la libération de la ville assiégée. Les remparts sont miniaturisés pour permettre de voir l'intérieur de la cité. On peut ainsi découvrir les monuments importants de Dijon et les processionnaires sur-dimensionnés.



Anonyme, *Dijon assiégé par les Suisses en 1513*. Tapisserie, 1515, H 264 ; L 670

La pratique religieuse est aussi très importante dans la sphère privée. Pour faciliter cette dévotion personnelle, de plus en plus marquée avec l'affirmation de l'individu, on multiplie les petits objets de piété à porter sur soi. Ils peuvent aussi suivre le croyant lors de ses voyages. Ce triptyque miniature polychrome offre à la contemplation du dévot une image de la Vierge à l'Enfant entourée de saints et d'anges. La finesse de la sculpture et la préciosité des attitudes incitent à une méditation intime.

- **Combattre**

La guerre fait partie du quotidien au Moyen Age comme à la Renaissance (guerres féodales, guerres entre souverains puis guerres de religion). Sur la tapisserie *Dijon assiégé par les Suisses*, on peut voir plusieurs armes : des pics, des canons, des épées, des lances, des arbalètes. De nombreux exemples sont exposés dans le parcours, tel ce modèle, très élaboré, à étrier et à treuil. Les combattants sont protégés par des armures métalliques peu à peu perfectionnées. Elles sont très lourdes mais articulées pour garder une certaine liberté de mouvements. Rappelons que les combats sont au Moyen Age l'apanage d'une caste guerrière (les seigneurs) au cœur de la société féodale.



Arbalète à cranequin, Allemagne XVI^e siècle, ivoire gravé et métal

- **Travailler**

Le travail est réservé aux paysans, majoritaires, aux artisans et aux commerçants vivant dans des villes en plein essor. L'œuvre ci-contre représente la construction, au XVI^e siècle à Saint-Omer, de l'abbaye de Saint Bertin aujourd'hui en ruine. Le commanditaire du chantier surveille les corps de métiers, souvent organisés en corporations. Un tel chantier pouvait durer de quelques années à près d'un siècle. Grâce à la précision de la représentation, on reconnaît aisément les outils et les tâches. Par exemple des charpentiers coupent une poutre à l'aide d'une scie à refendre. L'un d'eux est installé sur un échafaudage.



Anonyme français, *Portes du Trésor de l'Abbaye de Saint-Bertin*. Huile sur bois, XVI^e siècle, détail

Pour aller plus loin

- C11 : Armes et armures
- C13a : La tapisserie du siège de Dijon par les Suisses. Un dossier consacré à la tapisserie du siège de Dijon est téléchargeable sur le site du musée. Dans le nouveau parcours, cette tapisserie est exposée de telle manière que l'on puisse, par les fenêtres du musée, reconnaître l'église Notre Dame.
- C13b : Un chantier de construction au Moyen Age

Moyen âge et Renaissance : deux manières de représenter

Étude comparée en peinture et sculpture

A travers l'étude comparée de quatre œuvres du musée (deux peintures et deux sculptures), mettons en évidence les différences entre les représentations médiévales et de la Renaissance.

Les peintures sont italiennes et représentent toutes deux une Vierge à l'Enfant accompagnée de saints. Pour la sculpture, nous avons choisi deux œuvres bourguignonnes représentant un personnage debout : sainte Véronique pour la première et un ange pour la seconde.



Maître de Monteflorescoli, *La Vierge et l'Enfant entre saint Jacques le Majeur, saint Antoine et deux saintes*, vers 1400. Tempera sur bois, H 108 ; L 51 (avec le cadre d'origine)



Titien, *La Vierge à l'Enfant, sainte Agnès et saint Jean-Baptiste*, vers 1535. Huile sur toile, H 128 ; L 161

Les deux peintures, si elles traitent du même sujet, ne semblent pas représenter le même monde. Le Maître de Monteflorescoli présente un groupe de personnages inactifs, isolés par un fond doré, n'ayant aucune activité si ce n'est de s'offrir à notre regard. C'est un monde symbolique où l'importance spirituelle de la Vierge est montrée par sa taille et par sa position centrale dans une composition symétrique. Les personnages du Titien ont tous une taille naturelle, ils sont surpris au sein d'une charmante scène bucolique. La Vierge tient tendrement son fils, tandis que le petit saint Jean-Baptiste mène un agneau jusqu'à lui. Sainte Agnès tient une branche de palme, tout en caressant nonchalamment la tête de l'agneau. Bien qu'elle soit moins importante que la Vierge Marie, c'est elle qui occupe la place centrale du tableau. La prééminence de la Vierge est suggérée de manière plus subtile, par la composition en diagonale et la direction des regards, qui nous font lever les yeux vers elle.

A l'exception du sol et du trône qui montrent des prémices de perspective, le Maître de Monteflorescoli n'a pas cherché à représenter un espace réel. Le fond doré symbolise le divin, l'indescriptible ; c'est dans ce contexte hors du temps et de l'espace que sont représentés les personnages du Moyen Age. Bien à l'opposé, Titien situe son groupe dans un paysage champêtre peuplé d'hommes et de moutons, c'est-à-dire sur Terre. Titien représente l'espace en profondeur grâce à la perspective géométrique (monument en pierre), à la perspective chromatique (succession des tons brun, vert et bleu qui suggère la profondeur) et à la perspective atmosphérique (éclaircissement des lointains).

Les personnages du Maître de Montefloscoli, tout comme la statue de *Sainte Véronique* se tiennent figés dans une pose simple. Ils se présentent frontalement. Au contraire les personnages du Titien ont des poses naturelles, comme celle de la Vierge assise sur le rebord d'un monument en pierre et dont le corps imprime une courbe. Ils sont saisis dans leur mouvement tout comme *l'Ange portant un chandelier*.



Anonyme bourguignon, *Sainte véronique*, milieu du XIV^e siècle. Pierre (trace de polychromie), H 99 ; L 34 ; P 16



Jean Damotte, *Ange porte chandelier*, XVI^e siècle. Pierre (trace de polychromie), H 65 ; L 27 ; P 17

Ce contraste dans les attitudes est souligné par le travail des drapés. Au Moyen Age, le rendu des étoffes n'est pas réaliste. Le vêtement de sainte Véronique semble rigide, comme amidonné, et forme de lourds plis. Chez le maître de Montefloscoli les drapés forment des courbes irréalistes. Le peintre cherche davantage un effet décoratif et s'inscrit dans le style gothique international, très prisé à la fin du Moyen Age.

Dans le tableau du Titien, on remarque plus le coloris que les

plis du vêtement qui sont discrets et vraisemblables. Les drapés de la statue de Jean Damotte soulignent en souplesse la démarche vive de l'ange.

Rappelons également une innovation technique. Le retable du maître de Montefloscoli est peint sur bois avec une peinture à tempera (pigments broyés liés par de l'œuf). Les couleurs sont traitées séparément, les mélanges sont évités. La Renaissance voit l'invention de la peinture à l'huile, permettant la technique du glacis qui donne de la fluidité aux drapés et de la continuité au paysage.

Pistes pédagogiques :

- Une fois acquise la différence entre les codes de représentation médiévaux et de la Renaissance, il est intéressant de présenter aux élèves des œuvres de transition, c'est à dire mêlant les archaïsmes aux modernismes. Les collections du musée comportent de nombreuses œuvres de ce type. Citons la plus fameuse La Nativité du Maître de Flémalle, sur laquelle il existe un dossier pédagogique complet. Il présente notamment une étude comparée sur le thème des changements stylistiques entre le Moyen Age et la Renaissance (voir site du musée).
- Afin d'éprouver la différence entre la peinture à tempera et la peinture à l'huile, faites participer vos élèves aux ateliers du musée (cf. programmes des activités pédagogiques) afin qu'ils expérimentent ces deux techniques et les conséquences dans les possibilités de représentation.
- La Renaissance n'est pas apparue d'un coup, et pas partout en même temps. Pour comprendre cette idée, il est intéressant de compléter l'étude comparée des deux sculptures ci-dessus avec d'autres œuvres du musée. Les pleurants (début du XVe siècle) ornant les tombeaux des ducs sont par la qualité des drapés très en avance sur leur temps. Dans la salle consacrée au primitifs allemands,

Le saint Jean endormi, bien que beaucoup plus tardif (XVI^e siècle) présente des drapés encore très archaïques.

Humanisme et Renaissance

Une nouvelle approche de la religion

La Renaissance, mouvement artistique complexe et foisonnant associé à une nouvelle philosophie, l'humanisme, est née en Italie au *Quattrocento* puis se diffuse dans toute l'Europe jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Les œuvres de cette période présentées dans cette première rénovation du musée sont surtout des œuvres religieuses. Étudions les modifications apportées par l'humanisme dans la représentation artistique des scènes et personnages religieux.

L'homme peint Dieu à son image...

Au Moyen Âge, les personnages religieux étaient différenciés des mortels par des symboles de leur divinité (une auréole très visible par exemple) ou par leur attitude (pose hiératique, visage sans expression...). Avec l'humanisme, on assiste à une véritable révolution de la place de l'homme dans l'univers. Ainsi, selon Pic de la Mirandole, Dieu aurait expliqué à l'homme: « *je t'ai placé au centre du monde de sorte que là tu puisses plus aisément observer ce qui est dans le monde* ». L'homme partage alors cette centralité avec Dieu qui, de ce fait, lui ressemble davantage.

Ainsi Luini humanise sa *Vierge à l'enfant* en insistant sur le lien affectif entre Marie et Jésus. Il s'agit d'une « *Vierge de tendresse* », type iconographique qui apparaît au XIV^e siècle. L'enfant joue sur les genoux de sa mère. Marie l'entoure de son bras protecteur et de son expression sereine et aimante. Son statut de mère nourricière est mis en avant par son geste : elle s'apprête à ouvrir son corsage. La lumière qui les éclaire s'oppose au fond sombre (emprunt à Léonard de Vinci, dont l'artiste fut l'élève), dans lequel le lys blanc rappelle la virginité sacrée de Marie et le vase contenant des ancolies symbolise le Saint Esprit. L'auréole de Marie et les rayons émanant de la tête de Jésus sont à peine visibles. Le sacré est bien là mais il est discret.



Bernardino Luini, *Vierge à l'Enfant*, vers 1510. Huile sur bois, H 107 ; L 92,5



Veronèse, *moïse sauvé des eaux*, après 1580.
Huile sur toile, H 182 ; L 262

hallebarde d'un soldat d'une cour italienne du XVI^e siècle. Les personnages font davantage penser à des nobles italiens qu'à des égyptiens bibliques. Le paysage composé d'arbres et d'une ville aux monuments à l'Antique est typique de ceux de la Renaissance : il s'agit de témoigner de l'harmonie entre nature et architecture, répondant à l'harmonie divine. La profondeur de la scène conduit le regard vers un lointain au ciel lumineux (peut être l'image d'un avenir radieux promis par le christianisme). Le sacré est donc bien présent dans cette œuvre, mais le spectateur doit être actif dans sa recherche.

Piste pédagogique :

- Avant la visite : identifier l'époque à laquelle la scène est censée se passer, le type de costumes et d'habitat de cette époque et étudier quelques costumes et monuments typiques du XVI^e siècle.
- Pendant la visite : lister les anachronismes de la scène
- Après la visite : rechercher si cet anachronisme est présent dans d'autres œuvres de cette période .

Expliquer le sens de ce choix de l'artiste.

Piste pédagogique : comparaison avec une vierge à l'enfant du Moyen Age et élaboration d'un tableau thématique (symboles religieux attitude des personnages, expressions) pour faire prendre conscience aux élèves de ce nouveau rapport à la religion.

Pour aller plus loin :

👁 C8 : L'image de la Vierge à l'Enfant

... et dans son époque

Une autre façon d'accroître l'impact des œuvres sur les fidèles est de transposer les représentations des scènes de l'Ancien ou du Nouveau Testament dans le présent. Ainsi dans *Moïse sauvé des eaux*, Véronèse situe la scène dans son époque à proximité d'une ville. Le tableau raconte plusieurs épisodes de cette histoire biblique. On y reconnaît les riches vêtements et la

Une religion du pathos et du pessimisme

La Renaissance n'est pas seulement la période de progrès et de rationalité mythifiée par les Lumières. C'est aussi, comme à la fin du Moyen Age, une époque sombre d'omniprésence de la mort : nombreuses guerres, épidémies de peste, grands procès en sorcellerie, bûchers d'hérétiques... Le pessimisme et l'angoisse sont ainsi des sentiments fréquents. On les retrouve dans la vision luthérienne naissante du christianisme (l'homme n'est que péché et seuls le désespoir et la foi peuvent éventuellement le sauver) et dans de nombreuses œuvres d'art qui multiplient les danses macabres, les scènes de souffrance et apocalyptiques.

Ainsi, les martyrs chrétiens sont très souvent représentés, comme dans ce tableau de Jacopo Bassano, *Martyre de saint Sébastien*, soumis par Dioclétien au tir des archers de sa garde. Le peintre a choisi une mise en scène dramaturgique : le corps du saint est dénudé pour laisser voir l'impact des flèches, le jaillissement du sang et donc la douleur du martyr.

Sa position, penché en avant et plié sous l'effet de la souffrance exprime à la fois la torture mais aussi l'acceptation de cette épreuve, dans un message d'exemplarité. En opposition, le bourreau est dans la partie sombre de la toile mais éclairé de dos, dans une atmosphère qui entretient le mystère. Le centre de cette composition est ainsi laissé vide, rempli seulement par une flèche dont s'empare un enfant. Ce vide est-il, pour l'artiste, une invitation adressée au spectateur à s'interposer entre le bourreau et sa victime et ainsi rejoindre l'innocence de cet enfant ? Ce tableau a été peint lors d'une épidémie de peste, il témoigne donc bien de ce contexte anxiogène et est parfois considéré comme un *ex voto* destiné à conjurer cette peste.



Jacopo Bassano, *Martyre de Saint Sébastien*, 1574. Huile sur toile, H 65 ; L 76



Jacopo Bassano, *Martyre de Saint Sébastien*, 1574. Huile sur toile, détail

Il est aussi un indicateur d'un nouveau rapport au corps. Le XVI^e siècle voit se multiplier les dissections de cadavres, peu acceptées au Moyen Age. De véritables leçons d'anatomie théâtralisées sont alors organisées dans de nombreuses universités. De nombreux artistes de la Renaissance y assistent pour mieux comprendre le corps. Certains, comme Michel Ange, réalisent les illustrations d'ouvrages d'anatomie. Le corps est ainsi mieux connu et moins méprisé qu'au Moyen Age. Les corps sculptés et peints sont alors d'une grande précision, comme on le voit sur ce détail de l'œuvre de Jacopo Bassano, où la finesse de la représentation des muscles en tension sous l'effet de la douleur et modelés par l'éclairage est impressionnante et renforce l'aspect naturaliste de l'œuvre, pour mieux susciter l'empathie du spectateur.

D'autres aspects de l'humanisme (les nouveaux regards sur le monde, le nouveau statut du peintre...) pourront être abordés au fur et à mesure de l'avancement des rénovations futures ... A suivre donc !

Italie, Allemagne, Espagne

Les collections médiévales ; spécificités locales et influences

L'accrochage des œuvres selon leur provenance invite à étudier les caractéristiques des foyers européens, ainsi que leurs échanges et influences. Voici trois approches possibles.

Florence et Sienne au XIV^e siècle, le dessin et la couleur

Florence et Sienne sont les deux foyers de la peinture toscane du XIV^e siècle. Chacun à sa manière est le lieu d'importantes innovations, qui émancipent la peinture italienne de l'influence jusque-là dominante des icônes byzantines (fond doré, hiératisme des personnages, pas de souci de réalisme).



Taddeo Gaddi, *L'Adoration des Bergers*, vers 1327. Peinture sur bois, H 25,8 ; L 47,9



Atelier de Pietro Lorenzetti, *La Vierge et l'Enfant entourés de quatre anges, deux saintes, saint Pierre et saint Jean-Baptiste*, vers 1340. Peinture sur bois, H 44 ; L 25 cm

A Florence, sous l'impulsion de Giotto, l'accent est porté sur le dessin et la composition. Taddeo Gaddi, son élève, représente un espace en profondeur dans *L'Adoration des Bergers* : bâtiment et mangeoire en perspective, rétrécissement des arbres avec l'éloignement. Le traitement en ombres et lumières des drapés figure des personnages sculpturaux (au volume très marqué).

La peinture siennoise marquée par l'influence de Duccio, se caractérise par ses coloris raffinés et la liberté de la ligne cherchant l'élégance plutôt que le réalisme. Dans le *Triptyque* ci-dessus les vêtements roses, bleus, rouges, ocres, mauves ou verts rythment la surface du tableau et créent une atmosphère délicate et colorée. Peu d'intérêt est accordé au traitement de l'espace. Cependant l'influence de Giotto se fait sentir dans la perspective du tapis et le corps de la Vierge de l'Annonciation (partie supérieure du volet droit). Plus tard, Pietro Lorenzetti fait une synthèse du style des deux écoles, s'intéressant au rendu de l'espace tout en restant fidèle au chromatisme traditionnel de sa ville.

Espagne, terre d'échanges artistiques

Entre le VIII^e siècle et le XV^e siècle, les musulmans sont présents dans la péninsule ibérique, leur culture artistique y laisse alors une forte empreinte. Par exemple, l'assiette en faïence ci-contre présente une grande densité de motifs. Cette absence de vide caractérise l'art ornemental islamique. Excepté le blason central sur lequel figure un lion, les motifs sont abstraits ou représentent des végétaux très stylisés. Les arabesques qui constituent le fond évoquent la calligraphie arabe. Les éléments sont disposés selon une composition géométrique, basée sur la symétrie.



Manise vers 1420. Plat en faïence, diamètre 44 cm

Les apports culturels extérieurs sont également présents dans la production picturale espagnole du XV^e siècle. Par exemple, la *Consécration d'un évêque* du Maître d'Alfajarin a été réalisée à la peinture à l'huile, technique venue de Flandres. L'influence flamande se voit aussi dans le traitement réaliste des visages (traits individualisés et non idéalisés) et des étoffes (rendu des textures). Ces techniques ont probablement été enseignées au peintre par son maître Bartolomé Bermejo, formé aux Pays Bas. L'influence flamande cohabite ici avec une tendance aragonaise : l'abondance des éléments décoratifs dorés (travail en épaisseur ou en gravure sur la feuille d'or).



Maître d'Alfajarin, *Consécration d'un évêque*, 2e moitié du XV^e siècle. Huile sur bois, H 171 ; L 118



Le Maître des Ronds de Cobourg, *Le Retable de sainte Marguerite*, fin du XV^e siècle. Huile sur bois, détail

Une salle du nouveau parcours est consacrée à un important ensemble d'œuvres suisses et rhénanes du XV^e et XVI^e siècles. La majorité d'entre elles appartient à des polyptyques, tableaux à plusieurs volets, ouverts au moment des cérémonies religieuses. Les faces internes sont les plus précieuses ; elles étaient préservées de la lumière et dans une moindre mesure de l'humidité.

Les peintres sont influencés par les innovations flamandes dans le traitement de la lumière et le rendu réaliste des matières. Leur travail garde cependant d'importantes caractéristiques médiévales. Ainsi le fond doré est très utilisé même à la fin du XV^e siècle. Il correspond au goût de la bourgeoisie qui, en pleine expansion, est alors le principal commanditaire d'œuvres d'art. Les bourgeois sont aussi friands d'épisodes religieux traités dans leur moindres détails, d'où l'abondance d'œuvres très narratives. Dans *Le Retable de sainte Marguerite*, le Maître des Ronds de Cobourg dépeint l'histoire de la manière la plus compréhensible possible. Les postures des protagonistes sont frontales et explicites, traitées dans un style assez naïf. Le peintre s'intéresse peu à la représentation de l'espace, fermé par un fond doré. Il n'a pas le souci d'une composition



Maître à l'oeillet de Baden, *Retable de la Passion*, fin du XV^e siècle. Huile sur bois, détail

globale : les épisodes sont représentés dans des « vignettes » placées les unes à la suite des autres, le tout formant un ensemble très dense. Remarquons aussi dans cet ensemble d'œuvres une manière particulière de représenter les personnages. Les artistes ne s'intéressent pas à l'anatomie mais plutôt à l'expression. Les corps, aux proportions approximatives sont tortueux, parfois déformés. L'expression du visage est exacerbée, comme sur le détail ci-contre du *Retable de la Passion* par le Maître à l'Oeillet de Baden.

Pour aller plus loin :

- Ressources en langues étrangères : fiches pédagogiques (anglais, allemand), consoles et tables multimédias (anglais et allemand), textes de présentations de salle (anglais).
- C7 : Italie et France, Ve-XVe siècles
- C9 : Espagne et Islam, XIVe-XVIe siècles
- C10 : Allemagne et Suisse, XVe-XVIe siècles

Un Moyen Âge réinventé et mis en scène par le XIX^e siècle

C'est une grande nouveauté du nouveau parcours : le musée se met en abyme pour regarder comment une partie de ses collections médiévales s'est constituée au gré des goûts, des modes, des attentes sociales ou politiques du XIX^e siècle. Le Moyen Age, rejeté au rang des ténèbres au moment de la Renaissance et du siècle des Lumières, fait alors son grand retour. Ce siècle connaît aussi la mode du voyage pittoresque dans « l'Ancienne France », lancée par les romantiques. Il montre une attirance pour un Moyen Age héroïque, celui des cathédrales, des épopées chevaleresques. Ce contexte permet à Viollet Le Duc de lancer une sensibilisation à la nécessité de sauver les monuments médiévaux en péril.

- **Le XIX^e met en scène les tombeaux des ducs de Bourgogne**

Au début du siècle les tombeaux des ducs de Bourgogne sont remis à l'honneur à la faveur d'un nouveau récit de la nation : il s'agit de remplacer les racines monarchiques arrachées pendant la Révolution par des références à un glorieux passé national (ou régional). Dans ce contexte, en 1819, l'architecte Claude Saint-Père lance à Dijon la restauration des tombeaux de Philippe le Hardi et Jean Sans Peur, avec deux sculpteurs de Semur-en-Auxois. En 1793 leur destruction totale avait été prévue ; heureusement les révolutionnaires se sont contentés de les réduire en blocs. La démarche des restaurateurs est un mélange de rigueur historique (utilisation de gravures et dessins du XVIII^e, recherche de morceaux chez des collectionneurs privés) mais aussi de liberté artistique pour les parties des tombeaux manquantes : par exemple dix nouveaux pleurants sont sculptés pour remplacer des figures disparues ; quatre d'entre eux sont dotées du visage de l'architecte lui-même, de celui des sculpteurs et encore de celle du conservateur du musée Févret de Saint Mémin. Ils sont placés avec les originaux, sans moyen de les distinguer.



Les pleurants, XIX^e siècle. Albâtre, H 42

- **Le tableau de Mathieu (1847) met en scène un Moyen Âge romantique**

Cette mise en scène du Moyen Age à travers la nouvelle exposition des tombeaux est représentée dans ce tableau. Les gisants y sont réunis avec les peintures phares du musée datant d'autres périodes et normalement exposées dans une autre salle. Est-ce pour mieux faire dialoguer les différentes périodes de ce passé que l'on veut glorieux, à l'échelle de la nation comme à celle d'une région comme la Bourgogne ? Ces œuvres du passé semblent sortir de l'ombre, illuminées par la lumière du présent qui les contemple. Le Moyen Age est ainsi ressuscité de manière grandiloquente et avec une multitude de détails, ce qui est une approche très romantique. Il est un « ailleurs » exubérant, en mouvement, s'opposant alors au présent qui, lui, semble figé. En effet la Monarchie de Juillet (1830-1848), par ses compromis, semblent bloquer toute évolution.



Auguste Mathieu, La Salle des gardes au musée de Dijon, 1847. Huile sur toile, H 125 ; L 145

Les personnages du tableau contemplant ces tombeaux avec une sorte d'humilité, car ils ont pour eux une valeur éducative : les français doivent pouvoir trouver une cohésion nationale en s'identifiant à des origines glorieuses et reconstruites de la France et de ses régions. Dans ce nouveau «roman national» (reconstruction du passé, à travers des figures mythifiées et une lecture partielle et partielle de l'histoire), le Moyen Age est utilisé pour exalter le courage chevaleresque qui, avec anachronisme, doit servir de modèle au sacrifice pour la patrie, nationale ou locale. Cette approche est très bien mise en œuvre dans le personnage de Jeanne D'Arc qui rencontre un franc succès. Ainsi les musées ont parmi leur mission, celle, presque civique, de participer aux efforts d'« instruction Publique » mise en œuvre par l'État.

Les personnages du tableau font peut-être aussi du tourisme, activité qui se développe alors. Les musées sont surtout fréquentés par la bourgeoisie et il devient très à la mode de venir y flâner, d'y amener des amis ou des personnalités (Napoléon III visite par exemple le musée des beaux-arts de Dijon). Les tombeaux des ducs font partie des étapes de ces touristes que Christian Amalvi appelle les «pèlerins du Moyen Age» (Victor Hugo et Stendhal ont aussi visité cette salle).



Févret de Saint Mémin, *Autoportrait*, XIX^e siècle. Huile sur toile, H 134,5 ; L 86,5

Un conservateur, metteur en scène d'un Moyen Age réinventé : Févret de Saint Mémin

Issu d'une riche famille de magistrats et peintre, il émigre à la Révolution en Suisse puis aux Etats-Unis. Il rentre en France à la Restauration. Il est alors nommé conservateur au musée de Dijon. Il part à la recherche des œuvres du Moyen Age dans le contexte de sa réhabilitation et recueille des débris du Puits de moïse, des morceaux de tombeaux et de pleurants... Il participe à l'installation des tombeaux des ducs dans la salle des gardes qu'il restaure pour en renforcer l'aspect médiéval. Son goût pour le Moyen age est surtout motivé par des considérations esthétiques, artistiques et historiques. De plus, il fait son travail de conservateur avec passion, ce qui lui permet de garder son poste de 1817 à 1852 et de traverser les différents régimes, en restant à l'écart des disputes idéologiques autour du Moyen Age : les partisans de l'Ancien Régime sont nostalgiques du Moyen Age féodal et des rois alors que les démocrates y recherchent les premiers mouvements du peuple contre l'oppression et les privilèges. Févret de Saint Memin ne s'intéresse pas à ces querelles et cherche surtout à enrichir les collections (il achète la Nativité du Maître de Flémalle pour 80 francs,

ce qui correspondrait environ à 2000 euros aujourd'hui !).

Ce Moyen Age réinventé par le XIX^e répond donc à des aspirations très diversifiées. Il est une quête d'un « ailleurs » qui permettrait de retrouver des racines, d'exprimer des sentiments plus forts et exaltés que ceux qu'inspire le présent. Mais il est aussi l'objet d'un travail plus historique et d'une muséographie à vocation pédagogique, où il occupe une place de choix, avec toutes ses facettes.

Pour aller plus loin

- T2 : l'histoire du palais
- Étude d'un objet restauré à la mode médiévale : l'épée dite de Jeanne d'Arc, achetée en 1826, sans indication de sa provenance mais restaurée en 1832. c'est peut être à ce moment que l'on a donné à sa garde une forme tordue qui reprend celle d'un personnage de la tapisserie du Siège de Dijon par les Suisses. Une restauration là aussi entre documentation et imaginaire... Une fiche sur cet objet est téléchargeable sur le site du musée.
- La mode romantique de l'épopée médiévale est aussi présente dans un autre tableau du musée, (hors du nouveau parcours), celui de Sophie Rude, La Duchesse de Bourgogne arrêtée aux portes de Bruges. L'artiste représente un épisode de l'année 1436, narré par Prosper Barante dans son Histoire des ducs de Bourgogne (publiée en 1824-1826).

Codes

- ☞ C7 : renvoie à la console n° 7
- ☞ T2 : renvoie à la table multimédia n°2

Le numéro des consoles et tables multimédia correspond au numéro de salle

Bibliographie

- Catalogue de l'exposition *L'art à la cour de Bourgogne, Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, musée des beaux-arts de Dijon (28 mai – 15 septembre 2004) et The Cleveland Museum of Art (24 octobre 2004 – 9 janvier 2005)
- Catalogue de l'exposition *Splendeurs de la Cour de Bourgogne, Charles le Téméraire (1433-1477)*, sous la direction de Susan Marti, Till-Holger Borchert et Gabriele Keck, musée historique de Berne, 25 avril – 14 août 2008
- François Baron, Sophie Jugie, Benoît Lafay, *Les Tombeaux des ducs de Bourgogne*, Somogy éditions d'art, Paris, musée des beaux arts de Dijon, 2009
- JP Rioux et JF Sirinelli (dir), *histoire culturelle de la France, tome 3, Lumières et liberté, les dix huitième et dix-neuvième siècle*, Paris, Seuil, 1998
- Christian Amalvi, *Le goût du Moyen Age*, Paris, La Boutique De L'Histoire Éd., 2002
- Jean Delumeau et Ronald Lightbown, *La Renaissance*, Paris, Seuil, 1996 (collection G. Duby, (dir), *histoire artistique de l'Europe*)
- Georges Vigarello (dir), *histoire du corps, tome 1, de la Renaissance aux Lumières*, Paris Seuil, 2005.
- Philippe Ariès, Georges Duby (dir), *Histoire de la vie privée, tome 2, De l'Europe féodale à la Renaissance*, Paris, Seuil, 1985.

Ces ouvrages sont consultables au pôle documentaire du musée des beaux-arts

La Nef, 1 place du Théâtre à Dijon

Bibliothèque : 03 80 74 59 92 ou tsebillon@ville-dijon.fr

Documentation : 03 80 74 59 21 ou dbardinbontemps@ville-dijon.fr

Informations pratiques

Musée des beaux-arts

Palais des Ducs et des Etats de Bourgogne

21000 Dijon

Ouvert tous les jours sauf le mardi

du 2 mai au 31 octobre : de 9h30 à 18h00

du 2 novembre au 30 avril : de 10h à 17h

Groupes scolaires :

Visite commentée (1h) gratuite

Atelier promenade (1h30) gratuit

Atelier (2 x 2h) gratuit

Réservation obligatoire

Contacts

Christine Mehdaoui

professeure d'histoire-géographie

cmehdaoui@ville-dijon.fr

Catherine Levrey

professeure d'arts plastiques

clevrey@ville-dijon.fr

Jacqueline Barnabé

chargée des réservations

03 80 74 53 59 ou jbarnabe@ville-dijon.fr

Rédaction

C. Levrey, C. Mehdaoui – 2013

Sauf mention contraire, © Dijon, musée des beaux-arts, François Jay