

Dossier pédagogique

MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
DE DIJON



COLMAR
musée Unterlinden
Couleur, Oïre et Beauté

BESANCON
musée des beaux-arts et d'archéologie
Made in Germany

4 mai - 23 sept.
2024

DiJON
musée des Beaux-Arts

Maitres et merveilles

Peintures germaniques des collections françaises (1370-1530)

© Encyclopédie de l'Art et de l'Architecture de France, 1980. Photographie par Louis
Dewit, tirée de l'ouvrage "Les Arts de la France", 1980, p. 100.

LE FIGARO

Télérama

RADIO
CLASSIQUE

connaissance
des arts

3
bourgogne
franche-comté



RÉGION
BOURGOGNE
FRANCHE
COMTÉ



INHA

MUSÉE
UNTER
LINDEN



MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
& D'ARCHÉOLOGIE
BESANCON

Dijon

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

**Maîtres et merveilles.
Peintures germaniques des collections françaises
(1370-1530)**

**Musée des Beaux-Arts de Dijon
4 mai 2024 - 23 septembre 2024**



**Maître de la Passion de Darmstadt,
Sainte Catherine et sainte Dorothée,
Vers 1425**

Huile sur bois
Dijon, musée des Beaux-Arts, Inv. 1943
Don Albert Joliet, 1907

© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay

*J'aime les vieux tableaux de l'école allemande ;
Les vierges sur fond d'or aux doux yeux en amande,
Pâles comme le lis, blondes comme le miel,
Les genoux sur la terre, et le regard au ciel.*

Théophile Gautier, « *Melancholia* » (1834), dans *Poésies diverses* (1833-1838)

Présentation du dossier

Le Répertoire des peintures germaniques dans les collections françaises (1370-1550) est un projet de recherche de l'INHA (Institut national d'histoire de l'art) qui a eu pour but, entre 2019 et 2023, de recenser, étudier et faire connaître les peintures germaniques du Moyen Âge et de la Renaissance conservées dans les collections publiques françaises.

Ce répertoire s'intéresse aux 500 œuvres recensées qui ont été exécutées dans le monde germanique, c'est-à-dire l'espace compris entre l'Allemagne, l'Autriche, la Suisse du Nord et l'Alsace actuelles, à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance (hors fresques et enluminures).

Elles sont souvent anonymes, leur recensement et leur documentation constituent pour les chercheurs un outil précieux permettant d'élargir la connaissance du paysage pictural allemand pour cette période avec par exemple, leur mise en relation avec des œuvres présentes dans d'autres collections internationales.

Ce programme de recherche implique la rédaction des notices des œuvres répertoriées qui mettent l'accent sur la matérialité, l'attribution, l'iconographie, la provenance et la bibliographie essentielle. Des liens y sont établis pour relier les ensembles, les pendants ou les éléments de polyptyques démembrés, les associant pour certains à des ensembles sculptés documentés dans le Répertoire des sculptures allemandes des musées de France. Les copies et les faux sont également référencés puisqu'ils reflètent l'histoire du goût et du marché de l'art.

Dans la continuité du programme de recherche, les musées des Beaux-Arts de Besançon, le musée Unterlinden de Colmar présentent conjointement avec le musée des Beaux-Arts de Dijon une sélection des œuvres du corpus du 4 mai au 23 septembre 2024 : **Maîtres et merveilles** au musée des Beaux-Arts de Dijon, pour les œuvres du Moyen Âge tardif ; **Made in Germany** au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, pour les peintures de la Renaissance ; et **Couleur, gloire et beauté** au musée Unterlinden de Colmar, pour les œuvres du Rhin supérieur exécutée au cours de ces deux périodes.

Reconnue « exposition d'intérêt national » par le ministère de la Culture, l'exposition du musée des Beaux-Arts de Dijon, **Maîtres et merveilles. Peintures germaniques des collections françaises. 1370-1530** présente 75 œuvres environ des XV^e-XVI^e siècles, dont certaines ont été restaurées à cette occasion.

À forte visée pédagogique, elle s'attache à révéler la richesse et les ressorts de ces œuvres, qui étaient le point de mire de la piété médiévale et faisaient l'objet d'investissements considérables afin que le public comprenne et s'approprie ces collections.

Les trois premières sections (« Le gothique international » ; « Des peintures pour la dévotion » ; « Dans l'atelier du peintre ») sont consacrées à la présentation des différents aspects de la production de ces peintures, leurs formes, fonctions et usages au sein de la société médiévale du Saint Empire romain germanique. La dernière section (« Questions de style »), interroge l'évolution des modes de représentation et l'appropriation des influences

flamandes et italiennes au sein de la peinture germanique du XV^e siècle. Emblématiques par leur importance et leur rayonnement, plusieurs foyers choisis en Allemagne et dans les marges de l'Empire font également l'objet d'études approfondies : Cologne, la Suisse du Nord, le Sud de l'Empire, le Rhin moyen.



Le présent dossier s'adresse aux enseignants et à leurs élèves de niveau primaire, collège, lycée, université. Il permettra aux enseignants de prendre connaissance des différentes thématiques abordées dans l'exposition et de mesurer ses intérêts pédagogiques en lien avec les programmes scolaires et les objectifs du socle commun de compétences. Des fiches pédagogiques à destination des élèves sont proposées et sont directement utilisables en amont, au cours ou en aval de la visite. Ces fiches proposent des activités dont certaines peuvent être exploitées avec les élèves au retour en classe.

Rhin supérieur, Bâle
Konrad Witz (vers 1400-1414 - 1444-1447) et atelier,
L'Empereur Auguste et la sibylle de Tibur
Vers 1435
Technique mixte sur bois (chêne) (toile noyée)
103 x 82 cm (chacun)
Dijon, musée des Beaux-Arts (DA 161 A, DA 161 B)
Legs Marie-Henriette Dard, 1916
© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay

Intérêts pédagogiques et liens avec les programmes

Les compétences transversales

Se repérer dans un musée : compréhension des plans, indications, identification et localisation d'une œuvre dans une salle.

Les compétences disciplinaires pouvant être travaillées

En français :

- mobiliser des références culturelles pour interpréter (...) les productions artistiques et pour enrichir son expression personnelle.
- Établir des liens entre des productions littéraires et artistiques.

En Histoire-Géographie :

- Situer un fait dans une époque ou une période donnée.
- Mettre en relation des faits d'une époque ou d'une période donnée.
- Se repérer dans l'espace.

En Arts plastiques :

- Identifier des caractéristiques inscrivant une œuvre dans une aire géographique ou culturelle et dans un temps historique.
- Proposer et soutenir l'analyse et l'interprétation d'une œuvre.
- Interroger et situer œuvre et démarches artistiques du point de vue de l'auteur et de celui du spectateur.

En Histoire des arts :

- Décrire une œuvre d'art en employant un lexique simple et adapté.
- Proposer une analyse critique simple et une interprétation d'œuvre.

En Allemand :

- Découvrir un artiste de la culture allemande.
- Proposer une analyse critique simple et une interprétation d'une œuvre.

Les programmes

Primaire, Secondaire

Cycle 3 - 5e :

- **Histoire**

Thème 2 - Société, Église et pouvoir politique dans l'Occident féodal (XI^e-XV^e siècles)

- > l'ordre seigneurial : la formation et la domination des campagnes
- > l'émergence d'une nouvelle société urbaine

- **Français**

S'exprimer de façon maîtrisée en s'adressant à un auditoire

- > Savoir présenter un compte rendu à l'oral
- > Savoir partager son point de vue sur une lecture, une œuvre, une situation.

- **Arts plastiques**

La représentation plastique et les dispositifs de présentation

La mise en regard et en espace

- > La prise en compte du spectateur, de l'effet recherché
- > La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre
- > La réalité concrète d'une production ou d'une œuvre
- > Les qualités physiques des matériaux
- > Les effets du geste et de l'instrument

- **Histoire des arts**

- > Dégager d'une œuvre d'art, par l'observation ou l'écoute, ses principales caractéristiques techniques et formelles

En Seconde :

- **Histoire - Section Abibac**

Thème 3 - Le royaume de France et le Saint Empire romain germanique dans l'Europe du X^e siècle au XV^e siècle

- > Deux sociétés médiévales, deux constructions politiques différentes
- > Focus facultatif : Contacts et échanges - conflits militaires, réseaux commerciaux, échanges culturels à l'échelle européenne.

- **Histoire des arts**

Introduction

Le contexte historique et culturel

Mosaïque de principautés, le Saint Empire romain germanique est une entité politique mouvante selon les époques. Les puissances locales, tant laïques que religieuses, ont une grande autonomie par rapport à l'empereur. Dans un climat politique et social difficile – guerres, brigandage, révoltes –, les empereurs successifs peinent à garder le contrôle des provinces.

Pour autant, dans l'empire comme dans le reste du monde occidental, le XV^e siècle est un moment de basculement important dans les arts. Depuis la seconde moitié du XIV^e siècle dans le nord de l'Europe, les sensibilités et les pratiques religieuses évoluent. Des foyers artisanaux émergent et des individualités artistiques s'affirment dans toutes les régions de l'empire, alors que s'intensifient les circulations des hommes comme des œuvres. Ces territoires, situés entre l'Allemagne, le nord de la Suisse, l'Alsace et l'Autriche actuels, sont ainsi le théâtre d'une intense activité créatrice.

Le Saint Empire romain germanique au XVI^e siècle



Carte du catalogue de l'exposition *Peintures germaniques des collections françaises (1370-1550)*

Le Saint Empire romain germanique est une entité territoriale politico-religieuse qui dure près de neuf siècles, du couronnement d'Otton Ier en 962 à l'abdication de François II en 1024. Au XII^e siècle, l'ajout de l'adjectif « saint » place l'empire dans un régime de droit divin, puis celui de « romain » le situe dans l'héritage antique. Ce n'est qu'en 1441 qu'est accolé le qualificatif « de la nation germanique ». Les frontières de cette entité politique sont mouvantes. Vers 1500, elle englobe une grande partie de l'Europe du Nord et centrale et s'étend jusqu'au cœur de l'Italie. Cet empire est composé d'innombrables principautés laïques et ecclésiastiques aux statuts divers qui influencent sa politique. Le « roi des romains » est désigné par les princes électeurs puis couronné empereur par le pape. S'il est parfois gouverné par de grandes figures, l'empire souffre de ses luttes avec le pape et des conflits internes, pour des territoires ou pour le trône impérial.

L'exposition présente un fragment de cette histoire par le prisme des peintures, l'une des forces de la collection du musée grâce au legs de Marie-Henriette Dard en 1916. Le fil du parcours est thématique. Il propose des clés de lecture essentielles à la compréhension de la place de ces œuvres à la fin du Moyen Âge. Il restitue également un état des recherches récentes sur les questions de styles et d'attributions, au gré d'un cheminement entre l'enquête sur des « mains » et des maîtres souvent tombés dans l'anonymat et la découverte de ces « merveilles » rares qui continuent d'étonner et de susciter notre curiosité.

La collection Dard



Vue de l'accrochage des peintures germaniques au 1^{er} étage du musée des Beaux-Arts de Dijon, vers 1946 (?), épreuve argentique, 18x24cm, Dijon, documentation du musée des Beaux-Arts.

22 des 75 œuvres présentées dans l'exposition Maîtres et merveilles proviennent de la collection Marie-Henriette Dard que cette dernière a légué au musée des Beaux-Arts en 1916 et dont elle avait elle-même hérité de son père, Pierre-Jean-Baptiste-Henri Pichot l'Amabilais (1820-1869). En 1916, ce sont plus de 2000 pièces d'une extraordinaire diversité qui font

leur entrée au musée dijonnais. Outre les meubles, objets d'art, sculptures ou armes, le legs comprend 170 peintures dont 21 tableaux allemands et 18 tableaux suisses, à une époque où le goût pour la peinture germanique médiévale était encore peu développé en France.

Le gothique international

Entre 1380 et 1430 environ, l'art de l'Europe centrale et occidentale partage un langage formel relativement homogène : coloris chatoyants, sinuosité des lignes, élégance des figures, raffinement ornemental et goût du détail familier. Si les origines de cette esthétique sont variées, la fusion s'est opérée dans plusieurs foyers et grands chantiers européens où travaillent ensemble des artistes flamands, ibériques, français, allemands, bohémiens ou italiens. Cette communauté de style, favorisée par l'itinérance des artistes, le commerce des œuvres et la circulation des modèles est désignée depuis le XIX^e siècle par l'expression « gothique international ». Dans l'empire, les œuvres attribuées à Maître Bertram, actif à Hambourg, sont caractéristiques de ce mouvement.

Panneaux de Maître Bertram



Maître Bertram, originaire

Atelier de Maître Bertram
Épisode de la Vie de la Vierge et de la Passion du Christ
Vers 1370-1380
Huile sur bois
Environ 53,5 x 63 cm (chacun)
Paris, musée des Arts décoratifs (PE 136-141)
Legs Émile Peyre, 1905



Hypothèse de reconstitution du retable ouvert, Paris, musée des Arts décoratifs
©Les Arts décoratifs / Jean Tholance (cf CARTEL)

de Minden en Westphalie, est l'un des principaux peintres de la période. Ces panneaux, qui faisaient partie d'un grand retable à volets, témoignent de sa connaissance de plusieurs courants artistiques en Europe. L'artiste s'est peut-être formé en Bohême auprès de Maître Théodoric dont il reprend le volume des personnages et l'usage de poinçons. Un écho des modèles italiens et français se perçoit dans le creusement de l'espace et la palette raffinée. L'intérêt pour les détails illusionnistes relève davantage de la tradition flamande.

Les figures de cet ensemble se caractérisent par des formes vigoureuses, dont la plasticité est définie par les vêtements qui enveloppent complètement les corps. Ces types humains s'inscrivent pleinement dans le style élégant du gothique international, très nettement visible dans la ligne arquée du corps de Marie dans la Visitation. Le coloris des tableaux est déterminé par le fond or, ainsi que par les couleurs claires – le rouge, le bleu et le vert mousse – des vêtements. Le fond or, orné de poinçons, indique clairement que les panneaux ici présentés constituaient les faces internes des volets d'un triptyque. Les éléments matériels montrent que l'Annonciation et la Visitation – au registre supérieur –, formaient le volet gauche. Le récit de la Passion commence au registre inférieur, par les images de l'Entrée à Jérusalem et de la Cène du volet gauche. Sur le panneau central suivait le Lavement des pieds également présent. La séquence s'achevait peut-être par les deux compartiments inférieurs du volet droit, constitués probablement de la Crucifixion et de la Descente de Croix.

On ignore tout de l'apparence des faces externes des volets du retable car les revers ont été fortement brossés et recouverts d'une couche de peinture brune moderne. Une fois ouvert, le retable se déployait sur une largeur d'environ 4 m 50.

Des peintures pour la dévotion

Nombre de ces peintures sont des fragments de tableaux d'autels aujourd'hui démembrés et dissociés de leur contexte, ce qui empêche souvent d'en reconnaître la signification initiale. Pourtant, dans la société médiévale, elles ont un usage précis. La plupart sont des présents offerts à Dieu, pour le glorifier et obtenir ses faveurs, ou à des saints protecteurs particuliers. Ces peintures, alternativement cachées ou déployées selon le calendrier liturgique, guident la prière des dévots. En suscitant l'émotion, en éveillant la terreur et en inspirant le repentir, elles aident et orientent les fidèles dans leur dévotion, par les moyens formels les plus naïfs jusqu'aux plus brutaux et les incitent à contempler les réalités immatérielles dont elles se veulent être un reflet sensible. Enfin, si ces peintures magnifient la gloire divine, elles célèbrent aussi la puissance et la richesse terrestres de leurs commanditaires religieux et laïcs. Ces derniers s'assurent ainsi que leur souvenir sera maintenu après leur mort dans la prière des vivants.

Des formes et des usages

Si au XV^e siècle les commandes émanent toujours des religieux comme des princes, les corporations de métiers, les confréries religieuses et les citoyens enrichis deviennent des acteurs plus importants. Sous l'impulsion de ces élites urbaines, la production de retables, déjà importante, se développe encore. Installé au-dessus et en retrait de l'autel, cet élément central du mobilier de l'église bénéficie de la place croissante de l'image dans les pratiques de dévotion. Dans l'empire, il se présente souvent sous la forme dite de retable « à transformation » : les jours liturgiques ordinaires, il est fermé par des volets mobiles peints ; lors des jours de fêtes, l'ouverture de ces derniers dévoile à l'intérieur d'autres scènes peintes ou sculptées. Le mouvement de la *Devotio moderna*, qui encourage une piété plus personnelle, suscite aussi l'apparition d'objets de petit format, destinés à un usage domestique ou transportés en voyage. Par ailleurs, des tableaux votifs et des épitaphes, conservant la mémoire des morts, ornent les murs et les piliers des églises.

Retable de l'Adoration des mages

Cette pièce est particulièrement rare dans les collections françaises dans la mesure où ce retable dispose encore de sa caisse, partie centrale fixe, et des volets peints qui y sont rattachés et qui se refermaient sur cette dernière. En position ouverte, le triptyque raconte l'histoire des Rois mages et le Massacre des Innocents. Le volet gauche illustre l'Apparition de l'Étoile aux Rois mages. Tête relevée vers le ciel couleur or, tous trois fixent l'étoile chargée de les guider vers le Christ. Le volet de droite quant à lui représente le Massacre des Innocents. Au centre de la composition, le roi Hérode, installé sur son trône, assiste à l'exécution de jeunes enfants par ses soldats, appliquant ainsi ses ordres. Au revers de ces volets, deux saints sont représentés. À gauche, le saint patron de Nuremberg, Sébald, tient de la main droite un bourdon et de la gauche, une maquette d'église. À l'arrière du volet droit est représentée l'impératrice Hélène que la légende associe à la redécouverte de la Croix du Christ en Terre sainte. Sainte Hélène était

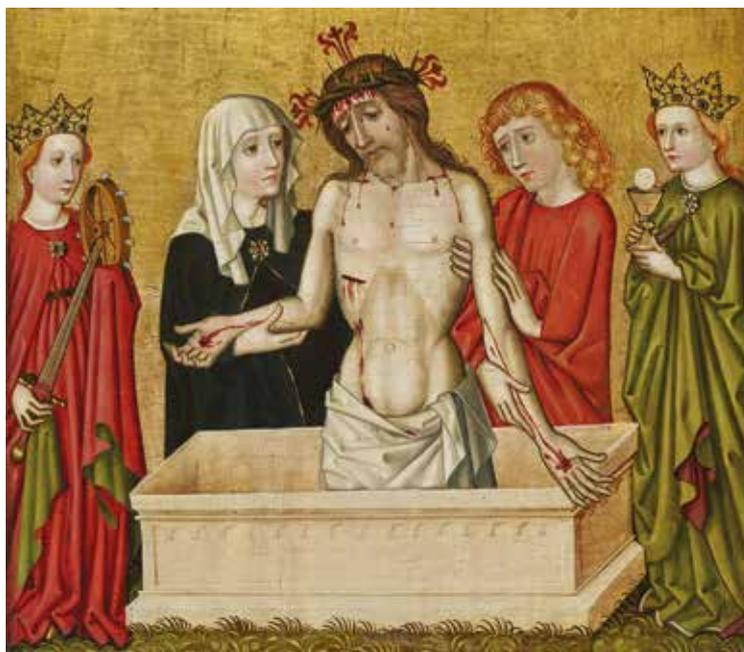
vénérée à Nuremberg, ce qui s'explique sans doute par la présence d'un morceau de la Vraie Croix parmi les bijoux de l'empire confiés à la cité. La scène centrale du revers présente la messe de saint Grégoire, au cours de laquelle le pape Grégoire le Grand vit apparaître miraculeusement le Christ ressuscité sortant du tombeau. Le triptyque pourrait avoir vu le jour à Nuremberg ou non loin de là, dans la cité épiscopale de Bamberg, avec laquelle les liens artistiques sont étroits.



Bamberg (Franconie)
Entourage de Wolfgang Katzheimer
Retable de l'Adoration des mages
Vers 1490
Peinture sur bois (résineux)
Sculptures en bois (feuillu) polychromé
Metz, musée de La Cour d'Or (I1396)

Épitaphe des époux Lidwacher

Au centre de ce panneau d'épicéa apparaît la figure, cadrée à mi-jambe, du Christ en Homme de douleur sortant d'une tombe. La Vierge et saint Jean présentent un Christ au visage empreint de tristesse, de manière à offrir au fidèle la vision des plaies. La figuration du Christ souffrant constitue un appel classique à la miséricorde divine en faveur des âmes des défunts. Le groupe est encadré des silhouettes plus petites de sainte Catherine et sainte Barbe qui, par leur rôle d'intercesseur, ajoutent à cette représentation la notion d'Heilstreppe, c'est-à-dire, d'intercession en faveur des âmes des défunts. Provenant de l'église des Dominicaines de Nuremberg, cette épitaphe est celle d'un couple dont le nom est connu grâce à une mention dans un



Atelier du Maître du retable de saint Wolfgang,
(actif à Nuremberg (Franconie) vers 1445 (?)-1460),
Épitaphe des époux Adam († 1443) et Dorothea († 1443) Lidwacher
Vers 1445-1450 (?)
Huile sur bois (épicéa) 60,1 x 70,5 cm
Dijon, musée des Beaux-Arts (DA 3)
Legs Marie-Henriette Dard, 1916

ouvrage de 1737 décrivant l'église. La famille entière était représentée sur un panneau placé sous ce tableau et aujourd'hui perdu. L'attribution de l'építaphe à l'atelier nurembergeois du Maître du Retable de saint Wolfgang – nom de convention issu d'un retable de l'église Saint-Laurent de Nuremberg – vient seulement d'être reconnue. Cette attribution nécessite toutefois de réinterroger sa datation en la plaçant quelques années après le décès des époux Lidwacher. Pratique répandue à Nuremberg à cette période, les commanditaires de l'építaphe seraient dès lors les enfants du couple et non le couple lui-même.

La Vierge de douleur



Entourage de Hans Pleydenwurff et Michael Wolgemut
Vierge de douleur
Vers 1485
Huile sur bois, Paris, musée Jacquemart-André, (inv. MJAP-P2622)
© Paris, Musée Jacquemart-André
Institut de France/Studio Sébert
Photographes

Non identifiée lors de son acquisition par le musée Jacquemart André à Paris en 1926, elle a été conservée dans ses réserves. Elle fut vendue aux enchères à Bruxelles en 1923. Depuis les années 1930, son attribution, et même son pays d'origine ont fait l'objet d'hypothèses diverses et variées. Une étude scientifique menée en 2021 a permis de résoudre une partie des questionnements, notamment ceux portant sur sa datation, estimée désormais vers 1485.

La fonction de ce tableau pose également question : s'agit-il d'une œuvre de dévotion privée ou d'un élément provenant de la prédelle d'un grand retable d'église ? Le panneau de la Vierge, délimité par des lignes poinçonnées, est sans doute dans son format d'origine. Il présente des dimensions, des techniques et un style analogues à ceux d'un Christ conservé à Vienne, exposé ici pour la première fois en regard. Cela permet de supposer que les deux peintures proviennent du même atelier, voire qu'elles étaient conçues en

pendants. Elles s'inscrivent dans le courant de la peinture franconienne de la fin du XV^e siècle, caractérisée par une rigidité des drapés qui contraste avec la douceur des modelés du visage, des doigts longs et fins et l'exacerbation de la tristesse (larmes abondantes, orbites descendantes marquées).

La Vierge de douleur est un thème iconographique très populaire à la fin du XV^e siècle, faisant écho à un mouvement spirituel qui s'est considérablement développé, la *Devotio moderna*. Ce mouvement prône notamment une relation personnelle et rapprochée à Dieu. Cela conduit notamment au développement des œuvres de dévotion privée, de plus petite taille, destinées à être utilisées chez soi et / ou transportées en voyage.

Saint Jérôme et saint Christophe avec donateurs

Sur ces volets externes d'un retable, autrefois visibles lors des jours liturgiques ordinaires, figurent les saints Jérôme et Christophe accompagnés de donateurs en prière. Au XV^e siècle, il est de plus en plus fréquent que les donateurs se fassent représenter sur les retables. Les panneaux internes, des reliefs sculptés dans du bois de tilleul, en ont été séparés à une date inconnue. Le retable complet, qui ornait la chapelle de l'Ossuaire de Baden (Suisse), a été vendu vers 1820 à un marchand de Bâle. Les peintures ont été ensuite achetées par l'antiquaire Frédéric Tagini de Dijon, comme en atteste une mention au revers.



Suisse
*Saint Jérôme et une donatrice et Saint
Christophe et le donateur Niklaus
Eberler*
1516
Peinture sur bois (tilleul)
Dijon, musée des Beaux-Arts
(inv. DA 105 A et B)
Legs Marie-Henriette Dard, 1916

Lire la peinture

Les pratiques de dévotion du XV^e siècle encouragent un rapport direct et émotionnel avec le sacré. L'image s'affirme alors comme l'outil privilégié de la prière. Le fidèle est invité à se représenter mentalement les épisodes de la vie du Christ comme s'il y assistait, notamment ceux de la Passion, afin de compatir à ses souffrances. Le goût pour la narration, l'anecdote, le détail familier et l'expression, particulièrement sensible dans la peinture germanique, sert ces pratiques. Ces scènes racontent, réconfortent et avertissent : la mort est là, qui rôde, il faut s'y préparer à tout âge. Le culte des saints, qui assurent aux fidèles protection et intercession, est également à la source de nombreuses images. Identifiables sur les tableaux grâce aux attributs liés à leur histoire, certains sont vénérés dans toute la chrétienté quand d'autres sont spécifiques à une région.

Saint Guy guérissant un possédé



Bavière, Munich
Gabriel Maleskircher
Saint Guy guérit un possédé
1476

Huile sur bois
76,5 x 45,8 cm
Colmar, musée Unterlinden (88.RP.518)
Provenance inconnue ; acquis à une date indéterminée
avant 1990.
Paris, musée Jacquemart-André, inv. MJAP-P2622

Le panneau de Colmar appartenait au retable de saint Guy commandé par l'abbatiale Saint-Quirin de Tegernsee à Gabriel Maleskircher, un artiste munichois à la tête d'un grand atelier.

La scène représente un épisode de la légende de saint Guy. Natif de Sicile, saint Guy, baptisé et élevé dans la foi chrétienne par sa gouvernante, accomplit des miracles depuis son enfance, ce qui lui vaut d'être persécuté par son père qui voulait le voir renoncer à sa foi. S'y refusant, le saint s'enfuit avec sa gouvernante en Lucanie où l'empereur Dioclétien entend parler de l'enfant et de ses miracles, raison pour laquelle il le fait venir à sa cour. Il espère qu'il pourra guérir son fils atteint d'un esprit mauvais. C'est la scène qui est ici représentée.

La peinture montre l'instant, très animé, où saint Guy lève la main pour le bénir et où le démon, sous la forme d'un diabolin noir, sort de la bouche du malheureux que trois personnages retiennent fermement. À gauche se tiennent sa gouvernante et son mari en prière. La scène se déroule dans un intérieur d'église où se distinguent un orgue et un retable figurant l'Annonciation.

Relaté dans la Légende dorée de Jacques de Voragine, un ouvrage du XIII^e siècle très utilisé par les peintres, cet épisode est ici placé dans une église du XV^e siècle et les personnages sont vêtus à la mode du temps, avec leurs costumes bigarrés et leurs poulaines (chaussures) aux extrémités fuselées. Jusqu'à présent, Saint Guy guérit un possédé, au musée Unterlinden, n'avait pas été considéré comme faisant partie du retable de Tegernsee dédié à celui-ci. Pourtant, les dimensions du panneau correspondent aux autres peintures rattachées à ce retable réalisé par Gabriel Maleskircher. Par leurs visages au contour appuyé, les figures du panneau se rapprochent stylistiquement de son travail. Le traitement de l'espace et des costumes est également similaire entre les différents panneaux.

Saint Jacques



Franconie, Nuremberg
Atelier de Hans Traut
Saint Jacques le Majeur
Vers 1490-1500

Huile sur bois
81 x 40 cm

Dijon, musée des Beaux-Arts (MNR 15 / inv.4031)

Attribué au musée du Louvre par l'Office des Biens et Intérêts Privés en 1950; dépôt de l'État, 1952.

© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay

Des parallèles stylistiques et formels laissent supposer que deux panneaux représentant respectivement saint Jacques le Majeur et saint Georges terrassant le dragon (visible dans l'exposition), appartenaient initialement à un même retable. Ici l'apôtre Jacques le Majeur est drapé d'un manteau vert et rouge, debout sur un morceau de prairie, où quelques plantes et insectes sont identifiables. Il porte ses attributs : le chapeau, le bâton de pèlerin et la coquille. Un motif de brocart réalisé par des incisions en zigzag couvre le fond d'or. En haut se distinguent des parties en réserve, masquées à l'origine par une arcature ajourée en bois. Un troisième panneau, conservé à Würzburg, faisait sans doute partie du même ensemble.

Dans l'atelier du peintre

Au Moyen Âge, l'atelier désigne à la fois le lieu où s'exécute le travail (l'ouvroir) et un concept socio-économique qui intègre des contraintes techniques, commerciales et financières. L'atelier artisanal urbain est donc un lieu de création, d'apprentissage, de sociabilité professionnelle et de publicité marchande. Il est le cœur battant de l'activité artistique et artisanale du XV^e siècle.

La taille des ateliers est en général assez modeste, 3 ou 4 praticiens en moyenne. Très hiérarchisé, l'atelier est avant tout le lieu de formation auprès d'un maître qui marque de son style l'ensemble des œuvres réalisées. Il est entouré d'un ou de plusieurs compagnons qu'il salarie et d'apprentis qui l'assistent. L'apprentissage, qui se déroule sur plusieurs années, est souvent une affaire de parenté ou d'alliances familiales. Si la hiérarchie au sein de l'atelier est strictement respectée, elle n'exclut pas le partage du travail entre le maître et ses compagnons et assistants. Il n'est donc pas surprenant que les œuvres soient réalisées à plusieurs mains. L'empreinte du maître se mesure à la reprise de modèles qui circulent dans toute l'Europe par l'intermédiaire de dessins et de gravures échangés au gré de ses déplacements. Les maîtres ne signant qu'exceptionnellement leurs créations, leur identité est aujourd'hui souvent perdue.

Matériellement, un atelier pouvait consister en une « boutique », c'est-à-dire un magasin et une vitrine où étaient exposées les œuvres réalisées dans l'arrière-salle. L'artiste pouvait tout aussi bien posséder cet espace ou le louer et installer son logement à l'étage ou à proximité. L'atelier est autant un espace privé que public. Outils, carnets, modèles du maîtres y sont entreposés et se transmettent à ses successeurs, tout comme les matières premières. Car tout est fait sur place : les pinceaux, les enduits, les huiles, les peintures à base de pigments, les palettes et même les colles.

La peinture de panneaux de bois constitue une grande partie de l'activité : préparation du support, gravure et dessin, application de l'or et autres feuilles métalliques, des couches colorées, éventuellement de décors en reliefs moulés et appliqués, requièrent un apprentissage de plusieurs années au sein d'un atelier.

Le support d'une peinture sur bois est constitué de plusieurs planches collées l'une à l'autre, et d'une couche picturale. La connaissance de l'essence du bois donne des indices sur le lieu de production de l'œuvre car l'artiste se fournit souvent localement. Dans l'empire, le chêne prédomine au Nord, le tilleul au Sud, tandis que le sapin et l'épicéa se rencontrent dans les régions montagneuses, notamment en Bavière et en Autriche.

Les artistes ne peignent jamais directement sur ce support. Après un encollage, le peintre étale une couche de préparation, généralement blanche, composée d'un mélange de craie et de colle. Les feuilles d'or sont ensuite posées sur une sous-couche rouge (le bol), faite d'argile et d'oxyde de fer.

Sur la préparation blanche, les artistes dessinent à la pierre noire, au fusain, au noir d'os ou de carbone. Puis ils appliquent les couleurs, formées d'un liant et de pigments, en général constitués de poudres de minéraux, mais

parfois également de colorants d'origine végétale ou animale. À partir de 1430, le liant le plus usuel dans la peinture germanique est l'huile, mais l'œuf reste utilisé ponctuellement, parfois conjointement. La peinture à l'huile, qui sèche lentement, offre la possibilité de travailler par couches successives, de moduler les tons et la transparence à l'aide de glacis ; elle permet également une meilleure réflexion de la lumière. Des décors en relief moulés, dit « brocarts appliqués », peuvent également être ajoutés pour imiter les étoffes luxueuses. En dernière étape, la peinture est protégée par un vernis qui permet d'unifier la surface, de renforcer les contrastes et la saturation des couleurs.

Le CHEVALET

À l'origine, c'est un meuble en bois utilisé pour poser les selles de chevaux. Il a eu beaucoup de succès chez les peintres, pour son aspect pratique et sa grande mobilité.



« Sache que ce travail est véritablement celui d'un gentilhomme et qu'on peut le faire vêtu de velours ».

Cennino Cennini, peintre et écrivain toscan (1360 - 1440), *Traité de la peinture*, Florence 1437

La PRÉPARATION des PIGMENTS

Ici, l'aide dispose la pâte colorée en petits tas en forme de poire (trochisques), mis à sécher. Ils seront plus tard mélangés à de l'huile pour être utilisés par le peintre.



L'APPUI-MAIN

Cette baguette de bois sert d'appui à la main qui travaille, afin qu'elle ne tremble pas et qu'elle ne frotte pas contre le support peint. L'artiste la maintient avec le petit doigt de la main, qui tient également la palette. L'extrémité qui vient contre le tableau se termine par une boule recouverte de tissu.



La PIERRE à broyer et sa MOLETTE

En martre, porphyre ou granit, la pierre sert de base à la préparation des couleurs. Les pigments sont broyés à l'aide de la molette et mêlés à de l'eau. La pâte ainsi obtenue est ensuite amassée et raclée avec un couteau flexible.



Les POTS à couleurs

À proximité du maître, un aide a posé les pots contenant les couleurs prêtes à l'emploi. Ces petits récipients sont en terre, mais il peut s'agir parfois de coquillages. À portée de main, la spatule sert à transvaser la peinture, du pot à la palette.



Les PINCEAUX et BROSSES

Fabriqués dans l'atelier, ils sont toujours de forme ronde et conique. Les brosses épaisses sont à base de soie de porc : les pinceaux, fins et plus souples, sont souvent faits de poils de queue de décureuil, dits « petits gris ».



La PALETTE

Faite en bois léger, ni trop grande ni trop lourde, de formes diverses, la palette ne reçoit que les couleurs nécessaires au travail de la journée. Le bois est « huilé » afin que les couleurs se gardent bien fraîches et que la palette soit facile à nettoyer après usage.



Vous pouvez découvrir l'œuvre originale au musée des Beaux-Arts de Berne, en Suisse. Niklaus Manuel (I.) (1484-1530 Berne), *Retable de sainte Anne : Saint Luc peignant la Vierge*, 1515, technique mixte sur bois d'épicéa, 117,6 x 82,2 cm, ville de Berne © Kunstmuseum Bern



Extrait de la fiche de salle « Dans l'atelier du peintre »
 © contenus service des publics / mise en forme graphique unité assistance projets

La circulation des modèles

L'organisation très hiérarchisée de l'atelier médiéval conduit le maître à marquer de son style l'œuvre collective de ses compagnons et apprentis. Le respect des schémas de composition et des motifs formels qu'il a lui-même conçus favorise l'homogénéité de la production. Son empreinte se combine à la répétition des modèles, fondement du processus de l'œuvre. Ces modèles circulent par divers intermédiaires graphiques, notamment les dessins ou gravures.

La gravure sur bois puis sur cuivre est l'une des grandes conquêtes techniques du XV^e siècle : à partir d'une matrice unique, plusieurs centaines d'exemplaires d'une même image peuvent être imprimés sur du papier dont la qualité va croissante. Mobiles, relativement peu onéreuses, ces estampes circulent facilement et sont appréciées par les artistes, qui s'en servent comme des réservoirs de compositions, de personnages et des répertoires de motifs. Elles viennent compléter des recueils de dessins déjà couramment utilisés dans les ateliers. À cette culture visuelle s'ajoutent les œuvres vues et copiées lors des voyages. Les principaux peintres enrichissent ce fonds commun de leur inventions, types de visages et schémas de drapés, que reprennent ensuite leurs collaborateurs en les adaptant au gré de leurs besoins.

Une étude de draperies

Ces dessins témoignent d'un intérêt pour l'analyse de la retombée des drapés, leur aspect graphique, mais également pour le volume qu'ils apportent aux figures. De nombreuses études de draperies peuvent être rattachées à cet artiste demeuré anonyme, à qui elles ont donné son nom de convention. Elles constituaient probablement des recueils de modèles, non seulement pour l'atelier des peintres, mais aussi pour les artistes travaillant autour du maître verrier Peter Hemmel à Strasbourg.



Maître des études de draperies, actif à Strasbourg (Rhin supérieur)
dit aussi Maître des Ronds de Cobourg
Deux études de draperies
Vers 1480-1490
Dijon, Musée des Beaux-Arts
(inv. 1748)
Don Jules Maciet, 1904

L'identité du peintre

Jusqu'au XVI^e siècle, la pratique de la signature est exceptionnelle et l'identité des créateurs n'est généralement pas connue. Dans les archives figurent des noms, qu'il est parfois possible de mettre en relation avec les tableaux conservés. Néanmoins, le plus souvent, c'est l'analyse stylistique qui permet la formulation d'hypothèses sur leur auteur. La plupart des peintres demeurent encore anonymes et les historiens de l'art ont effectué, en comparant les styles, des regroupements d'œuvres qui ont donné lieu à la création de noms de convention attribués à des maîtres non identifiés (les « maîtres de... »). Dans certains cas, il est possible de repérer à l'intérieur d'une même composition des différences de « mains », qui sont la trace visible du partage du travail au sein de l'atelier.

Saint Jean attribué à Hans Traut



Hans Traut, actif à Nuremberg (Franconie),
Saint Jean l'Évangéliste
Vers 1490
Huile sur bois (résineux)
Dijon, musée des Beaux-Arts,
(inv. D 4069. MNR 345)
attribué au musée du Louvre par
l'Office des Biens et Intérêts Privés
en 1950 ; dépôt de l'État, 1953
© Musée des Beaux-Arts de Dijon/
François Jay



Hans Traut, *Saint Jean-Baptiste*
vers 1490
Huile sur bois, 121,2x35 cm,
Nuremberg (Allemagne),
église Saint-Jacques
© Judith Hentschel

Sur cette peinture sur bois résineux, le jeune saint Jean est représenté vêtu d'une somptueuse robe verte ornée de motifs de brocart appliqué, sur laquelle il porte un manteau rouge. On attribue à l'apôtre Jean de nombreux miracles, dont celui ici représenté. Selon la *Légende Dorée* composée par Jacques de Voragine au XIII^e siècle, Jean est sommé de boire une coupe de poison afin de prouver à Aristodème et aux Éphésiens la supériorité du christianisme sur le culte des idoles. De sa main droite levée en signe de bénédiction, il neutralise la coupe de poison contenant un serpent, en avale le contenu d'un trait et sans en être aucunement incommodé. La physionomie du saint, avec son regard baissé, ses yeux globuleux, sa fossette au menton, le style du dessin, tout comme les boucles de cheveux enroulées sur le front et le chemin de terre bordé de plantes se retrouvent chez le Maître du retable des Augustins de Nuremberg. Identifié à Hans Traut, cet artiste fut, avec Wolgemut, à la tête de l'un des ateliers les plus productifs de la ville. Un saint Jean-Baptiste conservé dans une église de Nuremberg a peut-être fait partie du même retable de par sa composition et ses dimensions

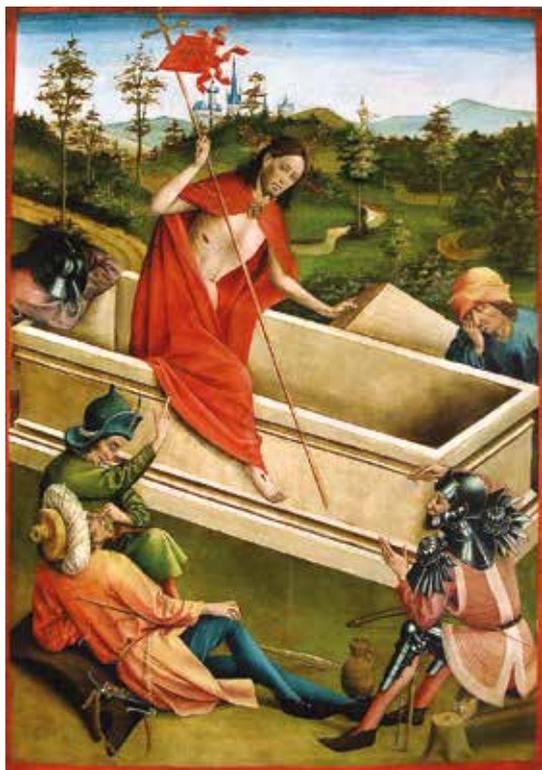
Questions de styles

Au début des années 1430, dans les Pays-Bas Méridionaux, l'art du Maître de Flémalle, de Jan van Eyck, et, à la génération suivante, de Rogier van der Weyden introduit une rupture dans la représentation du réel. Grâce à l'usage savant de l'huile comme liant de la peinture et à l'observation méticuleuse des détails, ils transcrivent une nouvelle vision du monde. Ils inspirent bientôt des artistes actifs à Strasbourg, à Bâle, comme Konrad Witz, ou à Cologne, comme Stephan Lochner. Ces peintres s'intéressent au rendu des matières et imitent des phénomènes optiques tels que la brillance ou la transparence, obtenant de séduisants effets de trompe-l'œil. Ils restituent des volumes, des textures et des espaces profonds. Certains artistes développent une palette de tons précieux et contrastés. Des foyers et des individualités artistiques émergent dans toutes les régions de l'empire, indépendamment des divisions territoriales politiques.

Illusions et réalités

Malgré la persistance des modes de représentations médiévaux, les figures présentent bientôt une densité nouvelle et s'articulent au sein d'un espace pensé et dépeint comme profond. Au carrefour des Pays-Bas et de l'Italie, les artistes germaniques sont sensibles aux nouveaux dispositifs visuels qui font évoluer la représentation du réel, comme la perspective. Auparavant, les lignes de fuite conduisaient parfois à un point situé à l'avant du tableau, vers le spectateur, et la taille des personnages correspondait fréquemment à leur place dans la hiérarchie céleste ou terrestre. Au XV^e siècle, des lignes architecturales creusent les intérieurs et, dans les arrière-plans, le dégradé progressif des couleurs au niveau de l'horizon restitue l'échelonnement des plans en profondeur. Pour autant, le fond or ne disparaît pas et reste privilégié à l'intérieur des retables, pour des raisons symboliques mais aussi matérielles : il participe au jeu de la lumière au sein de l'église.

Panneau de la Résurrection du Christ de Koerbecke



Westphalie, Johann Koerbecke (vers 1420-1490)
La Résurrection du Christ
1456-1457
Huile sur bois
93 x 65 cm
Avignon, musée Calvet (834.4.5)
Acquis du marchand d'art Guérin, Avignon, 1834

Le panneau de la Résurrection du Christ faisait autrefois partie du retable du maître-autel de l'église de l'abbaye de Marienfeld, près de Münster. Quinze des seize panneaux originaux du polyptyque sont aujourd'hui conservés mais dispersés dans le monde entier après avoir été sciés en autant de tableaux individuels lorsque le retable du gothique tardif céda la place à un retable baroque.

Le Retable de Marienfeld est considéré comme le chef-d'œuvre de Johann Koerbecke, actif à Munster, qui compte parmi les peintres les plus importants de Westphalie dans la seconde moitié du XV^e siècle. Le nom du peintre a été retrouvé dans les archives. Son style se caractérise par des contours précis et des morphologies allongées. Pour cette Résurrection, il a recours à une composition peu courante, qui n'insiste pas sur le caractère surnaturel de l'événement mais vise le réalisme. Le Christ s'apprête à sortir de son sarcophage de pierre, placé de biais dans l'espace pictural. Il n'est pas vu

de face et n'a pas la main droite levée dans un geste de bénédiction. Ici, la victoire sur la mort n'est pas présentée comme un acte triomphal empreint de dignité mais comme un processus pénible. Quant au paysage, le peintre lui confère une atmosphère et un traitement pictural léger, presque esquissé. L'influence de la peinture flamande est clairement perceptible dans le réalisme des détails des costumes, la représentation des ombres portées et le coloris brillant.

Les deux panneaux de Konrad Witz

À l'origine, ces peintures formaient la face et le revers d'un même panneau, scindé en deux en 1955. Avec dix autres tableaux, elles formaient les volets du *Retable du Miroir du Salut*. L'ensemble était probablement destiné à orner le maître-autel de l'église saint Léonard de Bâle.

À l'arrière-plan de la scène avec l'empereur, la préparation d'origine à la craie travaillée au poinçon a été poncée et redorée. Cette intervention a sans doute causé la disparition d'un élément essentiel de la composition – peut-être dessiné au moyen d'élégantes lignes poinçonnées dans le fond d'or – qui devait apparaître au centre, au-dessus des protagonistes : l'*ara coeli*, qui donna son nom à la basilique romaine Sainte-Marie d'Aracoeli, près du Capitole. Selon la légende, la sibylle de Tibur montre à l'empereur Auguste qui se laisse convaincre par cette vision, « un autel » dans le ciel surmonté de l'Enfant Jésus. Le fond d'or suggérait la vision glorieuse du monde céleste. Initialement situé au revers, saint Augustin occupe quant à lui l'espace réel avec force, dans un décor architectural cohérent, d'une géométrie rigoureuse et ouvert sur un paysage par une fenêtre.



Rhin supérieur, Bâle
Konrad Witz (vers 1400-1414 - 1444-1447) et atelier,
L'Empereur Auguste et la sibylle de Tibur
Saint Augustin (faces scindées)

Vers 1435
Technique mixte sur bois (chêne) (toile noyée)
103 x 82 cm (chacun)
Dijon, musée des Beaux-Arts (DA 161 A, DA 161 B)
Legs Marie-Henriette Dard, 1916
© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay

Saint Florian



Le saint Florian, récemment acquis, ainsi qu'un quatrième panneau conservé à la Staatsgalerie de Burghausen, étaient peut-être des éléments du même retable : l'échelle des figures, les concordances stylistiques, le traitement comparable des architectures plaident en faveur de cette hypothèse. L'influence du peintre bâlois Konrad Witz est sensible dans le traitement illusionniste des bordures des vêtements et des reflets de lumière, mais l'activité du créateur de ces panneaux se situe en Bavière.

Bavière
Saint Florian
Vers 1460-1480
Huile sur bois (chêne)
125,5 x 62 cm
Dijon, musée des Beaux-Arts (2021-5-1)
Achat en vente publique avec l'aide de la Région
Bourgogne-Franche-Comté et de l'État dans le cadre du Fonds
Régional d'Acquisition pour les Musées, et du Cabinet Cléon Martin
Broichot et Associés, 2021
© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay

La lumière

Au Moyen Âge, la lumière est pensée de manière singulière. Tous y reconnaissent la manifestation du divin et des gloires de l'au-delà. À ce titre, les artistes mobilisent la lumière comme une véritable matière de l'œuvre. Aujourd'hui, les ambiances dans lesquelles nous appréhendons ces peintures sont différentes : l'éclairage électrique du musée, uniforme, annihile les effets changeants d'une lumière naturelle et ceux, vacillants, des flammes qui accompagnaient à l'origine la présentation du retable. Éclairés par le « luminaire » de l'église - lampes à huile, torches, chandelles de suif, cierges de cire -, les fonds dorés donnent ainsi forme et vie aux personnages qui s'en détachent

Retable de Pierre Rup

Le *Retable de Pierre Rup* tire son nom de son donateur, représenté en prière en bas à droite et identifié grâce à l'inscription en latin sur le cadre qui se traduit : « Pierre Rup, citoyen et marchand de Genève, a fait ce tableau pour ... ». Ce panneau est le volet gauche d'un retable qui mesurait plus de huit mètres de long et était agrémenté d'un riche cadre sculpté. Il ornait le maître-autel de l'église Sainte-Marie-Madeleine de Genève. La peinture à l'huile sur bois résineux ici présentée est en fait constituée de 4 éléments regroupés dans un cadre complexe.

Il représente quatre saints auréolés avec leurs attributs : saint Étienne et les pierres, saint Blaise et le peigne à carder la laine, saint Jean-Baptiste et l'agneau christique.



Suisse
Retable de Pierre Rup
Vers 1450

Huile sur bois (résineux)
225 x 177 cm

Dijon, musée des Beaux-Arts (DA 97)

Legs Marie-Henriette Dard, 1916

© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay

Le donateur, Pierre Rup, est peint en bas à droite du volet, agenouillé et en prière à côté de son protecteur, saint Pierre avec ses clefs. Tous deux regardent en direction du panneau central du retable, aujourd'hui disparu.

Les niches dans lesquelles se trouvent les saints sont toutes les quatre surmontées de gables où figurent en buste, toujours sur fond or, un saint évêque, saint Catherine, saint Antoine et la Vierge de l'Annonciation. De part et d'autre des fleurons qui surmontent les gables, se trouvent des anges musiciens. Le fond, d'or poinçonné mais également travaillé en relief par les éléments architecturés, donne de la profondeur à la composition en y introduisant des jeux de lumière.



Chœur de l'église Saint-Marie-Madeleine de Genève
(aujourd'hui Temple de la Madeleine) dans lequel était présenté le
retable de Pierre Rup

© Notrehistoire.ch / Albin Salamin

Foyers et styles

Dans une tentative de caractériser la géographie artistique de la peinture germanique médiévale, les historiens de l'art des XIX^e et XX^e siècles ont défini des « écoles » régionales, déterminées par une uniformité esthétique au sein d'un territoire. Depuis quelques décennies, cette notion est remise en question au profit d'une meilleure prise en compte de la réalité des circulations des oeuvres et des artistes, qui expliquent le brassage des styles. Certains sont doux et raffinés, d'autres se révèlent puissants voire rudes. Les collections françaises dont sont issues les œuvres présentées dans l'exposition sont représentatives de cette diversité.

Focus : en Suisse

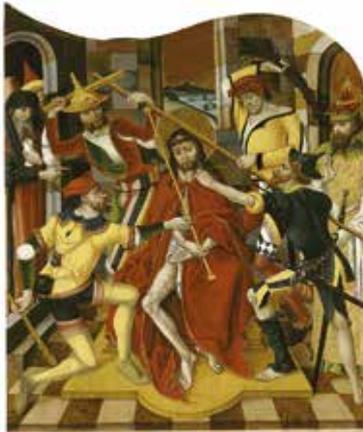
Dans un vaste territoire englobant l'ouest et le nord de la Suisse actuelle, des artistes réunis sous les noms de convention de Maîtres à l'œillet de Berne, de Baden ou encore de Zürich sont actifs entre 1480 et 1510 environ. La signification des œillets, parfois croisés avec un brin de lavande, représentés au bas des panneaux n'a pas encore été totalement élucidée : avec leurs différentes variantes, ils semblent faire référence à une association entre plusieurs peintres et ateliers, mais témoignent peut-être également d'une manière commune de travailler. Ces maîtres, qui prennent librement pour modèles des gravures du Maître ES et de Martin Schongauer, peignent de manière variée et expressive. Attentif à la précision des détails, Heinrich Büchler, actif à Baden, fait preuve quant à lui d'une savoureuse naïveté.

Entre 1480 et 1500, en Suisse, le spectateur trouve sur le sol de certaines peintures religieuses, au premier plan, deux œillets coupés, l'un rouge et l'autre blanc. Cette marque fait référence à plusieurs peintres partageant non seulement une même façon de travailler, mais peut-être aussi un état d'esprit, dont les rapports sont toutefois difficiles à cerner. Vers 1500, l'œillet rouge, d'abord traité de façon naturaliste, devient de plus en plus abstrait et la fleur blanche est remplacée par un brin de lavande, comme sur ce volet d'un retable de la Passion.

Malgré leurs points communs, les tableaux de ce groupe d'œuvres présentent des divergences, permettant de discerner le travail de plusieurs peintres ayant appartenu à différents ateliers. Le cycle dijonnais, constitué de huit scènes de la Passion sur les faces internes et externes des volets d'un retable, est l'œuvre la plus complète du groupe des maîtres à l'œillet et au brin de lavande conservée à ce jour.



La seule partie perdue est le centre qui représentait très certainement une Crucifixion. L'étude attentive et minutieuse des scènes laisse supposer qu'elles ont été exécutées dans l'atelier de Thüring Meyerhofer mais pas par le peintre lui-même. L'auteur, non identifié, a utilisé comme modèle les gravures du cycle de la Passion de Martin Schongauer, mais en se contentant de reprendre certains motifs uniquement. L'interprétation expressive de l'histoire biblique conjuguée à l'abondance des personnages et à la densité des événements représentés sont autant le reflet de son indépendance stylistique que de sa maîtrise technique.



Suisse, Baden
 Atelier du Maître à l'œillet et au brin de lavande (Thüring Meyerhofer documenté entre 1486 et 1505 ?)
Retable de la Passion du Christ
 Vers 1500
 Peinture sur bois (sapin)
 168 x 76 cm (chacun)
 Dijon, musée des Beaux-Arts (DA 105 C, DA 105 D, DA 105 E et DA 105 F)
 Legs Marie-Henriette Dard, 1916
 © Musée des Beaux-Arts de Dijon/
 François Jay



L'influence de la gravure : Martin Schongauer

Fils d'un orfèvre, Martin Schongauer naît à Colmar, probablement vers 1450 et est actif dans la région du Rhin supérieur jusqu'à sa mort en 1491. Peintre illustre, il est aussi un graveur d'exception et le premier monogrammiste dont l'identité soit connue.

Martin Schongauer fut le premier à opérer la synthèse entre l'expressivité germanique et la leçon des maîtres flamands, notamment Rogier van der Weyden et Dirk Bouts. Il revient ainsi à l'artiste d'avoir élevé l'art de la gravure à un haut niveau encore jamais atteint et ses œuvres marquèrent profondément les artistes du début du XVI^e siècle, au premier rang desquels Albrecht Dürer.

Son œuvre gravée, qui comprend 116 pièces toutes signées de son monogramme M+S, a connu une grande diffusion. Le nombre exact d'épreuves tirées pour chaque plaque de cuivre reste, quant à lui, incertain. Si ces gravures ont été largement utilisées comme modèles dans les ateliers, elles ont été d'abord conçues comme des images de dévotion, insérées dans des ouvrages religieux ou punaisées au mur des maisons.



Martin Schongauer

Le Couronnement d'épines l'Ecce Homo et Le Portement de croix,
Entre 1475 et 1480

Gravures au burin sur cuivre

16,3 x 11,5 cm

© Paris-Musées, Petit Palais,

musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (GDUT8618, GDUT8620, GDUT8621)

Saint Fridolin et saint Otmar

Cette représentation se réfère à la légende d'Ursus qui date du XIII^e siècle : à sa mort, le riche Ursus légua au moine Fridolin, fondateur de plusieurs monastères, un vaste territoire. Mais Landolf, le frère du défunt, contesta cette donation. Ursus, figuré ici sous la forme d'un squelette, sortit alors de sa tombe pour confirmer son legs devant un tribunal. Très impressionné par cette apparition, Landolf, non seulement cessa toute contestation mais il céda également son héritage, donnant naissance à l'actuel canton de Glaris. Otmar, quant à lui, fut le premier abbé de Saint-Gall.

Avec Ursus, il est le représentant majeur de la vie monastique primitive. Le choix de les représenter tous deux pourrait suggérer une commande pour un monastère du nord ou de l'est de la Suisse actuelle. La marque à l'œillet, quant à elle, est devenue plus abstraite car les fleurs ne projettent aucune ombre sur le sol, ce qui suggère une datation plus tardive.

Les deux revers mal conservés (et non visibles dans l'exposition) avec les saints Christophe et Sébastien sont à nouveau lisibles depuis leur restauration en 2007-2008.

Leur état fragmentaire permet néanmoins de reconnaître la grande qualité picturale – en montrant les saints dans un paysage naturel, le peintre semble s'être octroyé plus de liberté que sur les faces internes à fond d'or.



Suisse, Baden ou Berne
Atelier du Maître à l'œillet et au brin de lavande de Baden
(Thüring Meyerhofer [documenté entre 1486 et 1505] ?)

Saint Otmar
Saint Sébastien (revers)

Saint Fridolin
Saint Christophe (revers)
Vers 1505

Peinture a tempera sur bois
117 x 40 cm (Saint Otmar) et 117 x 52,5 cm (Saint Fridolin)
Dijon, musée des Beaux-Arts (DA 207 A, DA 207 B)
Legs Marie-Henriette Dard, 1916
© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay

Focus : à Cologne

À Cologne, ville riche d'une longue tradition artistique, l'influence de l'art des Pays-Bas est particulièrement prégnante en raison d'une proximité géographique favorisant les échanges. Située sur le Rhin, la ville est un passage obligé sur le chemin qui mène du nord au sud de l'Europe. Des peintres locaux se forment en Flandres, tandis que des Néerlandais s'installent dans cette métropole du Rhin inférieur, l'une des plus peuplées de l'empire. Des œuvres flamandes et néerlandaises y sont également visibles. Dans ce contexte, entre les années 1460 et 1510, plusieurs maîtres désignés par des noms de convention collaborent, notamment le Maître de la Vie de la Vierge, le Maître de la Légende de sainte Ursule et le Maître du Retable de saint Barthélemy, et répondent aux commandes d'une clientèle exigeante.

Vierge en gloire du Maître de la Vie de la Vierge

À partir de 1460, la peinture colonaise est dominée par une génération d'artistes inspirée par Rogier van der Weyden, tout en apportant des nouveautés. Bien que des personnalités se distinguent dans leurs travaux, les attributions dans le détail sont difficiles à établir car les peintres de ce foyer ont livré leur production bien au-delà des frontières de la ville et ont parfois participé à des collaborations. De ce fait, le style de leur principal représentant, le Maître de la Vie de la Vierge, se retrouve durant plus de trente ans.



Rhin inférieur, Cologne
Maître de la Vie de la Vierge (actif de 1460 à 1490)
L'adoration de la Vierge par les apôtres
Vers 1470-1480
Huile sur bois (chêne), 78,5 x 78 cm
Lille, palais des Beaux-Arts (743)
Legs Antoine Brasseur, 1880.
© RMN-Grand Palais (PBA, Lille) / Stéphane Maréchal

La Vierge en gloire ici présentée est ambitieuse. Elle réalise la synthèse entre la Vision de saint Jean (Ap 12.1-2) et celle de l'empereur Auguste rapportée par la *Légende dorée*. Entourée d'un nimbe rayonnant, la Vierge porte un manteau bleu nuit doublé de fourrure blanche ; l'Enfant est tourné vers le spectateur et, de sa main droite, attire l'attention sur Marie. Alors que les apôtres situés à gauche hésitent encore, les disciples du premier plan se sont jetés à genoux et tendent leurs bras vers l'apparition. Jacques le Majeur, à droite, feuillette un livre comme à la recherche du passage confirmant le prodige.

La Vierge au croissant de lune, symbole de l'Immaculée Conception de Marie, est un thème déjà traité à

Cologne. Tout comme le coloris, qui s'inscrit dans la tradition de la peinture colonaise. Cependant, l'association de la Vierge de l'Apocalypse et des apôtres nécessite quelques explications. Sa mise en valeur tout d'abord, qui provient du format, du resserrement des figures et de la distribution de

la lumière. Non seulement le peintre se montre ici familier des innovations de la peinture flamande, mais il insiste aussi sur le caractère didactique de la représentation : les apôtres figurent à la fois comme témoins de l'Immaculata Conceptio et comme membres d'une Ecclesia (Assemblée) dont ils diffusent la doctrine.

Focus : dans le reste de l'Empire

Au Moyen Âge, la production artistique est ancrée dans un petit nombre de villes particulièrement dynamiques économiquement et en relation avec leur territoire environnant. En Allemagne actuelle, il s'agit notamment de Francfort dans le Rhin moyen, Nuremberg en Franconie, Munich en Bavière, Ulm et Augsbourg en Souabe. La diversité des styles perceptibles dans ces foyers résulte d'un mélange entre les traditions locales, les tempéraments personnels des artistes et les attentes des commanditaires, qui souhaitent se conformer aux usages tout en affirmant leur connaissance des nouveautés. Dans certains lieux de passages, les artistes se montrent ouverts aux influences extérieures, à l'instar du Tyrol où ils sont curieux des innovations venues tant de l'Italie que des Pays-Bas.

Maître de la Passion de Darmstadt, sainte Dorothee et sainte Catherine

Devant une tenture en brocart d'or au décor estampé sont représentées sainte Dorothee, qui tend une corbeille remplie de roses, et sainte Catherine tenant les attributs de son martyre, l'épée et la roue. Ce panneau, comme six autres qui appartenaient à l'origine au même retable (musées de Munich, Stuttgart, Zurich), est caractéristique du style du Maître de la Passion de Darmstadt : on y retrouve le travail sur la lumière, la qualité du coloris et la douceur des figures ainsi que l'emploi d'incisions pour préparer les compositions. L'atelier de ce peintre est traditionnellement situé dans le Rhin moyen en raison de la provenance des ensembles qui lui sont attribués. Ses liens avec l'art de Cologne, des Pays-Bas et de la Suisse rendent plausible cette localisation dans une zone de confluence.



Rhin moyen
Maître de la Passion de Darmstadt
Sainte Dorothee et sainte Catherine
Vers 1460

Huile sur bois (sapin)
87 x 70,5 cm
Dijon, musée des Beaux-Arts de Dijon (Inv. 1943)
Don Albert Joliet, 1907.
© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay

Vocabulaire

Historique et politique

Saint Empire romain germanique : entité territoriale politico-religieuse qui dure près de neuf siècles, de 962 à 1806. Vers 1500, il comprenait notamment outre l'Allemagne actuelle, la Franche-Comté, la Savoie, l'Alsace, l'Autriche, la Moravie, la Bohême et une partie de l'Italie. Il entendait perpétuer l'Empire carolingien qui, de 800 à 924, prétendait lui-même ressusciter l'Empire romain d'Occident.

Moyen Âge : période historique qui commence au V^e siècle ap. J.-C. avec l'effondrement et le morcellement politique et culturel de l'Empire romain et s'achève vers la fin du XV^e siècle avec l'essor de la Renaissance italienne, la naissance des nations modernes et la découverte des nouveaux continents.

Renaissance : Période historique et période artistique qui voit progressivement le jour en Italie aux XIV^e et XV^e siècles, puis dans toute l'Europe. Elle se termine vers la fin du XVI^e siècle et marque la fin du Moyen Âge et le début des Temps modernes. Période au cours de laquelle les artistes italiens ramènent au grand jour l'héritage de l'Antiquité grecque et romaine, où l'Homme renouvelle sa vision de l'humanité et commence à remettre en question l'importance de Dieu.

Plastique et artistique

Brocart : un brocart est une étoffe de soie rehaussée de dessins brochés d'or et d'argent. Le terme de brocart a souvent été appliqué à des soieries brochées richement décorées.

Brocart appliqués : décors polychromes moulés et appliqués sur des sculptures, des peintures murales, des panneaux peints et destinés à imiter en relief des soieries précieuses.

Couronnement : partie supérieure d'un retable.

Liant : base de toute peinture, il s'agit d'une matière qui sert à donner de la cohésion et une tenue dans le temps au dépôt de pigments (couleur) sur un support à peindre. En fonction de sa nature chimique, le liant permet d'assurer des caractéristiques bien particulières à la peinture (temps de séchage, matité ou brillance, épaisseur, résistance, viscosité...). Dans les peintures germaniques de la fin du Moyen Âge, il peut s'agir de l'œuf ou de l'huile.

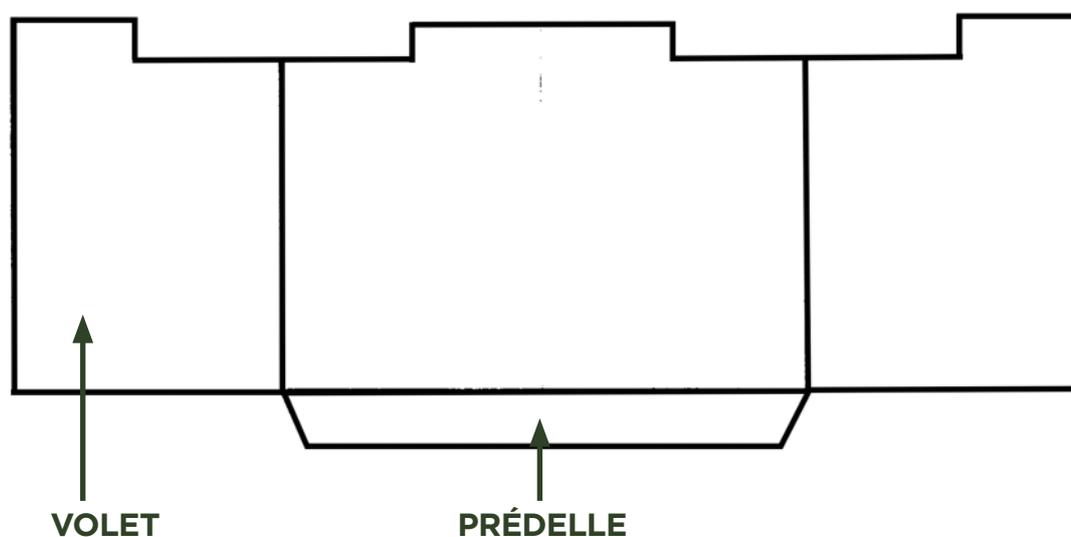
Maître : peintre important – ou sculpteur, architecte, orfèvre – qui surpasse sa discipline par son savoir-faire, par l'originalité de ses œuvres, la nouveauté apportée aux formes et au rendu de ses représentations. Ses réalisations servent d'exemples à de nombreux artistes. Son talent le conduit à diriger un atelier où il forme des apprentis sur les ouvrages qu'on lui commande.

Pigment : substance colorante d'origine minérale, organique ou métallique. Elle s'incorpore dans les peintures à l'aide d'un liant. Les pigments peuvent être opaques, semi-opaques ou transparents selon la taille des grains de pigment et leur forme.

Prédelle : œuvre peinte ou sculptée qui constitue le soubassement de la partie centrale d'un retable.

Retable : désigne une œuvre peinte et/ou sculptée qui se dresse sur l'autel d'une église ou d'une chapelle. La forme la plus courante du retable dans l'espace germanique est le retable dit « à transformations ». Il est constitué d'une caisse ou d'un panneau central, de volets, d'une prédelle (son soubassement) et d'un couronnement qui surmonte la caisse.

Les retables apparaissent au X^e siècle suite à la modification de la place du prêtre lors des offices. Celui-ci avait coutume de se placer derrière la table d'autel, face aux fidèles. À partir du XI^e siècle, le prêtre se place entre l'autel et les fidèles, tournant le dos à ces derniers. Les regards se portent donc derrière la table. C'est pourquoi on estime alors utile de faire apparaître des décorations derrière l'autel. Les volets ont une signification religieuse. Lorsqu'ils sont fermés, on ne voit que leur revers, peint sobrement : c'est la face quotidienne, mais aussi celle du deuil et du carême. Lorsque les volets sont ouverts, ils laissent apparaître des scènes richement décorées, qui ont un caractère plus cérémonial. La prédelle a une fonction pratique : elle permet de fermer des volets sans avoir à retirer les objets qui se trouvent sur le devant de l'autel. La caisse, également appelée huche, est la pièce la plus importante du retable. La plupart des caisses se compose de trois compartiments, dans lesquels reposent des sculptures réalisées par groupes qu'il est ensuite possible d'étager pour donner de la profondeur à l'ensemble. La partie supérieure est surmontée le plus souvent par un entablement et un couronnement orné d'éléments décoratifs.



Religieux

Châsse ou Reliquaire : coffre souvent très richement orné où l'on garde les reliques d'un saint. Les châsses peuvent prendre toutes sortes de formes (main, statuette, croix, maison...).

Culte : hommage religieux rendu à la divinité ou à un saint personnage. Peut aussi désigner les pratiques réglées par une religion pour rendre hommage à la divinité.

Dévotion : attachement très profond à la religion et à ses pratiques.
Devotio moderna : mouvement spirituel apparu aux Pays-Bas vers la fin du XV^e siècle et qui atteint son apogée au cours du XV^e siècle. Le mouvement cherche avant tout à favoriser la prière et la piété personnelle et individuelle.

Épitaphe : inscription funéraire placée sur une tombe ou dans un monument. Écrite par le défunt lui-même ou par ses proches, elle tente de résumer une vie entière en une phrase afin de rappeler le souvenir de la personne décédée.

Liturgie : ensemble du culte public (rites, prières, chants) rendu à Dieu par l'Église, tel qu'il est fixé ou reconnu par l'autorité compétente. Peut aussi désigner la partie de ce culte.

Passion : ensemble des souffrances endurées par le Christ, de son arrestation au Jardin des Oliviers à sa mort sur la croix.

Piété : dévotion fervente, qui s'exprime dans le respect et l'accomplissement des pratiques religieuses.

Relique : fragment du corps d'un saint ou d'un objet lui ayant appartenu ou ayant servi à son martyre. Les reliques produisent parfois des miracles. On leur prête des vertus protectrices. Lorsqu'un tissu entre en contact avec une relique, il peut devenir une relique secondaire.

Activité élèves I

Création en métal repoussé doré

La Légende dorée de Jacques de Voragine raconte que devant la volonté du Sénat romain de déifier l'empereur Auguste de son vivant, celui-ci consulta la sibylle de Tibur afin de savoir si le monde connaîtrait une personne plus importante que lui. La sibylle de Tibur montra alors à l'empereur Auguste « un autel » dans le ciel surmonté de l'Enfant Jésus, lui disant que ce dernier serait plus grand que lui. Le fond d'or représenté suggérait la vision du monde céleste. Ce fond a disparu.

**Mais que désigne la sibylle de Tibur à l'empereur Auguste ?
À vous de le recréer !**

Pour cela, munissez-vous du matériel suivant :

- De l'aluminium en rouleau ou des barquettes en aluminium ou, mieux, des feuilles de métal à repousser dorées
- Un crayon à papier à la mine un peu usée, un manche de pinceau bien rond et bien lisse
- Un journal ou un magazine
- Une feuille de papier
- Éventuellement de la gouache dorée, un pinceau et un chiffon ou du coton

1 La préparation du dessin

Commencez par imaginer le dessin que vous souhaitez reproduire, sur une simple feuille de papier. Voici quelques modèles :



2 La préparation du support

- Si vous n'avez que du papier aluminium de cuisine, découpez un grand morceau et pliez-le en 2 ou en 4 selon son épaisseur, en prenant soin de ne pas le froisser. Comme cela, vous risquerez moins de percer votre feuille.
- Posez la feuille sur un journal ou un magazine. Cela permettra à l'aluminium de s'enfoncer légèrement lorsque vous appuierez dessus.
- Fixez votre dessin sur le métal avec un ruban adhésif léger. (Si votre adhésif est très collant, déposez-le d'abord plusieurs fois sur votre pantalon. Il se chargera alors de peluches et ne risquera pas de déchirer votre feuille d'aluminium lorsque vous le retirerez).

3 La réalisation

- Maintenant que tout est prêt, il ne vous reste plus qu'à repasser sur votre dessin avec un crayon à papier à mine arrondie et en appuyant fortement. Cela vous permettra d'avoir une première empreinte sur votre feuille de métal. **RAPPELLEZ-VOUS** que vous travaillez sur l'envers de votre dessin.
- Repassez ensuite directement sur la feuille en faisant attention de ne pas la déchirer.
- Pour les parties pleines comme les bossettes, passez votre crayon comme si vous coloriez votre dessin en prenant soin de rendre le métal bien lisse. Prenez votre temps, cette étape est délicate !
- Vous pouvez retourner le métal et repasser le crayon le long des reliefs pour les faire ressortir encore plus si vous travaillez avec une feuille de métal.

4 La finition : la patine

Cette étape est facultative et ne concerne que les feuilles d'aluminium mais elle va donner du relief à votre création.

- Si vous avez de la gouache dorée, appliquez-la sur votre feuille d'aluminium (sur l'endroit) puis essuyez doucement avec un chiffon doux ou du coton, la gouache restera dans les creux et les reliefs apparaîtront. Puis laissez sécher.

5 Assemblage

- Positionnez l'empereur et la sibylle sur le décor ainsi créé en rabattant les bords et en les fixant avec un adhésif au dos.



D'après Konrad Witz et atelier,
L'Empereur Auguste et la sibylle de Tibur
Vers 1435
Technique mixte sur bois (chêne) (toile noyée)
103 x 82 cm Dijon, musée des Beaux-Arts (DA 161 A)
Legs Marie-Henriette Dard, 1916
© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay

Activité élèves 2a

De l'œil à la voix et à l'oreille

Cycle 4^e - 5^e

En utilisant le vocabulaire approprié, proposez une description précise et méthodique de l'œuvre reproduite ci-dessous : composition, couleurs, personnages, matériaux...



Atelier du Maître à l'œillet et au brin de lavande de Baden (Thüring Meyerhofer [documenté entre 1486 et 1505] ?)

Saint Fridolin
Vers 1505

Peinture sur bois (résineux ?)

117 x 52,5 cm

Dijon, musée des Beaux-Arts

(Inv. DA 207 B)

Legs Marie-Henriette Dard, 1916

© Musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay

Votre description

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Après avoir choisi un des tableaux de la section « Questions de style », RÉDIGEZ une description précise et méthodique du tableau, puis LISEZ la description à l'un.e de vos camarades.

À lui/elle de DEVINER de quelle œuvre il s'agit parmi celles exposées.

Nom de l'œuvre choisie :

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Activité élèves 2b

Vom Auge zur Stimme zum Ohr Niveau Seconde Abibac

Beschreib das folgende Gemälde präzise und methodisch anhand des Wortschatzes. Komposition, Farben, Vordergrund/Hintergrund...

Deine Beschreibung :

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....



Werkstatt Nelke und Lavendelzweig in Baden
(Thüring Meyerhofer [datiert zwischen
1486 und 1505]?)
Der Heilige Fridolin
um 1505
Gemälde auf Holz
117 x 52,5 cm
Dijon, Kunstmuseum
(Inv. DA 207 B)
Schenkung Marie-Henriette Dard, 1916
© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay

Name des gewählten Werks:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Activité élèves 3

Tout est dans le style !

Au Moyen Âge, les artistes s'inspiraient les uns des autres en reprenant des modèles qui circulaient dans le Saint Empire romain germanique, dans des carnets ou des livres religieux. Les gravures de Martin Schongauer en ont inspiré plus d'un !



Martin Schongauer
Le Couronnement d'épines, l'Ecce Homo et Le Portement de croix,
Entre 1475 et 1480

Gravures au burin sur cuivre
16,3 x 11,5 cm

© Paris-Musées, Petit Palais,
musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (GDUT8618, GDUT8620, GDUT8621)



Suisse, Baden
Atelier du Maître à l'œillet et au brin de lavande (Thüring Meyerhofer (documenté entre 1486 et 1505 ?),
Volet d'un retable de la Passion, vers 1500.

Peinture sur bois (sapin), 168 x 76 cm (chacun).
Dijon, musée des Beaux-Arts (DA 105 C, DA 105 D, DA
105 E et DA 105 F). Legs Marie-Henriette Dard
© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay

Étape 1

IDENTIFIEZ et **ENTOUREZ** dans les œuvres suivantes les éléments empruntés à Martin Schongauer.

Quel élément principal avez-vous repéré et choisi ? Sur quelle gravure ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Qu'est-ce qui reste fidèle à sa représentation ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Qu'est-ce qui change ? Comment l'artiste de l'atelier à l'œillet a-t-il modifié l'élément de départ ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

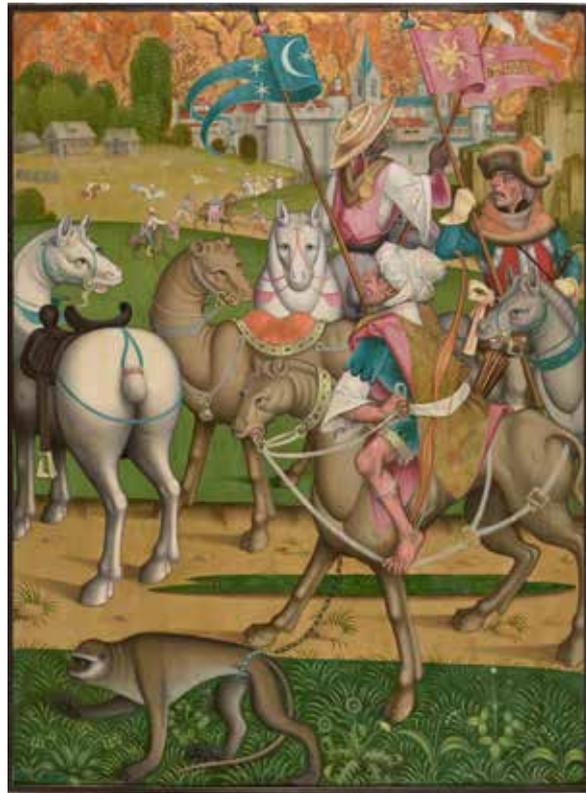
Étape 2

Par groupe de 4, **SÉLECTIONNEZ** un élément du tableau de votre choix parmi les trois gravures de Martin Schongauer et **RÉINTERPRÉTEZ-LE** l'un après l'autre, tout en veillant à ce que l'on puisse toujours le reconnaître.

Activité élèves 4

Tout est dans le détail !

Les œuvres germaniques du Moyen Âge se caractérisent par des décors très détaillés et par des scènes fourmillant de personnages plus expressifs les uns que les autres. À tel point qu'il faut souvent « se plonger » longtemps dans le tableau pour en découvrir toute sa richesse !



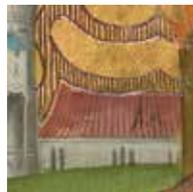
Suisse,
Baden, Heinrich Büchler (?)

La Nativité et Le Cortège des Rois mages, 1478.

Huile sur bois, 130 × 97,2 cm (La Nativité) et 128 × 95 cm (Le Cortège des Rois mages),

Dijon, musée des Beaux-Arts (DA 108 A et DA 108 B). Legs Marie-Henriette Dard, 1916

© Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay



Activité élèves 5

Ma vie, mon retable

Un retable désigne une œuvre peinte et/ou sculptée qui se dresse sur l'autel d'une église ou d'une chapelle. Il est souvent constitué d'une caisse, de volets, d'une prédelle (son soubassement) et d'un couronnement qui surmonte la caisse. Il représente les scènes de la vie d'un saint, du Christ ou de la Vierge.

Vous trouverez la composition d'un retable avec ses différents panneaux sur la page suivante.

FABRIQUEZ le retable à l'aide de papier épais en le découpant et en rabattant les volets sur l'intérieur.

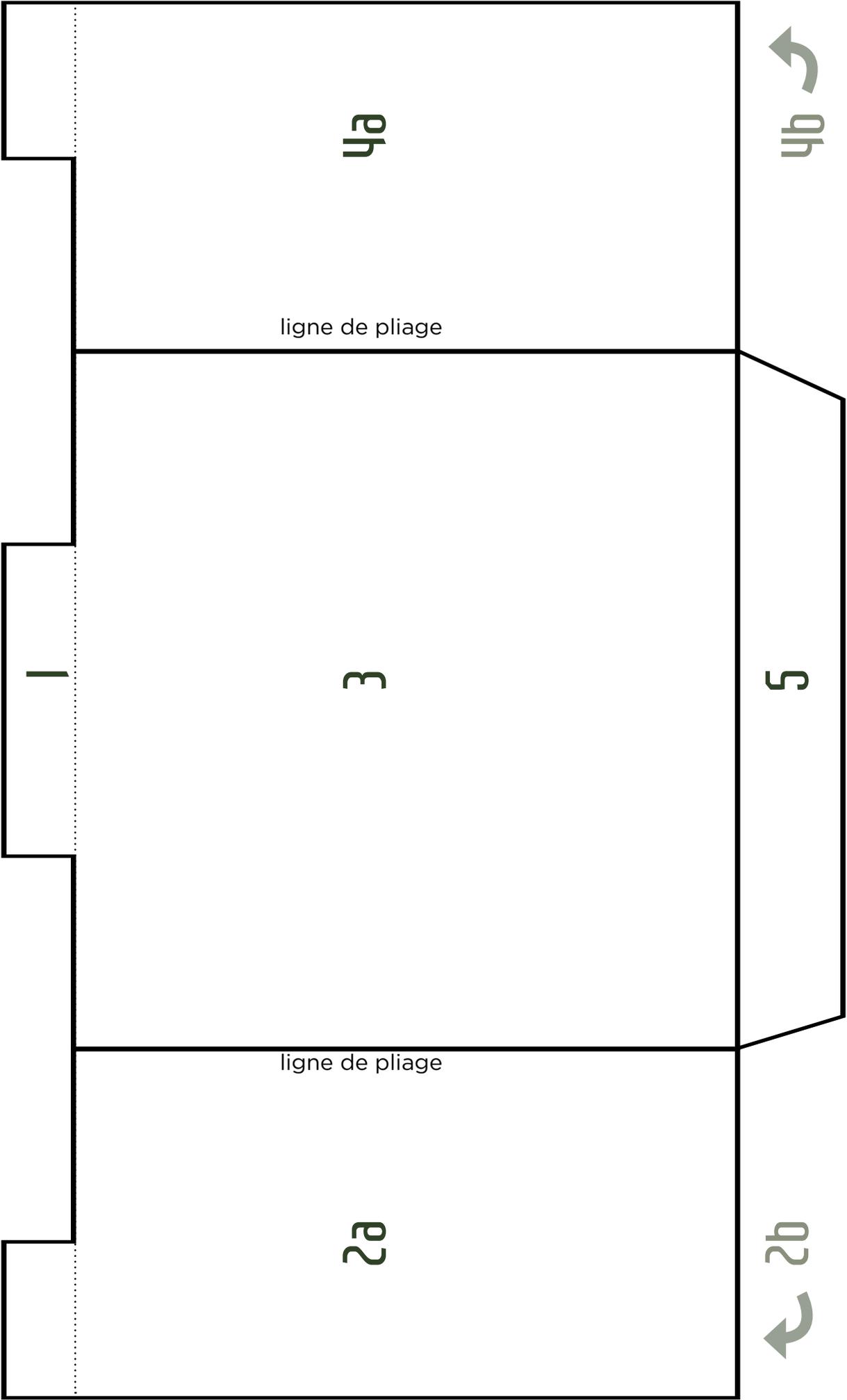
NOTEZ en quelques phrases un résumé des moments importants de votre vie correspondant à chaque panneau du retable. Les panneaux intérieurs, ouverts les jours de fête, doivent représenter des moments plus importants et plus personnels que les éléments représentés sur les panneaux extérieurs.

DESSINEZ les grands moments de votre vie qui permettent de découvrir qui vous êtes ou décrivez-les en quelques lignes sur chaque panneau.

Zones du retable	Thèmes
1 - Couronnement	
2a - Volet droit ouvert	
2b - Volet droit fermé	
3 - Panneau central	
4a - Volet gauche ouvert	
4b - Volet gauche fermé	
5 - Prédelle	

Variante :

DESSINEZ les grands événements de la vie d'un personnage historique qui vous inspire après avoir fait des recherches sur lui.



44

4a

4b

ligne de pliage

3

5

1

ligne de pliage

2a

2b

Bibliographie et autres références

Bibliographie et autres références

- Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Vol. I et II, Paris, Flammarion, 1967.
- Réau (Louis), « Les Primitifs de la collection Dard au Musée de Dijon », *Gazette des Beaux-Arts*, 1929, t. II, pp. 335-356.
- Collection Palette : technique du brocart appliqué.
- Isabelle DUBOIS-BRINKMANN et Aude BRIAU *Peintures germaniques des collections françaises (1370-1550)*. Coédition Éditions Faton / Institut national d'histoire de l'art, Éditions Faton mai 2024.

Site internet

gallica.bnf.fr

inha.fr

musees.dijon.fr

musee-unterlinden.com

mbaa.besancon.fr

Infos pratiques

Horaires

Exposition ouverte du 4 mai au 23 septembre 2024

Tous les jours, sauf le mardi :

- de 9h30 à 18h, jusqu'au 31 mai
- de 10h à 18h30 du 1^{er} juin au 23 septembre

Fermée les 1^{er} et 8 mai et 14 juillet

Tarifs / Réservations

Accès et visites guidées gratuits pour les groupes scolaires.

En autonomie ou guidée, réservez votre visite :

reservationsmusees@ville-dijon.fr

Contacts

Chargée de la politique éducative

Anne Fleutelot : aifleutelot@ville-dijon.fr

Enseignantes missionnées

Solenne Lévêque : Solenne-Marie-A.Variot@ac-dijon.fr

Fabienne Adenis : fabienne.adenis@ac-dijon.fr

Service de documentation, bibliothèque

Dominique Bardin-Bontemps : dbardin-bontemps@ville-dijon.fr

Photothèque

Anne Camuset : acamuset@ville-dijon.fr

Rédaction : Solenne Lévêque 2024

Commissariat d'exposition

Lola Fondbertasse

Conservatrice du patrimoine chargée des collections médiévales au musée des Beaux-Arts de Dijon.

Isabelle Dubois-Brinkmann

Conservatrice en chef du patrimoine, directrice des musées municipaux de Mulhouse, responsable du Répertoire des peintures germaniques dans les collections françaises (1370-1550) (REPEG) à l'INHA.

Aude Briau

Chercheuse associée au Wittert Project (Université de Liège), collaboratrice du REPEG à l'INHA.