

EXPOSITION À TROYES (Aube)
ÉGLISE SAINT-JEAN-AU-MARCHÉ

Avec la collaboration du musée
du Louvre et de l'Institut national
d'histoire de l'art.

**Entrée gratuite
pour les moins
de 18 ans**

Ouverte tous les jours,
jours fériés compris, de 10h à 19h.
En juillet et août, nocturnes
le vendredi de 19 h à 22 h

Le Beau
XVI^e

www.sculpture-en-Champagne.fr

Chefs-d'Œuvre
de la Sculpture en Champagne
DU 18 AVRIL AU 25 OCTOBRE 2009

CONTACTS :

Pour réserver une visite
avec votre classe,
veuillez vous inscrire sur
www.sculpture-en-Champagne.fr
rubrique « Espace enseignant »,
à partir de février 2009.

Malika Boumaza, Médiateur culturel
Mail : malika.boumaza@cg10.fr
Conseil général de l'Aube
Mission Patrimoine Culturel
2, rue Pierre Labonde - BP 394
10026 Troyes



{ DOSSIER ENSEIGNANTS # PRÉAMBULE }

Dans le cadre de l'exposition et pour mettre en œuvre avec vous l'action pédagogique, un animateur est mis à votre disposition. Malika Boumaza, médiateur de la mission Patrimoine culturel au Conseil général, pourra, si vous le souhaitez, accompagner vos classes dans la découverte de l'exposition. Elle est votre interlocutrice privilégiée pour organiser les visites et les diverses animations à destination du jeune public.

Le Rectorat, l'Inspection Académique de l'Aube, le CRDP, le CDDP de l'Aube, sont investis comme relais de diffusion et structures de soutien :

Nicolas MONTEIL
Rectorat de REIMS
1, rue Navier
51100 REIMS
03 26 05 68 37
06 73 39 48 44
nicolas.monteil
@ac-reims.fr

Cécile PICQUOT
Michèle LEBOULANGER
Chargées de mission
Arts visuels et
Art et culture
Inspection Académique
30, rue Mitantier
10000 TROYES
03 25 76 23 46
cecile.picquot
@ac-reims.fr

Yves POTEL
Directeur du
CRDP Champagne-
Ardenne
17, Bd de la Paix
BP 387
510063 REIMS Cedex
03 26 49 58 58
direction.crdp
@ac-reims.fr

Frédérique PETIT
CRDP - Mission Arts et
culture - Communication
03 26 61 20 35
ac.crdp
@ac-reims.fr

Bruno JONET
Directeur du CDDP Aube
8, avenue des Lombards
10000 TROYES
03 25 75 20 79
06 07 99 55 95
direction.cddp10
@ac-reims.fr
<http://crdp.ac-reims.fr/cddp10>

Les CDI des collèges et des lycées sont également vos interlocuteurs pour vous soutenir dans la préparation de vos classes à la visite.

L'enseignement du fait religieux à l'école laïque : réflexion pour aborder l'exposition

« Ouvrir les jeunes esprits à toute la gamme des comportements et des cultures pour les aider à découvrir dans quel monde ils vivent, et de quels héritages collectifs ils sont comptables, doit conduire à faire la lumière sur l'obscur.[...]

Le temps paraît maintenant venu du passage d'une laïcité d'incompétence (le religieux, par construction, ne nous regarde pas) à une laïcité d'intelligence (il est de notre devoir de le comprendre). Tant il est vrai qu'il n'y a pas de tabou ni de zone interdite aux yeux d'un laïc. [...] L'examen calme et méthodique du fait religieux, dans le refus de tout alignement confessionnel, ne serait-il pas en fin de compte [...] la pierre de touche et l'épreuve de vérité ? [...]

On aurait tort de croire que la demande de « culture religieuse » est une demande de religion. Trop systématiquement les confondre, dans le monde tel qu'il est, serait nuire à l'entreprise. [...]

Il s'agirait de favoriser une approche de plain-pied du fait religieux à travers ses manifestations artistiques et culturelles. »



Vierge à l'Enfant
Musée du Louvre
Paris (75)

© Réunion des Musées Nationaux

Extraits du rapport
à Monsieur le Ministre de l'Éducation nationale
"L'enseignement du fait religieux dans l'École laïque".
RÉGIS DEBRAY – Février 2002

{ DOSSIER ENSEIGNANTS # PRÉAMBULE }

La clé de voûte de l'exposition

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Geneviève Bresc-Bautier, Conservateur général chargée du département des Sculptures au musée du Louvre – Présidente du comité scientifique

- **Chantal Rouquet**, Conservateur des musées de Troyes en charge des collections anciennes
- **Claudie Pornin**, Attachée de conservation des musées de Troyes
- **Véronique Boucherat**, Maître de conférence en histoire de l'art médiéval à l'Université de Paris X – Nanterre, auteur de l'ouvrage « L'art en Champagne à la fin du Moyen-Âge » publié aux Presses Universitaires de Rennes
- **Marion Boudon-Machuel**, Maître de conférence à l'Université François Rabelais – Tours, Conseillère scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art
- **Maxence Hermant**, Conservateur du Patrimoine à la Bibliothèque nationale de France, Doctorant
- **Marc Botlan**, Inspecteur général de l'architecture et du patrimoine
- **Marie-Catherine Massé**, Chargée de mission Patrimoine, Région Champagne-Ardenne
- **Pierre-Eugène Leroy**, Maître de conférence honoraire du Collège de France
- **Bruno Decrock**, Docteur en histoire de l'Art médiéval, ingénieur culturel

COMMISSARIAT GÉNÉRAL

Chrystelle Laurent, Conservateur des antiquités et objets d'art, chargée de la mission patrimoine culturel du Conseil général de l'Aube, commissaire générale.

- **Philippe Riffaud-Longuespé**, Attaché de conservation du patrimoine culturel, conservateur délégué des antiquités et objets d'art
- **Frédéric Murienne**, Conservateur régional des Monuments historiques, DRAC Champagne-Ardenne

CATALOGUE DE L'EXPOSITION :

Le catalogue de l'exposition, publié aux éditions Hazan, offre les dernières connaissances sur la sculpture champenoise du XVI^e siècle. Le Comité scientifique s'est attaché à écrire des essais sur le rôle des commanditaires, les retables, le culte marial, les ateliers connus... Trois cents pages destinées à présenter les œuvres exposées et ouvrir le regard sur un corpus plus vaste. Le catalogue sera disponible à partir du 18 avril 2009 à la boutique de l'exposition et chez votre libraire.



Saint Georges terrassant le dragon
Laubressel (10)
© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel



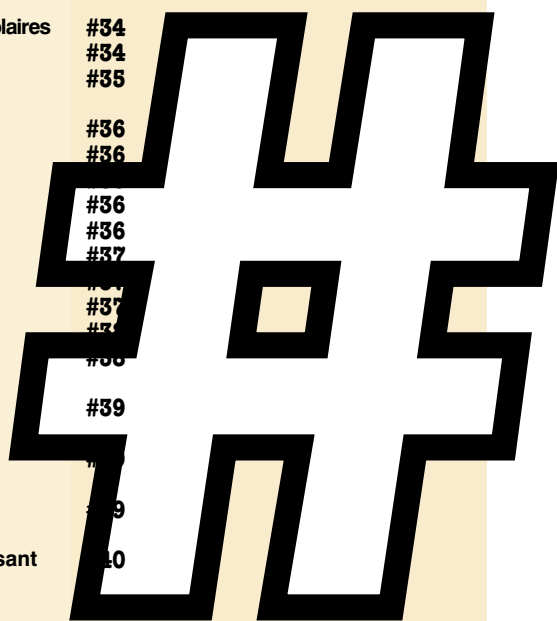
{ SOMMAIRE }

§1 : LES CLÉS POUR COMPRENDRE : SE DOCUMENTER

| | |
|---|------------|
| Une bourgeoisie marchande et un clergé au service des arts | #5 |
| • Un point d'histoire | #5 |
| • Le contexte économique | #5 |
| • L'approche sociétale et religieuse | #5 |
| • L'environnement artistique | #6 |
| • La Champagne septentrionale | #7 |
| Des idéaux champenois | #9 |
| • Une beauté du corps | #9 |
| • Un idéal champenois féminin | #11 |
| • Une beauté spirituelle | #12 |
| Les maîtres et les ateliers | #13 |
| • Le maître de Chaource | #13 |
| • L'atelier de Saint-Léger | #14 |
| • Nicolas Halins | #14 |
| • Les Juliot | #15 |
| • Dominique Florentin | #15 |
| • François Gentil | #18 |
| Les techniques de sculpture | #19 |
| • Qu'est-ce que la sculpture ? | #19 |
| • Le travail du sculpteur | #19 |
| • Quelques techniques utilisées par le sculpteur | #20 |
| • Les matériaux utilisés par le sculpteur champenois du XVI ^e siècle | #20 |
| • Les styles des « images » champenoises | #21 |
| L'iconographie des saints | #22 |
| • Sainte Barbe | #22 |
| • Saint Georges | #23 |
| • Saint Jean-Baptiste | #23 |
| • Saint Joseph et l'Enfant Jésus | #24 |
| • Sainte Marguerite | #25 |
| • Saint Nicolas | #25 |
| • Saint Paul et Saint Pierre | #26 |
| Le culte marial | #27 |
| La Passion du Christ | #29 |
| La lecture d'une œuvre | #33 |
| L'articulation de l'exposition autour des programmes scolaires | #34 |
| • Premier degré | #34 |
| • Second degré | #35 |
| Les thèmes à dégager : propositions | #36 |
| • Le bestiaire | #36 |
| • Les végétaux | #36 |
| • L'architecture | #36 |
| • Les anges | #36 |
| • Les donateurs | #37 |
| • Les attributs des saints | #37 |
| • Les accessoires vestimentaires | #37 |
| • Les gestes | #37 |
| • La polychromie | #38 |
| Les travaux préparatoires en classe | #39 |
| Le livret pédagogique | #39 |
| Le livret visite en famille | #39 |
| Les visites et activités proposées au musée Vauluisant | #40 |
| Bibliographie | #44 |
| Glossaire | #44 |
| • Les outils du sculpteur | #44 |
| • Les costumes | #44 |
| • Les termes relatifs à la religion | #44 |
| Chronologie | #46 |

§2 : PÉDAGOGIE ET MÉTHODE : ANALYSER ET FAIRE CONNAÎTRE

§3 : LES INDEX



§1 : Les clés
pour comprendre :
se documenter.



Une bourgeoisie marchande et un clergé au service des arts

UN POINT D'HISTOIRE : RENAISSANCE DE LA CHAMPAGNE APRÈS LES AFFRES DE LA GUERRE DE CENT ANS

A la suite du mariage, en 1284, de Philippe le Bel avec la comtesse Jeanne, la majeure partie de la province de Champagne entre dans le domaine royal. A cause de sa position géographique, la Champagne souffre beaucoup pendant la guerre de Cent Ans (1337-1453). Tout comme l'Alsace, elle est l'une des provinces les plus touchées. La construction du jubé de la Cathédrale de Troyes (1382-1388) qui amorce l'essor du style gothique, est interrompue durant les premières décennies du XV^e siècle. Cette guerre interminable a ruiné la province, et notamment les terres du Sud qui devront attendre le règne de Charles VII et le début de la paix amorcée pour se reconstruire. Mais, lors des combats de Louis XI pour la possession de la Bourgogne, la Champagne est de nouveau une place d'armes. Une longue période de paix s'ouvre ensuite avec le règne de Charles VIII, et surtout celui de Louis XII. L'activité et l'industrie renaissent alors grâce aux liens commerciaux avec Anvers et permettent l'évolution et l'essor de la production artistique. Ces deux renaissances parviennent à leur plein essor à la fin du XV^e siècle et dans le premier quart du XVI^e. Elles ne sont pas le seul fait de la noblesse, décimée et ruinée, mais essentiellement celui d'une bourgeoisie marchande inspirée et dynamique qui exprime sa toute jeune puissance dans la commande.

LE CONTEXTE ÉCONOMIQUE : LES FOIRES DE CHAMPAGNE ENTRE FLANDRES ET ITALIE

Troyes se situe sur l'un des principaux axes du commerce international qui relie le Nord et l'Est au Sud. Cette qualité de ville passage est exploitée afin de retenir les populations de commerçants qui transitent par la ville. Ce rôle d'attraction est assumé par les foires de Troyes très fréquentées. Si la ville s'enrichit encore à cette époque grâce à ses foires, elle y parvient plus magistralement grâce au dynamisme et à l'esprit d'initiative de ses marchands. Ces derniers voyagent beaucoup, en France certes, mais aussi à l'étranger, en Allemagne, en Flandres et Outre-Monts (Italie), etc. De ces pays, ils rapportent des modèles gravés qui infléchissent, dans certains cas, le style des ateliers et maîtres champenois. Du gothique tardif représenté par les œuvres du maître de Chaource, le goût évolue vers le maniérisme alors à la mode dans toutes les grandes cours d'Europe.

L'APPROCHE SOCIÉTALE ET RELIGIEUSE : L'ÉMERGENCE DE RICHES NOTABLES ; UN ART AU SERVICE DE L'ÉGLISE

A la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, la population de la ville de Troyes augmente fortement. La ville est dirigée par quelques grandes familles de notables qui l'administrent. Ces notables sont, le plus souvent, de riches propriétaires. Ce sont ces mêmes familles qui sont mécènes et qui permettent d'orner les églises.

Le contexte religieux français du XVI^e siècle est mouvementé, bouleversé. Luther commence à développer et à étendre son influence. C'est la période de la Réforme qui voit naître le protestantisme. Celui-ci trouve sa source, pour une partie au moins, dans le rejet des représentations des scènes religieuses afin que le fidèle retrouve une relation directe avec Dieu. Une crise iconoclaste voit donc le jour dans le royaume de France, un mouvement réactif et intégriste contre l'image. C'est un véritable tournant dans l'histoire de la représentation qui tend à vouloir supprimer les images de la Vierge et des saints. Pour Calvin, figurer le divin revient à retomber dans le paganisme et il entend bien restituer au christianisme le statut de « *pure religion de la parole* ». Malgré le Grand conseil de Zurich qui décrète, en 1524, l'abolition des images et ordonne de retirer des églises toutes les statues et peintures, les maîtres et ateliers champenois continuent d'afficher une production artistique d'excellence. La création champenoise reste relativement préservée des discours iconoclastes. Le concile de Trente reconnaît le bien-fondé des critiques émises à l'encontre des images par les Huguenots, mais maintient leur culte qu'il considère comme légitime à condition qu'elles soient soumises à une sérieuse censure ecclésiastique. Les commandes d'œuvres restent avant tout un moyen d'exprimer sa dévotion par le biais d'une offrande à la communauté. Et, les artistes créent et travaillent dans un contexte maîtrisé : toute œuvre réalisée est l'objet d'un contrôle et d'une approbation du clergé qui entend, à travers les artistes, conserver la mainmise sur la diffusion de son message. Dans ce contexte, les familles champenoises cherchent avant tout, à travers la commande de sculptures et vitraux, à se perpétuer et trouver leur salut. Les retables de la Passion sont à ce titre commandés en vue de la rédemption. Des dévotions particulières s'expriment même en référence à son saint patron, celui de sa corporation. Alors que la piété populaire substitue les reliques à des images plus plaisantes : statues, vitraux et peintures remplacent les ossements desséchés qui n'excitent guère la dévotion. L'art est alors tout entier au service de l'Église qui comprend tout le parti qu'elle peut tirer des images pour enseigner massivement sa doctrine.

Une bourgeoisie marchande et un clergé au service des arts

L'ENVIRONNEMENT ARTISTIQUE : UNE PRODUCTION FOISSONNANTE DE SCULPTURES, PEINTURES ET VITRAUX

L'émergence de la bourgeoisie marchande en Champagne, nouvelle classe sociale qui s'affirme, donne l'impulsion à un important foyer de création artistique. Les commandes et les dons effectués par les nobles et les bourgeois pour la réalisation d'œuvres d'art permettent une production foisonnante dans les domaines de la peinture, du vitrail et de la sculpture. Certains ateliers exercent même leur renommée au-delà de la province, avec des œuvres dotées d'un caractère identitaire propre. Cette formidable effervescence de la production artistique champenoise lui vaudra l'appellation de « Beau XVI^e siècle ». De la fin du XV^e siècle jusqu'au milieu du XVI^e siècle, on assiste à une évolution des styles, du gothique au maniérisme, avec l'influence de la Renaissance italienne. Dominique Florentin, appelé sous François I^{er} pour collaborer au chantier de Fontainebleau aux côtés de Primatice qui est aussi Abbé commendataire de Saint-Martin-d'Aires, contribue à cette évolution du goût en Champagne. Il s'installe à Troyes

de la période gothique, on passe à une expression renouvelée du sentiment religieux, à travers une représentation plus mouvante des drapés, des attitudes plus élaborées, des expressions plus affirmées et l'apparition d'ornements sur les vêtements de plus en plus riches qui offrent aux sculptures une grande finesse. La Champagne est alors une province ouverte sur l'Europe où les nouveaux goûts circulent et prennent ancrage : Florentin et Primatice voyagent en Italie, en Angleterre et dans le royaume ; les milieux aristocratiques circulent entre Rome, Londres et Paris. Jean de Dinteville, membre d'une grande famille épiscopale, ambassadeur de François I^{er} auprès d'Henri VIII en Angleterre, orne ainsi son château de Polisy en faisant appel aux plus grands artistes de la Renaissance : Hans Holbein, Sebastiano Serlio, Primatice et Florentin.

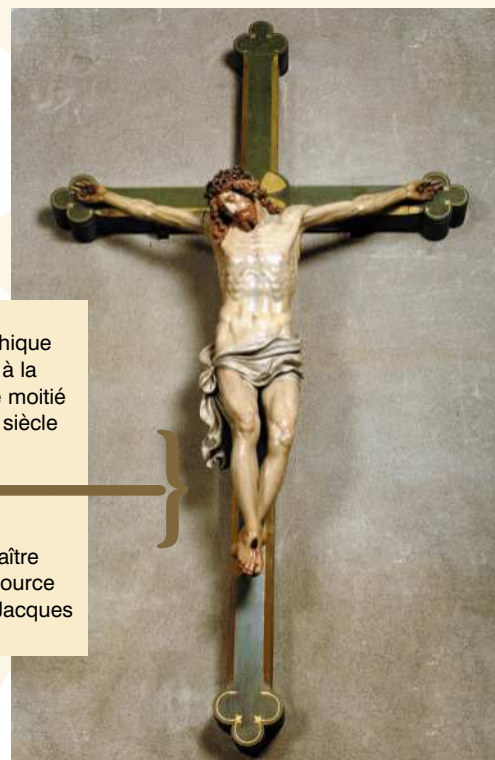
Ce qui se passe en Europe, en Italie, en France a forcément une résonance sur la création troyenne du moins en terme de goût. La particularité de la Champagne méridionale est due aux clients des sculpteurs : ils ne sont plus issus de la

Quand on observe ces deux œuvres, il est à noter une évolution dans la représentation du corps : de nouvelles connaissances en anatomie, qui pénètrent le monde artistique, permettent des représentations de plus en plus « naturalistes ». Le volume, les proportions, grâce aux mathématiques, à la perspective, concourent également à l'évolution des représentations entre le XV^e et le XVI^e siècle.



Maître de Chaource
Christ en Croix
Feuges (10)
© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

Pierre Jacques
Christ en Croix
Reims (51)
© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot



Du gothique
tardif à la
seconde moitié
du XVI^e siècle

Du Maître
de Chaource
à Pierre Jacques

et collabore avec les ateliers et maîtres locaux, leur apportant sa formation italienne. La proximité du chantier de Fontainebleau avec la ville de Troyes a très certainement contribué à introduire dans les mentalités locales - notables et imagiers - l'avant-garde maniériste, expression artistique alors à la mode. De la sobriété et du recueillement les plus absolus hérités

seule aristocratie mais également de la bourgeoisie naissante. Les recherches sur les commanditaires des œuvres sont à cet égard tout à fait formelles. Vitraux et sculptures du XVI^e sont en effet l'illustration de la présence d'une bourgeoisie marchande riche et qui affirme sa ferveur catholique en tant que classe sociale émergente.

Une bourgeoisie marchande et un clergé au service des arts

LA CHAMPAGNE SEPTENTRIONALE PAR MAXENCE HERMANT, CONSERVATEUR À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

La sculpture en Champagne du Nord à la fin du Moyen-Âge et pendant la Renaissance est encore largement méconnue. Le foyer troyen a presque éclipsé les productions des cités de Reims et Châlons-en-Champagne dont la vie artistique n'était pas moins vive à la même époque. La sculpture de Champagne septentrionale n'a que peu intéressé les historiens des XIX^e et XX^e siècles. Dans leur ouvrage fondamental, Marquet de Vasselot et Koechlin ne font ainsi qu'effleurer le corpus, en ne citant que les quelques œuvres qui, dans leur analyse, correspondent à ce qu'ils ont faussement qualifié de « style champenois ».

Ce désintérêt peut s'expliquer par un nombre limité d'œuvres sur le territoire de l'actuel département de la Marne. S'il paraît probable que la production y a été moins importante que dans l'Aube, les aléas de l'histoire ont également fait disparaître nombre d'objets d'art. La Marne, territoire de passage, a subi de nombreuses destructions : guerres de Religion, campagne de 1815, invasion de 1870, bombardements des deux guerres mondiales. Les années 1914-1918 furent particulièrement destructrices dans la région de Reims et de nombreuses œuvres non classées, et non publiées à l'époque, disparurent sans laisser de traces. Par ailleurs, le XVIII^e siècle fut pour la région de Reims, Châlons-en-Champagne et Epernay une période particulièrement féconde. A cette époque, de très nombreuses églises furent mises au goût du jour. Elles perdirent dans ce mouvement une partie non négligeable de leur mobilier et décor ancien. Cette œuvre de destruction fut achevée par la Révolution qui fit table rase de l'essentiel des statues, retables et reliefs des églises de Reims et Châlons-en Champagne.

La Champagne du Nord connut dans les années 1470 un renouveau économique comparable à celui de Troyes. Le dernier quart du XV^e siècle fut marqué par de grands chantiers comme ceux de Notre-Dame de l'Épine, de la cathédrale de Châlons-en-Champagne ou de celle de Reims. Les évêques et archevêques entreprirent des travaux dans leurs palais et résidences. Peu à peu, ce mouvement de reconstruction gagna les églises, les abbayes et les monastères, mais aussi l'habitat civil. La prospérité aidant, la commande de sculptures accompagna la reprise de la vie artistique, aussi bien chez les laïcs que chez les religieux. La production commença en fanfare avec *la Poutre de gloire* de Notre-Dame en Vaux, vers

1480, dont il ne reste que la tête du Christ, conservé au musée de Châlons-en-Champagne.

Les métiers étaient organisés de façon très stricte à Châlons-en-Champagne et à Reims. A la différence de Troyes, où quiconque pouvait exercer librement, les métiers, en particulier artistiques, y étaient de droit juré. Pour pouvoir devenir sculpteur, il fallait suivre un apprentissage puis présenter un chef-d'œuvre qui donnait le droit de devenir maître et d'ouvrir boutique. Cette situation très encadrée n'empêchait cependant pas, comme le montrent les archives, l'existence d'ateliers dans de petites bourgades.

Il est à l'heure actuelle difficile de définir un style caractéristique de Champagne du Nord. Diverses influences s'y croisent, donnant au corpus sculpté un aspect hétérogène parfois très déroutant. Un certain nombre d'œuvres sont des importations, à l'image du *Retable de Coligny*, Anvers, vers 1500-1510, aujourd'hui au musée du Louvre, mais provenant de Châlons-en-Champagne, ou du *Retable de Fromentières*, Anvers, vers 1525, qui ornait peut-être le maître-autel de l'église Saint-Alpin, toujours à Châlons. Il a d'ailleurs été démontré combien ces œuvres étrangères influencèrent les productions locales de retables. Les archives nous apprennent aussi que des sculpteurs d'origine flamande s'installèrent au moins temporairement. C'est probablement l'un d'eux qui réalisa vers 1520-1525 le *saint Christophe portant l'Enfant Jésus* du musée de Châlons-en-Champagne, qui se trouvait il y a encore peu de temps dans l'église



Saint Christophe
Châlons-en-Champagne (51)

Une bourgeoisie marchande et un clergé au service des arts

Saint-Loup de cette ville. D'autres influences sont également palpables. Il est ainsi possible que la *Mise au tombeau* de Notre-Dame de l'Épine, vers 1500, soit l'œuvre d'un atelier lorrain.

La question des liens avec Troyes reste en suspens. Le sud de la Marne, qui dépendait en partie sous l'Ancien Régime du diocèse de Troyes, recèle des œuvres dont le caractère troyen est incontestable : *Vierge à l'Enfant* du Thoult-Trosnay ou *Christ aux liens* de saint-Just-Sauvage. Plus au nord, en revanche, l'influence troyenne est plus difficile à cerner. L'église du Breuil, non loin d'Épernay, conservait autrefois une *Vierge à l'Enfant* attribuable à l'Atelier dit de Saint-Léger, aujourd'hui conservée au musée de la Renaissance d'Écouen. Mais se trouvait-elle dans cette église avant la Révolution ? Dans la région de Reims, on note la présence d'un groupe de saintes femmes et de vierges de production locale : quatre saintes femmes du musée Saint-Rémi de Reims, *Vierge de Villedommange*, *Vierge du tympan du portail sud de Saint-Rémi de Reims*, *Sainte Barbe d'Ormes* ; certains traits, visage ovoïde, longues chevelures ondulées, yeux en amandes, rappellent les productions troyennes du début du siècle, sans pour autant en suivre tous les canons. À côté de cela, il existe nombre d'œuvres de production locale dont les caractères stylistiques divergent : *le Christ aux liens* de la cathédrale de Châlons-en-Champagne, *l'Ecce homo de Vertus* ou le *Saint Julien* de Chambrecy en sont quelques exemples.

Il est intéressant de noter qu'hormis les retables ou les Christs en croix, les sculptures de Champagne septentrionale sont en calcaire. Le bois est parfois utilisé, mais de façon résiduelle. L'essentiel du corpus marnais de sculpture date du premier tiers du siècle. Les œuvres de la Renaissance sont plutôt rares. Les tombeaux de l'église d'Étoges sont pour partie des importations ligériennes. Le nouvel hôtel de ville de Châlons-en-Champagne portait sur sa façade des statues de Vertus et une *Vierge à l'Enfant*, posées vers 1535, mais l'ensemble disparut au XVIII^e siècle.

L'œuvre la plus méconnue et la plus complexe de la Renaissance en Champagne du Nord est sans conteste le *Tombeau de saint Rémi* de l'abbaye Saint-Rémi de Reims dont la réalisation date des années 1535. Il ne resterait du tombeau originel, fait de calcaire, de marbre, de jaspe, de porphyre, décoré de plaques d'argent repoussé et fermé de grilles en or serties de pierres précieuses, que les statues qui entouraient

le monument, en particulier celles des pairs laïcs et ecclésiastiques du royaume. Leur état actuel interdit cependant toute étude poussée puisqu'il est très difficile de discerner les parties restaurées de celles qui sont authentiques. Si d'aucuns ont parfois mis en doute l'authenticité des statues que la tradition dit avoir échappé aux destructions de la Révolution, de nombreux documents inédits récemment retrouvés prouvent que l'essentiel de la statuaire du tombeau a été épargné, ainsi qu'une partie de son décor de colonnes et de chapiteaux. L'auteur de cette œuvre majeure reste cependant inconnu.

L'œuvre la plus importante de la seconde moitié du siècle en Champagne du Nord est certainement le *Retable des apôtres* de la cathédrale de Reims dont la date traditionnelle de 1543 ne repose sur rien. Stylistiquement, il se rattache aux productions aubois des années 1560, postérieures à l'œuvre de Dominique Florentin. Considérablement modifié au XVIII^e siècle lors de la modernisation de l'aménagement intérieur de la cathédrale, il est donné sur la foi d'un texte du début du XVII^e siècle au sculpteur rémois Pierre Jacques, attribution qui pose encore aujourd'hui de nombreux problèmes. D'après le même texte, Pierre Jacques réalisa le monumental *Christ* de l'église Saint-Pierre, aujourd'hui conservé dans l'église Saint-Jacques. Si l'attribution du retable est encore discutée, celle du Christ est quant à elle assurée. La figure de ce Pierre Jacques alimente depuis le XVII^e siècle de nombreux fantasmes. Un amalgame un peu rapide avec un certain Jacques d'Angoulême, rival de Michel Ange à Rome, lui assura une importante renommée, décuplée par l'achat par la Bibliothèque nationale, à la fin du XIX^e siècle, d'un carnet de dessins de sa main réalisés à Rome entre 1572 et 1576. Cela explique pourquoi on lui a longtemps attribué l'essentiel des œuvres de la Renaissance du département de la Marne, aussi bien le *Tombeau de saint Rémi* que le *Tombeau de Jérôme Burgensis* de la cathédrale de Châlons-en-Champagne, et dont l'invention est aujourd'hui donnée à Germain Pilon, ou les reliefs du portail de l'ancienne abbaye Saint-Martin d'Épernay. Les sources anciennes nous apprennent certes qu'il réalisa de nombreuses œuvres pour les églises de Reims, mais il ne nous reste que peu de témoins assurés de sa production, rendant difficile toute tentative d'authentification des œuvres qui lui sont données par la tradition. Un *saint André* de l'église du même nom à Reims, datée de 1586, serait probablement aussi de sa main.



Sainte Catherine
Reims (51)

© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

Des idéaux champenois

Avant de décrire et de présenter les caractéristiques de la sculpture champenoise du XVI^e siècle, rappelons que la tradition antérieure et les vestiges de cette sculpture témoignent déjà du savoir-faire approuvé des imagiers. Ces derniers développent dès le Moyen-âge des traits qui caractérisent la sculpture de cette province. Grâce au matériau utilisé, le calcaire peu compact et au grain fin de la Champagne méridionale, l'imagier se permet toutes les audaces techniques pour offrir aux œuvres des détails de toute finesse.

Ces audaces techniques permettent aux artistes de donner à leurs statues :

- un idéal de grâce et de beauté à travers la représentation des corps
- une présence spirituelle, faite de méditation et de recueillement

Ces éléments sont communs à la sculpture française des années 1480-1530 des régions les plus créatives telles la Bourgogne, la Vallée de la Loire et le Bourbonnais.

UNE BEAUTÉ DU CORPS

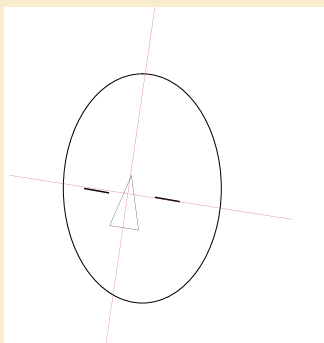
Les ateliers de sculpteurs troyens ont su distinguer leur production en fixant un type de visage féminin précis dont le respect n'empêche pas leur créativité car sa conformité n'est pas une obligation. Ces traits permettent de reconnaître une sculpture troyenne y compris loin du foyer artistique où elle a été créée.

Le visage des sculptures féminines est de forme ovale. Il se caractérise par un front particulièrement haut et bombé qui fait apparaître les yeux à mi-distance entre la ligne d'implantation des cheveux et l'extrémité inférieure du visage. Ainsi, les yeux féminins se remarquent par leur position médiane mais également par leur forme en amande, avec un regard légèrement baissé. Ce type de visage renforce la féminité des sculptures et leur jeunesse. La jeune femme est dotée d'un nez régulier, à léger méplat, et d'une bouche délicate, juvénile dans son aspect charnu. Le visage de ces saintes est porté par un cou mince. La chevelure encadre le visage. Les mèches latérales sont coiffées en larges torsades et sont décollées du visage.

Leur silhouette mince et juvénile leur confère une extrême jeunesse. Certaines comme la *Vierge à l'enfant* que possède le musée de la Renaissance à Ecouen ou encore la *Vierge à l'Enfant* de Rouilly-Sacey, par exemple, ont un corps mince. Leurs épaules tombantes, leur buste pubère et leurs très longues jambes mettent en avant leur jeune âge. Le manteau, ramené sur le devant suivant une formule dite « en tablier », permet d'adoucir la longueur des jambes. Cette disposition « en tablier » caractérise une très grande majorité des statues de Vierges depuis le Moyen-âge. Les sculpteurs troyens l'ont adoptée au point de devenir l'une des caractéristiques de leur art.



Vierge à l'Enfant
Musée National de la Renaissance d'Ecouen
Ecouen (95)
© Réunion des Musées Nationaux



Sainte Marguerite
Bouilly (10)
© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

Des idéaux champenois

La silhouette féminine est également caractérisée par l'ampleur donnée aux pieds par des chaussures aux extrémités larges et carrées, appelées chaussures « en gueule de vache », mais aussi par les détails visibles du corps comme les mains, toujours délicates, dotées de doigts longs et fins. Rappelons que les principaux commanditaires de sculptures sont des marchands bourgeois investis dans l'industrie textile. Aussi, les sculpteurs ont reproduit avec soin et un réel souci du détail, draperies et pièces de broderies.

Ces qualités de douceur et de jeunesse peuvent être élargies au corpus des statues qui représentent des personnages masculins. En effet, les saints sont aussi représentés comme des jeunes hommes et l'expression de leur martyre est particulièrement lisse : les traits du visage ne sont pas tirés et déformés par la douleur. Les personnages masculins révèlent aussi une beauté du corps à travers la minceur de la jeunesse.

Malgré ces caractéristiques révélées qui s'inscrivent dans un mouvement plus vaste, il est à noter que la création champenoise reste plurielle et riche de sa diversité : chaque atelier conserve sa propre écriture. L'idéalisation de la grâce rencontrée en Champagne n'est pas le seul fait de la Province. En France, à cette même époque, on rencontre dans la sculpture un phénomène d'assouplissement du tragique, une forme de détente dans l'expression artistique dite vertueuse. C'est une période durant laquelle les concepts de beauté s'additionnent. Mais, la loi des nombres continue de régner sur l'ensemble de l'art chrétien car elle est à la source des justes proportions. Issue d'une tradition platonicienne qui marque, plus que jamais l'esthétique de la Renaissance, elle est considérée à l'origine de la beauté. Les ateliers et maîtres champenois, loin d'être isolés, observent, apprennent, intègrent et s'inspirent des mouvements artistiques, de cette esthétique de la Renaissance, qui s'enracinent dans toute l'Europe.



Saint Sébastien
Vallant-Saint-Georges (10)
© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

Des idéaux champenois

Vierge à l'Enfant
Le Thoult-Trosnay (51)
© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

Sainte Marguerite
Arrelles (51)
© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

Sainte Marguerite
Arrelles (10)
© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

UN IDÉAL CHAMPENOIS FÉMININ



La silhouette

- une extrême jeunesse
- mince et juvénile
- le manteau disposé en tablier
- l'ampleur donnée aux pieds par des chaussures aux extrémités larges et carrées, assez prosaïquement appelées chaussures « en gueule de vache »
- les mains féminines, toujours délicates, dotées de doigts longs et fins

Les drapés

- goût pour les drapés et pour toute richesse ou fantaisie mettant en valeur la matière textile

Le visage

- forme parfaitement ovale
- front haut et bombé
- yeux en amande
- larges paupières supérieures couronnées d'arcades sourcilières qui s'estompent vers les tempes



Martyre de Saint Quentin
Villers-Herbisse (10)
© Région Champagne-Ardenne, Jacques Philippot

Des idéaux champenois

UNE BEAUTÉ SPIRITUELLE

Les qualités physiques sont complétées par des qualités qui se réfèrent à une beauté dite spirituelle, exprimée par les sentiments que le sculpteur a voulu transmettre à son sujet.

- Les sculpteurs ont donné une grande importance aux sentiments maternels et filiaux dans leur représentation de la Vierge et de son fils : le sentiment maternel et le dialogue mère et enfant s'installent.

- Les artistes développent un certain goût pour les sentiments intimes : il est à noter ainsi la gravité sereine des saintes et des saints représentés dans l'idéal de la vie éternelle. Les souffrances de la Passion ou du martyr des saints sont exprimées sans gestes expressifs, avec résignation, patience et hauteur spirituelle. Le martyr des saints donne lieu à une idéalisation de l'éternel, loin de tout pathos excessif. Les drames ainsi restitués conduisent à une expression unique de douleur intravertie.

Le tempérament s'exprime à travers des qualités très caractéristiques : douceur, grâce, sourire, amabilité, raffinement gestuel et vestimentaire.

Ces propriétés ne sont pas le fait de résurgences de modèles antérieurs. Les sculptures partagent certaines spécificités devenues identitaires par leur récurrence à l'intérieur d'un même corpus. Exemples de spécificités relevés sur un petit corpus de Christ de Pitié qui s'expriment de la façon suivante :

- position frontale du thorax et des jambes
- tête légèrement penchée en avant et inclinée sur le côté
- croisement symétrique des mains
- poignets et chevilles entravés
- détail de la corde passant par-dessus l'épaule (la droite le plus souvent)
- couronne d'épines à double rang et coiffant bas
- ossements d'Adam
- manteau de dérision étalé souplement
- très grande vraisemblance du relief musculaire
- visage long et grave
- proportions harmonieuses

L'étude des modèles de la sculpture troyenne, réalisée par Véronique Boucherat, atteste la variété des sources utilisées ; les sculpteurs champenois ont su puiser autant dans les œuvres d'artistes connus que dans les œuvres d'artistes moins connus. Elle précise également que « la facilité des sculpteurs troyens à recourir aux modèles et à les soumettre aux modifications les plus diverses suggère une curiosité, une ouverture d'esprit et une



Christ aux liens
Mussy-sur-Seine (10)
© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

capacité de critique objective qui rendent à leur tour prévisible l'attrait de nos imagiers pour ces exotismes vestimentaires si dépaysants, si neufs, et qui durent jouer un rôle non négligeable dans l'effet produit sur eux par des sources radicalement étrangères à leurs productions et à leur style, les gravures de Cranach ou d'Albrecht Dürer, par exemple'».

Cette même étude révèle aussi que les sculpteurs champenois ont su exploiter les modèles étrangers en apportant des évolutions par rapport aux physionomies, aux postures et aux attitudes. Elles peuvent s'expliquer parce que les sculpteurs troyens voulaient faire ressortir des qualités morales dans leurs œuvres, spécificité de leur production.

Les maîtres et les ateliers

Au XVI^e siècle, le nom d'imagiers était donné aux sculpteurs, graveurs et peintres. Très souvent, ces trois activités étaient réalisées dans la même boutique. Les artisans créaient des œuvres sur commande. Leurs sources d'inspiration pour les figures humaines étaient bibliques. La forme sociale de l'atelier induisait un travail en équipe où le long labeur de la taille de pierre était organisé en tâches hiérarchisées. Les tâches subalternes étaient dévolues aux apprentis, le travail du compagnon et le maître assurait les finitions tout en coordonnant l'ensemble des opérations du bloc de pierre à la livraison de l'œuvre. Ce travail complémentaire entre le maître et son atelier est perceptible dans la Mise au tombeau de Chaource, par exemple. Les différents chercheurs qui ont travaillé sur ce groupe sculpté ont remarqué des inégalités de finesse et de prouesse technique notamment dans les expressions des visages. Ainsi, les visages des personnages présents dans *La Mise au tombeau* à Chaource ne sont pas tous d'exécution identique.

Différents maîtres et ateliers tels le Maître de Chaource, l'atelier de Saint-Léger, Nicolas Halins, la famille des Juliot, Dominique Florentin et François Gentil se sont cotoyés et succédés pour réaliser des œuvres de qualité, d'intensité et de conception très diverses. La Champagne, entre 1480 et 1560 ne présente pas une création monolithique, mais plurielle où chaque ciseau s'exprime de façon unique. Le jeu d'emprunts et de repris stylistiques entre les ateliers confère également à cette sculpture une identité : l'étude des sources atteste de nombreux échanges entre boutiques, de réunions d'ateliers pour une même commande. La vente

passait par des boutiques où les sculptures de saints étaient exposées à côté de fontaines et mortiers. Les clients pouvaient ainsi acheter une œuvre « en série » ou un modèle unique sur commande.

LE MAÎTRE DE CHAOURCE : LE CHAMPENOIS

Le nom de Maître de Chaource est un nom conventionnel proposé par la critique pour définir une personnalité demeurée anonyme. D'autres noms ont été donnés à ce sculpteur et à son atelier comme l'atelier de la sainte Marthe ou le Maître aux figures tristes. Selon Véronique Boucherat, le nom de « Maître de la sainte Marthe » paraît plus juste car c'est lui qui a sculpté cette œuvre seul alors que son atelier est intervenu sur *La Mise au tombeau* de Chaource. Cependant la thématique de *La Mise au tombeau de Chaource* correspond à celle des autres œuvres qui lui ont été attribuées. Les œuvres de cet atelier paraissent se démarquer de la production troyenne mais elles ont aussi des caractéristiques communes.

Ce sculpteur remarquable fut entouré d'assistants et de suiveurs apparemment nombreux qui ont copié son style. Ces imitations ont abouti à des sculptures honorables – quoique inférieures à celles du maître – ou bien tout à fait dépourvues de la saveur et de la qualité émotionnelle des prototypes. Parfois, le maître et ses collaborateurs sont intervenus sur un même monument. Il en est ainsi de *La Mise au tombeau de Chaource*, où des figures moins inspirées côtoient des personnages d'une force émotionnelle troublante.

« Le style du Maître de Chaource développe des caractéristiques très précises, qui lui assurent une originalité puissante. Il s'agit tout d'abord de caractéristiques physiques et vestimentaires. Ses personnages sont de haute stature, minces et drapés dans des vêtements (tuniques ou manteaux) qui les circonscrivent telles des gangues toujours souples, mais plus ou moins enveloppantes. Les visages ont une forme triangulaire et une ossature nettement perceptible dans les premières œuvres. Les traits réguliers correspondent à l'idéal du maître : des yeux plutôt grands, un nez parfaitement droit, à méplat, une bouche délicate mais au contour fondu, rendue expressive par sa variable ouverture. La plupart du temps, l'expression se révèle grave et douloureuse, mais mesurée dans cette manifestation du chagrin. Elle se traduit par le froncement plus ou moins appuyé des sourcils, par la bouche entrouverte et la fixité du regard. Les hommes portent des tuniques très simples, parfois également des manteaux, plus rarement des couvre-chefs, aux fantaisies



Vierge de Pitié
Bayel (10)

© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

Les maîtres et les ateliers

rare. Le costume féminin s'organise autour d'une robe à manches amples, froncées ou non, vêtement de toute façon largement dissimulé par l'ample manteau, souvent ramené sur le devant. La tête féminine est presque toujours couverte par deux épaisseurs d'étoffe, celles d'un voile auquel s'ajoute le bord du manteau, relevé en capuche ou bien celles de deux voiles, l'un, d'une matière légère et au bord gaufré, l'autre au-dessus, plus épais. La chevelure masculine, à l'inverse de celle des femmes, est tout à fait découverte et répond au schéma suivant : une raie médiane aboutissant à quelques mèches frontales, à peine sinueuses et bien dégagées, des mèches mi-longues, très légèrement torsadées et qui forment à leurs extrémités des crochets plus ou moins bondissants.

La densité psychologique des personnages est enfin une autre caractéristique, et non des moindres, du style du maître. Elle résulte des goûts structurés de celui-ci, mais également des thèmes pathétiques, funéraires serions-nous tentée de dire, qui semblent avoir fait la fortune de l'atelier⁶. »

Véronique Boucherat a mis en avant l'influence des modèles étrangers sur la sculpture du Maître de Chaource, notamment dans le retable de l'église de Rumilly-les-Vaudes (« in situ »).

L'ATELIER DE SAINT-LÉGER : UN GROUPE DE VIERGE

Pendant la Renaissance troyenne, a été crée un groupe de Vierges dont la réalisation procède du même esprit, un esprit guidé par la recherche de luxe, dans le matériau, dans la parure et ses accessoires, et dans les gestes maniérés. C'est ce groupe de Vierges que Koechlin et

Marquet de Vasselot ont regroupé dans l'atelier de Saint-Léger sous le même nom qu'une Vierge qui leur semblait être le modèle. Mais dans un article consacré aux Vierges de l'atelier de Saint-Léger, Nicole Hany critique, quant à elle, cette désignation car les spécificités des autres vierges diffèrent du modèle.

NICOLAS HALINS : LE FLAMAND

Dans un article, Emile Gavelle resitue ce maître sculpteur parmi ses contemporains : Dürer même s'il meurt plus âgé, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël. Nicolas Halins est d'origine flamande mais aucun document d'archives ne nous renseigne sur son arrivée en France. Des rapprochements certains ont été faits à partir de sources écrites, entre Nicolas Halins et Nicolas Le Flamand, deux noms qui en fait désignent le même homme.

Nicolas Halins est l'un des sculpteurs troyens qui semble le plus actif à son époque. Mais, son identité est la plus difficile à fixer. Différentes orthographes plus ou moins fantaisistes de son nom coexistent. Il commence à travailler dès la fin du XV^e siècle. Puis de nombreux chantiers l'ont occupé jusqu'en 1540. Cette date serait celle de la fin de sa carrière et probablement celle de sa mort.

Plusieurs œuvres lui ont été attribuées, dont le groupe sculpté de *La Visitation* présent à Saint-Jean-au-Marché. Seule sa participation à la réalisation du jubé de l'église de la Madeleine à Troyes est attestée par les archives.



Vierge de l'Assomption,
Ange tenant un orgue,
Ange tenant un luth
Provins (77)

© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

Les maîtres et les ateliers

LES JULIOT : UNE DYNASTIE D'ARTISTES

Jacques Juliot était l'un des sculpteurs troyens les plus importants au milieu du XVI^e siècle. Son œuvre majeure est le retable sculpté de l'abbaye de Larivour, commandé en 1539. C'est la seule œuvre attestée par un document. Le retable était dédié à la Vierge. Il fut détruit pendant la Révolution. Cependant quelques fragments sont conservés au musée de Vauluisant, à l'église Saint-Nicolas de Troyes et au Metropolitan Museum de New York.

Son style est caractérisé par l'emploi de l'albâtre. Jacques Juliot maîtrisait la technique de la sculpture si bien que les nombreux détails très raffinés sont dignes de la précision d'un orfèvre. Marion Boudon-Machuel, conseillère scientifique à l'Institut national de l'histoire de l'art, ajoute que l'anatomie est également prétexte à la prouesse de son ciseau : à une très petite échelle, on sent les muscles qui arrondissent les membres des personnages masculins (Joachim, les bergers) ou qui apparaissent directement sous la peau (soldats). Les gestes participent au discours narratif. Si ces gestes n'éclairent pas directement les scènes, leur traduction souple et délicate par le ciseau de Juliot contribue à la fluidité lyrique des lignes et du récit.

Fort d'une tradition de retables gothiques, influencée par l'art du Nord où le récit passe en grande partie par une expressivité accentuée des figures, le sculpteur a su



La Visitation
Troyes (10)

© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

travailler les expressions individuelles. Mais là où la tradition recourt à une accentuation des traits, Jacques Juliot affine l'expression de ses personnages, moins dans le travail des visages que dans celui de l'attitude et du mouvement, qu'il précise et assouplit.

Marion Boudon-Machuel note que deux influences bien distinctes transparaissent dans ces reliefs, celle de la sculpture du Nord déjà intégrée dans l'héritage gothique et celle, plus récente, du maniérisme italien, mais elles ne se juxtaposent pas ; au contraire, elles se fondent l'une dans l'autre, annihilant par là même leurs excès potentiels respectifs.

Le travail de Jacques Juliot a connu une continuité avec Jacques Juliot le jeune, Hubert Juliot. Les recherches d'Alexandre Assier, Albert Babeau et de Nicolas Rondot sur la ville de Troyes au milieu du XVI^e siècle, ont en effet révélé les noms de six Juliot dont trois sont imagiers. Parmi ces noms, on retrouve les deux imagiers cités ci-dessus. Mais le style de Jacques Juliot est le seul qui nous soit perceptible grâce à la commande du retable de l'abbaye de Larivour.

DOMINIQUE FLORENTIN : L'ITALIEN

Dominico del Barbieri serait né à Florence ou dans sa région entre 1501 et 1506. Après le sac de Rome, en 1527, les élèves de Raphaël qui continuaient à former une école par leurs liens étroits, quittent la ville et se dispersent dans les différentes cours européennes. C'est grâce aux commandes de la cour française, qui serviront d'exemple, que le style de la Renaissance, cultivé, précieux et aristocratique se répand dans toute l'Europe de la fin du XVI^e siècle. François I^{er}, dans ce contexte, fait alors appel à des artistes italiens, maîtres de l'art maniériste, Rosso Fiorentino et Primatice. Pour pouvoir constituer des équipes de travail, Rosso et Primatice s'entourent notamment de leurs compatriotes. Ces équipes italiennes sont complétées par des artistes français dont un contingent de meilleurs artistes et artisans de Troyes : les Juliot, entre autres.

Dominique Florentin est mentionné sur le chantier de Fontainebleau en 1537. Le chantier des fresques et stucs de la galerie François I^{er} est achevé en 1540. L'année suivante, on trouve dans les archives la trace de Dominique Florentin à Troyes.

Dominique Florentin a certainement sculpté des œuvres pour les églises troyennes et champenoises mais la question de l'attribution est problématique. En effet, un seul grand ensemble est attesté par un contrat, une commande. Celui-ci est le jubé de la collégiale Saint-Etienne, commandé le 4 janvier 1550 par les chanoines.

Les maîtres et les ateliers

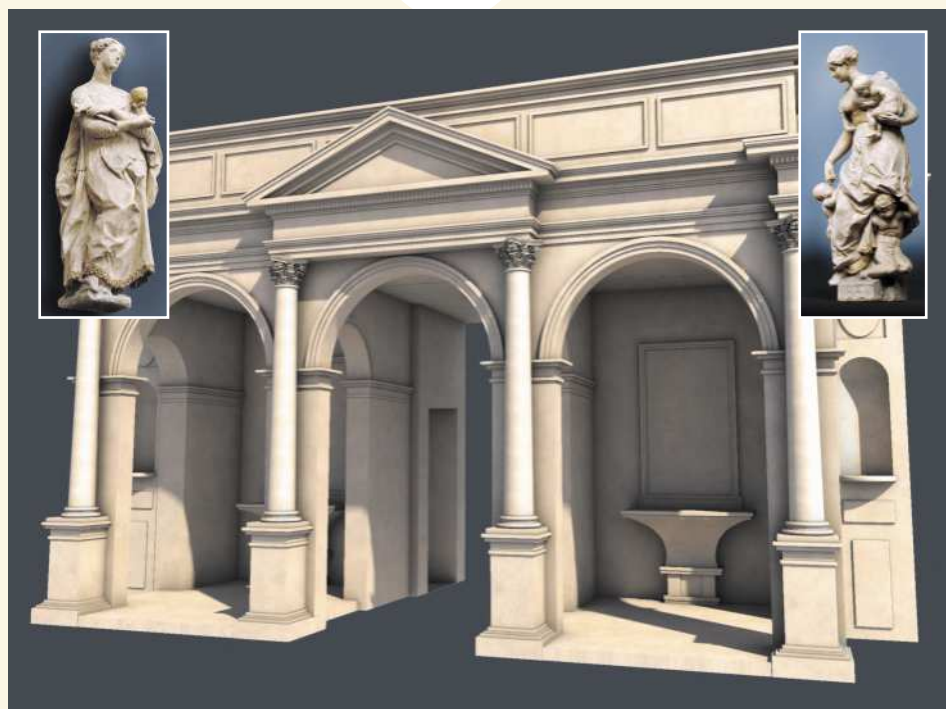
En s'appuyant sur cette réalisation, les chercheurs lui ont attribué un corpus d'œuvres.

Dominique Florentin habitait dans l'actuelle rue François Gentil à Troyes et dépendait de la paroisse de Saint-Pantaléon. C'est pourquoi la tradition veut qu'il ait naturellement laissé son empreinte dans l'église à travers plusieurs œuvres sculptées. Or rien n'atteste réellement qu'il en soit le véritable auteur. Ainsi, c'est lui qui aurait sculpté le *saint Jacques assis* de Saint-Pantaléon. C'est lui également qui aurait réalisé le retable Renaissance de la chapelle Saint-Jacques, en 1539. Enfin, on lui attribue le *saint Joseph et l'Enfant Jésus* et son pendant, l'*Education de la Vierge*, conservés dans l'église de Bar-sur-Seine. De même, le *Christ à la colonne* de Saint-Nicolas, à Troyes, pourrait être son œuvre, bien qu'il soit d'ordinaire attribué à François Gentil (et là, il y a encore discussion entre les spécialistes !). Et, peut-être aurait-il enfin dirigé l'architecture des portails ouest de Saint-André-les-Vergers et nord de Saint-Nizier à Troyes ?

Pour ce qui concerne les quatre bas-reliefs de Saint-Jean-au-marché de Troyes, qui ornent l'autel du chœur, se pose aujourd'hui la question de l'attribution de ces œuvres à Dominique Florentin. Les chercheurs s'accordent dans ce sens.

Dominique Florentin collabora avec Jean Picart-Leroux, sous la Direction de Primatice, au tombeau de Claude de Lorraine, Duc de Guise à Joinville. Il en subsiste les bas-reliefs du sarcophage (musée du Louvre), des figures de Vertus théologiques (musée de Chaumont) et deux statues de Vertus cardinales conservées au château du Grand Jardin de Joinville.

Son style se caractérise par des petites têtes au cou allongé et large. Sur les visages, les yeux sont en amande, les nez longs, les bouches petites et les oreilles grandes. Les visages expriment une certaine douceur. L'élégance des draperies, très travaillées présente des volumes gonflés et animés de mouvements froissés. L'ensemble laisse transparaître beaucoup de grâce avec une torsion légère du corps et un canon allongé.



Le jubé de la collégiale Saint-Etienne
de Dominique Florentin
par Marion Boudon-Machuel,
Conseillère scientifique à l'INHA

La Foi, la Charité
Église Saint Pantaléon
Troyes (10)
© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

Les maîtres et les ateliers

Conçu et réalisé par Dominique Florentin en 1550-1551, le jubé de l'église Saint-Etienne est une œuvre fondamentale dans l'histoire du mobilier architectural et de la sculpture à Troyes, comme il a été montré depuis le XIX^e siècle (Babeau, 1877 ; Koechlin et Marquet de Vasselot, 1900 ; Wardropper, 1985 et 1991 ; Galletti, 2002). Pour orner l'église Saint-Etienne, la plus importante de la ville après la cathédrale, qui servait tant de chapelle que de mausolée pour les comtes de Champagne, le chapitre s'adressa à l'artiste le plus renommé alors, Domenico del Barbieri. Cet Italien avait travaillé sur le chantier de Fontainebleau autour de 1540 aux côtés de Rosso et de Primatice - dont il allait rester très proche -, comme stucateur et peintre à la galerie François I^{er}, à la galerie d'Ulysse et à la Grotte des Pins. A Troyes même, Dominique Florentin venait de diriger la réalisation des décors pour l'entrée royale d'Henri II (1548). Le jubé de Saint-Etienne, exemple singulier d'une architecture classique et d'une sculpture maniériste, a malheureusement été démantelé à la

Ephémérides troyennes en 1761, offre une image précise de ce que l'historien troyen considérait alors comme un « *chef-d'œuvre d'Architecture* ». Directement inspiré du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois de Lescot et Goujon et sans doute aussi des arcs de triomphe éphémères conçus par Dominique Florentin lui-même pour l'entrée d'Henri II, le jubé de Saint-Etienne comprenait trois arcades en plein cintre placées légèrement en avant de la structure. L'arcade centrale s'ouvrait sur le maître-autel, les deux latérales donnaient accès à des autels secondaires.

L'architecture de ce portique répond à un vocabulaire classicisant : quatre colonnes corinthiennes à fût lisse s'élèvent devant les piliers des arcades sur de hauts piédestaux et soutiennent un entablement vierge de tout décor, formant simplement ressauts à l'aplomb des colonnes latérales et sur la largeur de l'arcade centrale, cette dernière étant également distinguée par un fronton triangulaire. Les parties latérales du jubé, qui assuraient la jonction avec les



Reconstitution
Okénite

Révolution. Toutefois des gravures, des témoignages écrits et surtout les statues, quasiment toutes conservées, permettent d'en connaître l'aspect.

Avec les portails des églises troyennes de Saint-Nicolas et de Saint-Nizier, ou encore de Saint-André-les-Vergers, attribués à Dominique Florentin, le jubé de Saint-Etienne fait partie de ces exemples isolés d'architecture classique en Champagne au milieu du siècle. L'estampe de Patte, publiée par J.-P. Grosley dans ses

piliers de l'église, sobrement animées d'une niche et de trois tables dénuées d'ornement s'inscrivent dans le même esprit. La partie supérieure, en revanche, accueillait le décor sculpté : des reliefs illustrant la vie de saint Etienne (quatre ou six ?) ornaient le garde-corps de la plateforme ; cinq statues - un calvaire (le Christ, la Vierge et saint Jean), au centre, deux figures allégoriques, *La Foi* et *La Charité*, en aplomb des colonnes latérales - étaient placées légèrement en avant, sur la corniche même du portique.

Les maîtres et les ateliers

Lorsque le jubé fut démantelé en 1791, les sculptures furent entreposées dans l'abbaye de Saint-Loup. La collégiale Saint-Etienne ayant été rasée, ces œuvres connurent des destins divergents. Les reliefs, rachetés alors par la fabrique de l'église Saint-Etienne de Bar-sur-Seine, sont intégrés dans le bras sud du transept. Si le *Christ en croix*, sculpté en bois, manque toujours, les autres rondes-bosses, taillées dans la pierre, sont en revanche conservées à Troyes, *La Foi* et *La Charité* à Saint-Pantaléon, et *La Vierge* et *Saint Jean*, au musée de Vauluisant. Ces sculptures sont d'autant plus précieuses qu'elles sont les seules œuvres certaines de Dominique Florentin et qu'elles permettent ainsi de connaître son style. La composition, le canon des figures et le traitement des drapés dans les quatre scènes en relief de la vie de saint Etienne témoignent de l'héritage primaticien. Quant aux rondes-bosses, en particulier *La Foi* et *La Charité*, le jeu d'étirement de leur anatomie inspirée de l'antique, la neutralisation de leur expression et l'animation autonome de leurs draperies imposent le sculpteur comme une figure majeure de la sculpture maniériste.

Éléments essentiels du mobilier liturgique, les jubés ont quasiment tous disparu. La reconstitution en 3D du jubé de Saint-Etienne offrirait un pendant classique au jubé gothique de La Madeleine, pièce rare et célèbre du patrimoine troyen, tout en faisant écho à ses confrères parisiens, comme le jubé de Saint-Etienne-Dumont.

FRANÇOIS GENTIL : UN DES PLUS CÉLÈBRES À TROYES

Parmi les sculpteurs qui œuvrèrent à Troyes au XVI^e siècle, François Gentil demeure l'un des plus célèbres et la liste des œuvres qu'on lui a attribuées au cours des siècles, sans la moindre vraisemblance, serait longue. Les historiens attribuent avec certitude deux sculptures à François Gentil. Ce sont David et Isaïe provenant de l'église Saint-Nicolas à Troyes.

Les historiens s'accordent à dire que François Gentil serait né entre 1510 et 1520, d'un peintre-verrier, Edme Gentil, originaire des Riceys et venu travailler à Troyes. La première mention de François Gentil à Troyes est datée de façon certaine du 20 juin 1541. A cette date précise, la fabrique de l'église Saint-Jean lui confie la taille de deux images c'est à dire des sculptures, pour la confrérie de Notre-Dame. Puis François Gentil est présent sur différents chantiers de la ville de Troyes, la Cathédrale, les églises Saint-Nicolas, Saint-Jean, Sainte-Madeleine.



La Charité (détail)
Église Saint Pantaléon
Troyes (10)

© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

Les techniques de sculpture

QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE ?

La sculpture est un domaine de l'art qui est concerné par la production de formes en ronde-bosse ou en relief au moyen de diverses techniques comme celle de la taille, du moulage, du modelage, de la fonte, du repoussé, etc.

Ce terme désigne également l'œuvre ou l'objet résultant de ces techniques.

Plusieurs types de sculptures coexistent. Tout d'abord, la sculpture indépendante, œuvre sculptée, qui n'est pas conçue pour s'intégrer dans un édifice, un monument, un meuble ou pour décorer un objet. Ensuite, la sculpture décorative conçue pour s'intégrer dans un édifice, un monument, un meuble ou un objet et qui s'accorde en tant que lignes et effets avec la portion d'édifice, de monument ou de meuble qu'elle est chargée de décorer. Une sculpture monumentale est une ronde-bosse (ou relief) intégrée et subordonnée à un édifice ou un monument. Une sculpture ornementale est une œuvre sculptée, représentant un motif conventionnel géométrique, ou des formes naturelles, généralement stylisées, qui décore un édifice, un édicule, un monument, un meuble ou un objet.

La sculpture isolée est une ronde-bosse conçue pour prendre place dans un ensemble architectural (jardin, place publique) ou dans un espace dégagé (centre d'une pièce par exemple) mais qui n'entre pas directement dans le décor d'un édifice, d'un monument ou d'un meuble. Une sculpture-monument est une ronde-bosse isolée, de grandes dimensions, placée le plus souvent sur un piédestal, ou tout autre support. La statue équestre est une sculpture-monument.

LE TRAVAIL DU SCULPTEUR

Pour réaliser une sculpture, l'artiste, nommé ymagier ou tailleur d'images au XVI^e siècle a recours à différentes techniques. Pour réaliser son œuvre, le sculpteur part d'un bloc de matière. Il le taille ensuite pour lui donner une forme déterminée.

Quel que soit le matériau employé (pierre, matériau d'origine végétale ou animale), les opérations de la taille se succèdent à peu près selon le même ordre :

- modèle dessiné ou sculpté, soit par modelage (cire et/ou terre), soit par taille dans un matériau peu coûteux (bois)

- choix et préparation du matériau à tailler, compte tenu des caractères spécifiques et de la destination de l'œuvre à exécuter
- épannelage en carrière, sur le chantier ou à l'atelier. L'épannelage consiste à tailler par pans et chanfreins suivant un modèle à trois dimensions ou un patron en laissant des formes définitives une certaine quantité de matière. L'épannelage, qui précède le dégrossissage, se fait généralement sur les quatre faces d'un bloc, soit à la carrière, soit à l'atelier, de façon à rendre celui-ci plus maniable.
- taille des plans principaux et intermédiaires
- exécution des détails et recherche, s'il y a lieu, d'un fini plus ou moins poussé.

Parfois, le sculpteur peut également avoir recours à des revêtements polychromes. Dans certains cas, ces revêtements sont employés pour cacher les défauts du matériau sculpté ou pour renforcer certains aspects.



Saint Gengoul
Rouilly-Sacey (10)
© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

Les techniques de sculpture

QUELQUES TECHNIQUES RÉALISÉES PAR LE SCULPTEUR

Bas-relief : relief dont les différentes formes en saillie, qui adhèrent ou non à un fond plat, convexe ou concave, représentent moins de la moitié du volume réel d'un corps ou d'un objet.

Haut-relief : relief dont les formes en saillie, qui adhèrent ou non à un fond plat, convexe ou concave, représentent plus de la moitié du volume réel d'un corps ou d'un objet. Dans un haut-relief avec fond, les figures ont des parties entièrement dégagées

simplement des matériaux accessibles, de proximité. Cela était moins coûteux car la question du transport était éludée. Le bois servait non seulement à la réalisation des sculptures, mais aussi à la construction des nombreuses maisons en pans de bois. On le retrouve aussi dans les charpentes et la construction des églises. Le bois était séché, vidé pour laisser jouer les fibres et ensuite travaillé.

La pierre : Comme pour le bois, ce sont les matériaux de proximité qui étaient privilégiés : meilleure accessibilité, facilité de transport, coût moindre. La Champagne

Ronde-bosse



Vierge de Pitié
Dosches (10)

© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot



Saint Georges terrassant le dragon
Laubressel (10)

© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

Bas-relief



Christ portant sa croix



Élévation de la croix



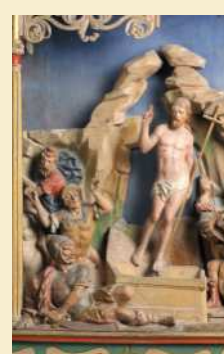
Mise au tombeau



Résurrection du Christ
Eglise Saint-Jean-au-marché
Troyes (10)

© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

Haut-relief



Retable de la Passion
(détail)

Les Noës-près-Troyes (10)
© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

du fond (bras, jambe, tête) et n'ont parfois avec celui-ci que quelques points de contact.

Ronde-bosse : sculpture dont le volume correspond au moins au trois-quart du volume réel d'un corps ou d'un objet et qui peut être entièrement travaillée (face, côtés, revers), ou n'être terminée que sous trois aspects (face et côtés), telles les rondes-bosses frontales faites pour n'être vues que de deux ou trois points de vue maximum. La ronde-bosse, contrairement à la plupart des reliefs, n'a jamais de fond.

LES MATÉRIAUX UTILISÉS PAR LE SCULPTEUR CHAMPENOIS AU XVI^e SIÈCLE

Le bois : La Champagne était au Moyen-âge et à la Renaissance recouverte de forêts. Les artisans utilisaient alors

à un sol crayeux et calcaire. La majorité des sculptures champenoises étaient taillées dans la pierre calcaire qui présente comme avantage d'être tendre et donc plus aisée à inciser avec le ciseau du sculpteur. Les carrières de Tonnerre étaient les plus réputées.

En dehors du calcaire, on a pu trouver des matériaux plus nobles, mais aussi plus coûteux, tels que le marbre ou l'albâtre. Les œuvres champenoises taillées dans cette matière sont bien plus rares que celles qui sont en pierre calcaire. En général, elles étaient réalisées par des Maîtres sculpteurs reconnus et réputés, qui pouvaient se permettre d'employer ces matériaux plus luxueux (c'est le cas de Jacques Juliot pour les bas-reliefs de la Passion de l'église Saint-Jean de Troyes). Le marbre, à l'inverse du calcaire, est beaucoup plus dur à tailler. Le résultat final n'en est que plus méritant.

Les techniques de sculpture

Le métal

Au XVI^e siècle, l'emploi du métal en sculpture sur le territoire de la Champagne est beaucoup plus rare. A vrai dire, nous ne connaissons que deux exemplaires en alliage cuivreux, conservés au Trésor de la cathédrale de Troyes et représentant saint Pierre et saint Martin. Ces deux sculptures provenaient à l'origine de l'église de Villemaur-sur-Vanne. Elles ont été redécouvertes dernièrement par le Comité scientifique. Cela permet de mesurer les enjeux de la recherche, faite de remises en question perpétuelles concernant les datations et les attributions des œuvres d'art. Les deux statuette de Villemaur-sur-Vanne étaient jusque-là datées du XVIII^e siècle.

Les techniques de sculpture employées pour le métal sont en tout point différentes de celles employées pour la pierre ou le bois. En effet, la pierre et le bois sont taillés, tandis que le métal est fondu.

LE STYLE DES « IMAGES » CHAMPENOISES AU XVI^e SIÈCLE

Les sculptures de la fin du Moyen-âge se caractérisent par leur style encore très médiéval directement issu de la période gothique, mais aussi par leur style maniériste, à partir de 1540, qui correspond à l'introduction des influences italienne et flamande. Un certain nombre d'œuvres témoignent de cette période de transition, en mêlant les deux influences.

Le gothique

Les sculptures gothiques les plus remarquables de la Champagne sont celles de la fin du Moyen-âge qui s'inscrivent dans un courant pictural encore médiéval, vierge de toute influence italienne. Celle-ci s'introduira par la suite, à partir des années 1530-1540, lorsque François I^{er}, accompagné du Primatice et de Dominique Florentin au retour des guerres d'Outre-Monts (Italie), mettra le goût maniériste à la mode.

Le style gothique se traduit par la sobriété des personnages, que ce soit dans l'expression des visages, souvent austères voire tristes, ou dans les drapés aux plis rigides et lourds. Abstraction est faite de tout ornement superflu, les décors ou broderies restent minimalistes. Les œuvres répondant de ce style appellent les fidèles au recueillement et engagent une certaine empathie, à travers l'expression de la douleur. Ce n'est donc pas un hasard si les représentations les plus fréquentes reprennent les épisodes du cycle de la Passion du Christ cités dans les évangiles, synoptiques ou apocryphes.

Exemples : les œuvres du Maître de Chaource (*Sainte Marthe, la Mise au tombeau* de l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaource, *la Vierge de Pitié* de Bayel).

Le maniérisme

Le maniérisme surgit aux alentours de 1540 lorsque la Renaissance italienne fait son entrée en Champagne, par l'intermédiaire d'artistes renommés tels que François Gentil ou Dominique Florentin, venu s'installer à Troyes en 1541 après avoir travaillé au château de Fontainebleau, où il a côtoyé Primatice. La Renaissance bat son plein et fait pénétrer un nouveau goût artistique sur les terres de Champagne.

Les œuvres sculptées qui découlent de cette influence sont imprégnées d'un souffle nouveau qui se traduit par un changement dans le traitement des attitudes des personnages, aux expressions plus mouvantes et parfois affectées, et dans celui des vêtements, beaucoup plus ornés, avec un foisonnement insoupçonné de détails, et une véritable richesse des drapés, plus souples et plus flottants, comme gonflés d'air. Au gothique, se juxtapose ainsi un style plus dévotiel tel que celui exprimé avec l'atelier de Saint-Léger.

Grâce aux voyages des artistes et à la diffusion des modèles et des estampes, le maniérisme devient « une langue commune » de l'art de cour européen.



Saint Jean-Baptiste
Praslin (10)

© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

L'iconographie des saints

Il faut rappeler que le sculpteur champenois du XVI^e siècle travaillait dans un cadre social et religieux qui déterminait la représentation de ses œuvres : l'écriture de l'artiste s'inscrivait dans un contexte imposé par l'Eglise et le sculpteur champenois respectait dès lors la stricte observance du dogme catholique.

Dans la plupart des vies de saints, la légende et l'histoire sont intimement liées. Mais comment l'art chrétien a-t-il représenté ses saints ? Par quel signe distinctif a-t-il pu les caractériser, les faire reconnaître ? Il était nécessaire de trouver les moyens de les individualiser par des inscriptions nominatives ou explicatives. Aussi, un langage de signes, des codes auxquels tous les artistes se soumettaient ont vu le jour. Caractéristiques et attributs, intégrés et respectés par l'ensemble des artistes, ont permis de dégager une écriture commune et reconnaissable par les fidèles. Par caractéristiques, il faut entendre les particularités physiques ou vestimentaires qui appartiennent en propre à un saint. C'est ainsi qu'on reconnaît saint Paul à sa calvitie, saint Roch à sa jambe blessée, saint Jean-Baptiste à sa mélote en poil de chameau. Quant à l'attribut, il est un signe de reconnaissance ajouté au personnage. C'est par exemple un objet emblématique que le saint tient à la main, à ses côtés : la tour de sainte Barbe, la clef de saint Pierre, l'agneau de saint Jean-Baptiste, le cochon de saint Antoine. Les attributs des saints sont donc des signes très distinctifs.

Le culte des saints apparaît en Occident assez tardivement et se révèle en France seulement à partir de l'époque capétienne. Les survivances païennes sont évidentes dans leur adoration et dans la formation de leurs légendes avec des rites et des dons identiques : offrir pour implorer la guérison, la naissance d'un enfant, une meilleure récolte, une protection, etc. Le culte des saints a commencé par celui des martyrs qui moururent au moment des persécutions. On commémorait la date de leur mort, celle du début de la vie éternelle. Il s'agissait au temps des premiers chrétiens d'une commémoration funèbre, mais peu à peu se répand l'idée que les martyrs possèdent un pouvoir d'intercession, celui de mettre en relation le pécheur avec Dieu.

La popularité des saints est très inégale et presque toujours due à des raisons utilitaires : la dévotion est rarement désintéressée et se porte vers les saints qui ont la réputation d'être les plus influents auprès de Dieu. Les saints locaux sont les plus nombreux, suivent les saints provinciaux, les saints nationaux comme saint Eloi, les saints universels comme saint Roch et saint Georges. Leur culte a fait naître l'idée d'une fête collective : la Toussaint. Les abus du culte des saints qui finissaient par reléguer au second plan le personnage du Christ provoquèrent une réaction qui annonça la réforme de Luther.

Les saints les plus représentés dans les églises de la Champagne méridionale sont saint Nicolas, saint Jean-Baptiste, saint Jean, saint Pierre, saint Sébastien et saint Roch. Les saints locaux sont moins présents que les saints universels et contrairement aux idées reçues de féminisation du corpus de sculptures, il y a trois fois plus de saints représentés que de saintes.

Au-delà d'une présence considérable du culte marial, ce sont sainte Marguerite, sainte Barbe et sainte Catherine qui ont été le plus fréquemment sculptées par les imagiers. Dans ce formidable corpus, les thèmes de la Vierge à l'Enfant et de l'Education de la Vierge dominent, suivis de représentations du Christ dans des scènes de la passion. Ce constat est tout à fait conforme à l'évolution de la liturgie qui au cours des XIV^e, XV^e et XVI^e a donné une place de plus en plus grande à la Passion. Face à la présence de la mort violente, l'Eglise a développé un modèle de mort qui rendait moins terrifiante et négative, celle du Christ, étape obligée pour qu'ait lieu la Résurrection et par conséquent la démonstration qu'il est Dieu vivant. Le temps des malheurs, qui s'était considérablement prolongé en Champagne méridionale, secouée par la violence des combats jusqu'en 1475 (prise et destruction de Bar-sur-Seine par les Troyens), faisait de la mort un spectre omniprésent.

SAINTE BARBE

Barbe est un nom d'origine grecque qui signifie étrangère. Cette sainte protège les armuriers, les artilleurs, les mineurs, les pompiers, les architectes, les maçons, les carillonneurs et tous ceux qui, dans leur vie ou activité, courent le risque d'une mort brutale. Elle est invoquée pour se protéger des éclairs et de la foudre.



L'iconographie des saints

Il n'y a pas de données historiques certaines sur Barbe qui mourut probablement martyre au début du IV^e siècle. Néanmoins, on situe son histoire en Turquie pendant les persécutions de Maximilien. La figure de la sainte devient légendaire à la suite de la compilation des actes de sa vie au VII^e siècle et de la publication ultérieure de « La Légende Dorée » de Voragine.

Elle était la fille de Dioscore, roi de Nicodémie. Celui-ci avait voulu l'enfermer dans une tour afin que personne ne put la voir. Mais cela n'empêcha pas qu'elle fut demandée en mariage par plusieurs prétendants. En l'absence de son père, Barbe qui s'était convertie au christianisme, décida de vivre en ermite dans sa tour et convainquit les architectes de percer une troisième fenêtre en l'honneur de la Trinité. La Trinité est dans la chrétienté le symbole de la puissance (le Père), de l'intelligence (le verbe) et de l'amour (le Saint-Esprit). Quand Dioscore apprit la conversion de sa fille, il fut ivre de colère au point qu'il la livra au juge pour la condamner à mort et qu'il prit lui-même la place du bourreau. Barbe fut décapitée et son père mourut foudroyé.

Sainte Barbe est représentée avec la palme du martyre : la palme, le rameau, la branche verte sont le symbole de la victoire, de l'ascension, de la régénérescence et de l'immortalité. On la fête le 4 décembre.

SAINT GEORGES

La légende de saint Georges rejeté par un concile au V^e siècle serait un conte. Officier de la légion romaine, il intervint dans une ville terrorisée par un dragon auquel les habitants offraient des moutons pour calmer sa faim. Quand les moutons vinrent à manquer, l'horrible dragon exigea de la ville qu'elle lui livre des proies humaines, faute de quoi, il ferait périr ses habitants par le poison de son souffle fétide.

Les victimes sont alors tirées au sort, et quand le hasard désigne la fille du roi, celle-ci est conduite au bord du lac où vit le dragon. Juste avant que celui-ci ne la dévore, survient Georges, chevalier de la Cappadoce, qui dégaine son épée et blesse le monstre. Rendue inoffensive, la bête est ramenée dans la ville tenue en laisse par la jeune fille avec sa ceinture. Georges rassure les habitants et distribue aux pauvres l'argent que le roi lui avait donné en récompense. Il déclare qu'il a réussi à vaincre le dragon au nom du Christ afin qu'ils se convertissent. Il repart après cet exploit. Mais, pendant les persécutions de Dioclétien, il subit d'atroces tortures et est décapité.

Il est représenté comme un chevalier armé d'une épée et d'une lance dont il transperce le dragon. Parfois la princesse sauvée est à ses côtés.



Saint Georges terrassant le dragon
Laubressel (10)
© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

SAINT JEAN-BAPTISTE

Saint Jean-Baptiste est le fils du prêtre Zacharie et d'Elisabeth, cousine de Marie, mère de Jésus. Il naît à Nazareth en Judée, en 8 avant J-C. Il mènera une vie d'ascèse dans le désert pendant de nombreuses années, en compagnie d'Esséniens. Il se rendra, en 27 avant J-C, sur les bords du Jourdain pour annoncer la venue imminente du Messie et baptiser par immersion dans l'eau. Après avoir baptisé Jésus et l'avoir désigné comme « l'Agneau de Dieu », il lui confie ses disciples. Saint Jean-Baptiste fait ainsi le lien entre le Nouveau et l'Ancien Testament : il a un rôle extrêmement important puisqu'il est le prophète qui a annoncé la venue de Jésus. Il meurt décapité, sur demande d'Hérodiade, femme du gouverneur Hérode Antipas, lequel jugera également Jésus quelque temps plus tard. Salomé, fille d'Hérodiade, danse si bien au cours de l'anniversaire d'Hérode, que celui-ci lui accorde tout ce qu'elle voudra. Elle réclame la tête de Jean-Baptiste. Ce dernier est alors décapité par un bourreau en présence de soldats. Au cours du banquet organisé par Hérode, un serviteur apporte la tête de Jean-Baptiste. Devant les convives,

L'iconographie des saints

Salomé revendique la tête de Jean-Baptiste comme récompense puis l'offre à Hérodiades, ainsi vengée à ses yeux des reproches de Jean-Baptiste. La scène de Salomé qui reçoit la tête de saint Jean-Baptiste sur un plateau est très connue.

Jean-Baptiste est connu à travers les Evangiles, certains Actes des Apôtres et par le témoignage historique de Flavius Josèphe, concernant notamment sa mort. Certains détails de sa vie sont tirés de l'Evangile selon Saint Luc, d'autres des Evangiles apocryphes. Luc commence pratiquement son Evangile par la naissance de Jean-Baptiste et la raconte de la façon suivante : Zacharie, occupé à faire brûler de l'encens dans le temple reçoit la visite de « L'ange du Seigneur » (Gabriel), qui lui annonce que sa femme Elisabeth mettra au monde un fils qui sera appelé Jean, qui sera rempli d'Esprit Saint, et qui aura la « puissance d'Elie ». Zacharie surpris, doute des paroles de l'ange Gabriel, qui lui annonce de fait qu'il perdra l'usage de la parole jusqu'à la naissance de l'enfant. A ce moment-là, la Vierge également enceinte va rendre visite à sa cousine Elisabeth. A l'approche de Jésus, l'enfant, selon la légende aurait tressailli dans le ventre de sa mère. On retrouve cette scène très souvent représentée et on l'appelle La Visitation.



Saint Jean-Baptiste
Radonvilliers (10)
© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

SAINT JOSEPH ET L'ENFANT JÉSUS

Les quelques indications sur saint Joseph nous sont fournies par les Evangiles et rapportées par Matthieu et Luc. Epoux de Marie et père nourricier de Jésus, il était un homme juste, descendant de la lignée du roi David, qui vivait à Nazareth et exerçait le métier de menuisier. Promis à Marie, et ayant appris qu'elle était enceinte, il décida finalement de ne pas la répudier après qu'un ange lui fut apparu en songe.

Après la naissance de Jésus, un ange l'exhorta à fuir en Egypte pour sauver l'enfant Jésus de la persécution d'Hérode. A la mort d'Hérode, grâce à une autre visite de l'ange, il put ramener Marie et l'Enfant à Nazareth. Joseph est présent une autre fois dans l'Evangile, lorsque Jésus, à l'âge de douze ans, quitta ses parents pour aller discuter dans le Temple avec les docteurs. On ne sait rien d'autre de Joseph, sinon ce qui provient des sources apocryphes, des croyances et des dévotions populaires, qui ont déterminé son iconographie.

Souvent représenté avec la figure de l'homme mûr, âgé, beaucoup plus vieux que Marie, ce choix est dicté par la nécessité de mettre en relief la paternité divine du Christ, les évangiles apocryphes décrivant même Joseph comme un vieillard veuf.



Saint Joseph et l'Enfant Jésus
Bar-sur Seine (10)
© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

L'iconographie des saints

Cette description contraste avec la représentation de saint Joseph et l'Enfant Jésus provenant de l'église de Bar-sur-Seine. Il est figuré, ici, dans toute sa puissance. Il est musclé, aux épaules larges, au regard soutenu et bien droit. Joseph est ici fort et digne et laisse peu apparaître la tendresse qu'il a pour son fils. Pourtant il a un geste protecteur posé sur Jésus qui selon les évangiles canoniques passa beaucoup de temps dans l'atelier de son père pour y apprendre le métier de charpentier. Dans la représentation de Bar-sur-Seine, Joseph ne porte aucun attribut. Ici, Jésus tient dans sa main gauche un globe. Le globe est un symbole fort qui représente les évocations du pouvoir, des rois, des empereurs, des pontifes et des dieux. Quand il est porté ainsi dans une main, il signifie le territoire sur lequel s'étend l'autorité du souverain et le caractère totalitaire de cette autorité. Sa forme sphérique a un effet de double signification : la totalité géographique de l'univers et la totalité juridique d'un pouvoir absolu. Le globe signifie en fait le pouvoir illimité. Ce qui est le cas de Jésus.

Le culte rendu à saint Joseph est très rare et même exceptionnel au Moyen-Âge. Il se développe à partir du XV^e siècle et connaît alors une diffusion importante grâce à l'action des carmélites et surtout de Thérèse D'Avila. Pie XII fit même prévaloir la fête religieuse de saint Joseph artisan sur la célébration laïque du 1^{er} mai. Très souvent la représentation de saint Joseph et l'Enfant Jésus fait le pendant, comme à Bar-sur-Seine, avec une Education de la Vierge et ce par analogie.

SAINTE MARGUERITE

La vie de sainte Marguerite est une fable d'origine grecque très répandue en Occident par « La Légende Dorée » de Jacques de



Sainte Marguerite
Arelles (10)

© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

Voragine. Son culte se développa et fut très populaire à la fin du Moyen-Âge. Marguerite serait une jeune fille d'Antioche, qui vécut entre le III^e et le IV^e siècle et qui subit le martyre à l'époque de Dioclétien.

Au V^e siècle, on jugea sa légende apocryphe, mais celle-ci réapparut toutefois au IX^e siècle dans le martyrologe de Raban Maur, raison pour laquelle son culte se maintint vivace. Selon « La Légende Dorée », Marguerite naquit dans une famille patricienne et son père, Théodose était patriarche des Gentils. Sa nourrice la baptisa et l'éleva dans la foi chrétienne. A l'âge de quatorze ans, alors qu'elle gardait les moutons, le préfet Olibrius la vit et fut si frappé de sa beauté qu'il la voulut pour lui : si elle était de famille noble, elle serait son épouse, sinon elle serait sa concubine.

Marguerite lui déclara qu'elle était de famille noble et de foi chrétienne. C'est pour cette dernière raison qu'elle subit toutes sortes de supplices. Jetée dans un cul de basse-fosse, elle fut assaillie par Satan sous forme d'un dragon gigantesque qui voulut l'engloutir et c'est armée d'une croix qu'elle l'aurait tué. Finalement, elle mourut décapitée.

SAINT NICOLAS

Nicolas naît dans la seconde moitié du III^e siècle en Lycie (dans l'actuelle Turquie). L'estime dont il jouit auprès du peuple et du clergé fait que, encore laïc, il est élu par acclamation évêque de Myra, petite ville de Lycie au bord de la mer. Ordonné prêtre, il gouverne son diocèse avec charité et dévouement, mais selon une sévère orthodoxie. C'est à cause de cadeaux qu'il fit à trois pucelles qu'il est devenu distributeur des cadeaux de Noël. S'il apporte des cadeaux aux enfants sages, aux autres il livre des verges. Il est donc à la fois le Père Noël et le père fouettard. Il est probable que le cuveau des trois enfants mis au saloir a été pris pour une hotte servant au saint à transporter des jouets pour les enfants sages et à emporter les autres en enfer. Saint Nicolas est représenté dans l'art byzantin avec une barbe et en Occident, il est transformé en évêque latin.

Il semble qu'il a participé au concile de Nicée, en 325, qui condamne l'hérésie arienne. Il meurt quelques années plus tard, le 6 décembre, jour où on le fête depuis sa canonisation. Telles sont les rares indications certaines sur saint Nicolas, lesquelles, à partir du VI^e siècle, à la suite de la naissance et de la diffusion de son culte, furent enrichies par diverses biographies et légendes qui définissent son iconographie et les formes de dévotion à son égard. Les épisodes de sa vie les plus représentés dans l'art concernent

L'iconographie des saints

son enfance, qui préfigure sa vie religieuse, sa charité (qui le conduit à donner en cachette de l'argent à trois jeunes filles pauvres pour les préserver de la prostitution à laquelle leur père, désespéré, va les livrer), son activité de pasteur et d'évêque, et ses miracles post-mortem. Son culte, particulièrement diffusé dans le nord de l'Europe, est ainsi à l'origine de la figure du Père Noël.

La sculpture de saint Nicolas provenant de Montmorency-Beaufort le représente debout, en évêque avec sa mitre sur la tête et la crosse pastorale. Les deux doigts, l'index et le majeur de sa main droite, levés en un geste de bénédiction appellent la protection sur une action particulière. La bourse pendue à son bras gauche et les deux enfants assis du même côté rappellent les jeunes filles qu'il a sauvé de la prostitution en leur offrant une dote.



Saint Nicolas
Montmorency-Beaufort (10)
© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

SAINT PAUL

Paul de Tarse, nommé Saül à l'origine, est juif, fabricant de toile. Aussitôt après la mort du Christ, il prend part aux persécutions contre les chrétiens. Il est cité dans les Actes des Apôtres au nombre de ceux qui assistent à la lapidation de saint Etienne. Il a suffisamment d'influence et d'autorité pour arrêter les adeptes de la nouvelle religion du Christ et les conduire enchaînés à Jérusalem. Sur le chemin de Damas, où il se rend pour entreprendre cette persécution, il a une vision qui le conduit à se convertir. Après avoir recouvré la vue (qu'il avait perdue) et reçu le baptême des mains d'Ananie, il se met à prêcher la foi en Jésus-Christ, se heurtant d'abord à de nombreuses difficultés à cause de la méfiance des chrétiens et du

désir de revanche des juifs, qui tentent plusieurs fois de le tuer. Il fonde plusieurs communautés chrétiennes en Asie Mineure et, enfin se rend à Rome, où il vécut trois ans. Il y est mis à mort vers 65, sous Néron.

Eusèbe fixe sa physionomie lorsqu'il le décrit, et elle est reprise dès le V^e siècle dans ses nombreuses représentations. Il a le visage noble, le cheveu rare et une longue barbe noire. Il est vêtu de la tunique et du pallium et ses attributs sont le livre, par référence aux épîtres qu'il écrivit aux premières communautés chrétiennes, et l'épée, instrument de son martyre. La sculpture de saint Paul provenant de l'église de Saint-Pouange est fidèle à cette description.

SAINT PIERRE

Les sources concernant saint Pierre proviennent essentiellement des Évangiles. Simon, appelé Pierre par la suite, est un pêcheur de Capharnaüm qui rencontre Jésus par l'intermédiaire de son frère André. Jésus l'appelle avec la promesse de le faire « pêcheur d'hommes ». Dès lors, il est toujours avec Jésus : témoin de la transfiguration, présent à l'agonie de Jésus dans le jardin de Gethsémani, où il cherche à s'opposer avec violence à l'arrestation du Christ.

Simon reconnaît en Jésus le Messie, mais c'est aussi lui qui le renie puis s'en repent amèrement. Jésus change son nom de Simon en Képha, mot hébraïque qui veut dire « pierre », pour signifier que c'est sur lui qu'il fondera l'Église. Les apôtres reconnaissent la primauté et l'autorité de Pierre : celui-ci est considéré comme le premier à avoir baptisé, opéré des miracles et organisé l'Église. Il est sûr qu'il va prêcher jusqu'à Rome, où il meurt entre 64 et 67, sous Néron : d'après la tradition, il est crucifié la tête en bas, car il se juge indigne de mourir comme le Christ.

Selon la typologie habituelle de l'apôtre, saint Pierre est représenté vêtu de la tunique et du pallium, parfois en habits pontificaux. La sculpture provenant de l'église de Saint-Pouange le représente ainsi, en pallium et en tunique. Sa représentation suit le portrait fixé par Eusèbe de Césarée dès le V^e siècle : cheveux courts et bouclés, barbe courte et frisée, traits marqués. Parmi ses attributs, il y a les clés, le livre et le coq. Ici, ils n'y figurent pas. Mais un de ces attributs était peut-être présent à l'origine dans sa main gauche qui n'est plus visible sur la sculpture.



Le culte marial

La Vierge Marie est la mère de Jésus. Sa présence dans les Evangiles est brève. Elle est présente dès les débuts des textes pour donner naissance à son fils puis lors de la crucifixion au pied de la Croix. Malgré cette présence relativement faible, le culte marial s'est développé dès les premiers siècles du christianisme en ajoutant aux textes canoniques des légendes reprises dans « La Légende Dorée ».

Ainsi, les thèmes de la Visitation et de la Vierge à l'Enfant puisent leur source dans les Evangiles tandis que ceux de la vie de la Vierge sont issus des textes apocryphes et des légendes.



Vierge à l'Enfant
Mesnil-la-Comtesse (10)
© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

Le culte marial se développe et se répand en Orient et en Occident. Marie est saluée avec un infini respect, une profonde affection, une grande admiration. De nombreuses représentations de Marie sous différents vocables ornent les églises.

Il faut savoir qu'elle est aussi vénérée par les musulmans qui la considèrent comme une des femmes les plus saintes de l'histoire religieuse. Il convient de noter qu'elle est citée 34 fois dans le Coran et seulement 11 fois dans les Evangiles.

Marie est présente dans les Evangiles pour les scènes suivantes :

- L'Annonciation qui est le moment où Marie occupée à des tâches ménagères reçoit la visite d'un ange qui annonce la naissance de Jésus. Devant son incrédulité, il lui affirme que c'est la volonté de Dieu et lui précise que sa cousine

Elisabeth, qui était dite stérile attend elle aussi un enfant.

- La Visitation qui illustre le départ de Marie chez sa cousine Elisabeth pour lui rendre visite. Le groupe sculpté de la Visitation qui est à l'église Saint-Jean-au-Marché répond aux descriptions de cette scène. Marie, encore jeune fille, rencontre sa cousine qui est plus âgée.

- La nativité de Jésus
- La crucifixion de Jésus

Les sources narrant les différents épisodes de la vie de Marie se complètent. Les évangiles apocryphes repris par « La Légende Dorée » traitent de l'enfance de Marie avant la naissance du Christ. Les bas-reliefs du retable de Larivour présentent la rencontre à la Porte Dorée entre Anne et Joachim après la longue absence de Joachim. Anne et Joachim, époux fidèles, mariés depuis vingt ans n'ont toujours pas d'enfants. Devant cette incapacité considérée comme une malédiction divine, l'offrande de Joachim au temple est refusée. Alors, honteux, il n'ose rentrer chez lui. Il se retire dans le désert où il jeûne et fait pénitence. Un ange lui annonce que son offrande est montée jusqu'au trône de Dieu et que ses vœux seront exaucés. Son épouse, Anne, aura une fille. L'ange reconforte aussi Anne, qui pleure la longue absence de son mari. Il lui demande de se rendre à Jérusalem, devant la Porte dorée pour y retrouver son mari.

Un autre bas-relief du retable de Larivour représente la nativité de Marie. Sa naissance se déroule de la manière la plus complètement « normale ». Ce qu'il y a de divin et de surnaturel dans la conception et dans la nature même de Marie se passe avant l'accouchement d'Anne. Les paroles affectueuses et les soins très doux prodigués par la mère, abondamment relatés dans un des textes apocryphes, relèvent aussi du vif et profond rapport affectif existant entre une mère et son enfant.

Les scènes qui représentent Marie enfant sont peu illustrées au Moyen-âge, mais elles se multiplient entre la Renaissance et l'époque baroque, notamment en relation avec le développement du culte voué à sainte Anne. A un âge très précoce, Marie s'initie avec sa mère à la lecture et à divers travaux de couture. C'est ainsi qu'elle est représentée lorsque les sculpteurs illustrent ce thème iconographique comme à Bar-sur-Seine et à Montériamey où Anne apprend consciencieusement à Marie à lire sur un livre ouvert devant elles.

Le bas-relief du retable de Larivour qui illustre la nativité de Marie reprend également le thème de la présentation de Marie au Temple. Puis c'est le mariage de Marie avec Joseph qui fait l'objet de représenta-

Le culte marial



Education de la Vierge
Montieramey (10)
© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

Marie et ses compagnes du même âge devaient quitter le temple pour retourner chez leurs parents afin de se marier. Mais Marie soutint qu'elle était destinée au service divin et non au mariage. Pour avoir une preuve de la volonté divine, le grand prêtre demanda que fussent déposées près de l'autel les baguettes apportées par les hommes non mariés de la maison de David. Joseph, qui était déjà veuf et d'un certain âge et père de plusieurs enfants hésita à apporter sa baguette à l'autel. Mais c'est précisément la sienne qui fleurit. Ainsi Joseph fut choisi pour époux de Marie.

Les épisodes qui suivent la naissance du Christ et par la suite la présence de sa mère au pied de la Croix trouvent aussi leurs origines dans les textes apocryphes. C'est ainsi que « La Légende Dorée » narre l'apparition de Jésus ressuscité à sa mère, thème que l'on peut retrouver dans la sculpture de Vallant-Saint-Georges, *Christ ressuscité apparaissant à sa mère*. Une source apocryphe raconte la fin de la vie de Marie. Plusieurs années après la Pentecôte (50 jours après Pâques et la résurrection du Christ), alors que les apôtres sont désormais dispersés dans le monde, un ange portant une palme apparaît à Marie et lui annonce qu'elle va bientôt mourir. Elle demande à être entourée des compagnons de son fils. Ce sont ces personnages que l'on retrouve autour d'elle dans *La Dormition de la Vierge* provenant du Metropolitan Museum (New York) ou encore d'Estissac.

tions artistiques. Les textes apocryphes et les légendes qui les ont complétés relatent qu'à la fin de sa quatorzième année,



Mort de la Vierge
Estissac
© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

La Passion du Christ

Le cycle de la Passion du Christ comprend la succession des épisodes qui vont de l'entrée à Jérusalem jusqu'à la Résurrection. Il constitue dans son ensemble le plus vaste répertoire de sujets religieux mais aussi un thème général en soi. Les épisodes fournissent une matière narrative parfaite, avec nombre de personnages fortement caractérisés et abondance de détails sur le cadre environnant, et la localisation des représentations de ces scènes en des endroits connus. Le cycle de la Passion propose soit des scènes isolées, soit des scènes dans un grand paysage urbain qui serait Jérusalem.

Les Evangiles sont la principale source littéraire pour les artistes. Mais, une longue tradition de piété a ajouté d'autres éléments émouvants. Ainsi, la scène des adieux de Jésus à sa mère est issue des évangiles apocryphes et non pas des évangiles canoniques. Le cycle de la Passion s'est aussi nourri du simple transfert de sentiments tout humains, communs et partagés. Il est donc naturel que Jésus, à l'approche de la Passion, ait pu vouloir, par exemple, saluer sa mère une dernière fois.

L'entrée de Jésus à Jérusalem sur son âne est souvent représentée en lien avec la montée au calvaire qui est aussi appelée portement de croix, car en moins d'une semaine, la situation de Jésus va se renverser et l'art a aimé saisir cette opposition. Ainsi, la même foule qui accueille Jésus avec des honneurs royaux le rejettera au moment de son jugement.

Jésus se fait remarquer par la foule quand il expulse les marchands du Temple. C'est un moment de la Passion où Jésus commence à retourner l'opinion de la foule contre lui. Cette intervention d'un grand retentissement parmi le peuple attire davantage l'attention sur lui et les grands prêtres et scribes ressentent de plus en plus la nécessité et l'urgence de se débarrasser de ce dangereux agitateur.

Intervient alors la trahison de Judas. Quand Marie-Madeleine pose un onguent précieux sur les cheveux et les pieds de Jésus, Judas est particulièrement irrité par les effluves de parfum. Les grands prêtres et les scribes qui cherchaient l'occasion favorable d'arrêter Jésus sans déclencher de tumulte dans le peuple, utiliseront ainsi la jalousie de Judas infiltré dans le groupe très restreint des douze apôtres. Avec la scène du lavement des pieds, Jésus cherche à transmettre de l'humilité et de la charité à ses apôtres. Il annonce son destin imminent.

Et, au moment de la Cène où Jésus annonce la trahison de Judas, les apôtres sont saisis par cette révélation, mais il offre son corps et son sang sous les espèces du

pain et du vin (devenu l'Eucharistie dans le rite chrétien), et fait également ses adieux aux apôtres fidèles après le départ de Judas qui part accomplir sa trahison.

Juste avant son arrestation, Jean rapporte que Jésus fait une prière au jardin des Oliviers. C'est un grand moment de solitude où il finit par accepter la volonté de Dieu au moment où, selon l'Evangile de Luc, un ange vient le reconforter.

Jésus est arrêté lorsque Judas arrive avec une bande armée et lui pose un baiser sur la joue. Pierre dégaine alors son glaive et coupe l'oreille de Malchus. Jésus est ensuite conduit à Caïphe, prêtre, qui représente la stricte observance judaïque et qui est incapable d'accepter Jésus comme messie, et ce rejet ira jusqu'à vouloir sa mort.

Intervient le reniement de Pierre qui par trois fois nie être un disciple de Jésus. Et, c'est avec des larmes de repentir qu'il salue l'aube tragique du jour de la mort du Christ. Mais Judas vit également le remords. Selon Matthieu quand Judas comprend l'issue tragique de sa trahison, il court rapporter aux prêtres l'argent qu'il a reçu. Ensuite Judas se pend à un figuier. Mais le suicide de Judas ne change rien au destin de Jésus.

Pilate, le préfet romain, bien qu'hésitant, prononce la peine de mort. Selon Matthieu, il se lave les mains montrant ainsi sa lâche indifférence au sort tragique réservé à Jésus. Pilate est en fait incapable de faire face à la pression populaire, mais il désigne quand même Jésus comme Roi des juifs au moment de sa condamnation car ce dernier force le respect des Romains.

La scène qui suit est celle de Jésus devant Hérode, roi fantoche de Galilée. Hérode renvoie Jésus à Pilate en l'ayant préalablement vêtu d'une robe blanche. Jésus portera ce vêtement jusqu'à l'épisode suivant, celui où par raillerie, il sera couronné d'une couronne d'épine et revêtu d'un manteau rouge. Jésus est ainsi déguisé en roi.

Dans l'iconographie, les divers moments du supplice subi par Jésus dans la matinée du vendredi saint ne respectent souvent pas l'exacte succession des faits. Dans de nombreux cas, les violences lui sont infligées par un même groupe de bourreaux. Dans le cas de scènes isolées comme le *Christ aux liens* de Montreuil-sur-Barse, il n'est pas toujours évident d'identifier le sujet exact. Mais les épisodes les plus fréquemment représentés sont la flagellation avec un fouet ou des tiges de ronces et le couronnement d'épines. On peut faire une distinction supplémentaire dans le cas du couronnement d'épines, lorsque les symboles royaux du roseau et du manteau rouge sont mis en évidence dans cette scène, elle peut s'intituler le Christ aux

La Passion du Christ

outrages ou l'Ecce Homo. Cependant, il est préférable de retenir l'expression « Ecce Homo » pour la scène où Pilate fait sortir Jésus du Sanhédrin, lieu de réunion du Conseil des anciens, sous le déguisement d'un roi caricatural et où il réaffirme qu'il n'a trouvé aucune faute qui puisse justifier une condamnation à mort. Alors, la foule et les prêtres assemblés clament qu'ils veulent que Jésus soit crucifié. Avant les stations du chemin de la Croix, qui marquent pas à pas les derniers mouvements de la vie terrestre de Jésus, la montée au Calvaire est l'un des sujets qui a le plus stimulé l'imagination des fidèles et des artistes. *Le Retable de la Passion* des Noës-près-Troyes présente une scène de montée au calvaire où l'on voit Jésus portant sa croix entouré de soldats. Un des soldats porte l'échelle qui permettra de le monter sur la Croix.



Retable de la Passion
(détail : La montée au calvaire)
Les Noës-près-Troyes (10)
© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel



Autour d'un noyau narratif très touchant mais pauvre de détails, se sont développés, à partir de l'évangile apocryphe de Nicodème, une série d'ajouts enrichissant aussi bien les personnages que les épisodes. Par exemple, la figure non canonique la plus célèbre est Véronique, la femme qui aurait essuyé d'un linge le visage du Christ, en recevant la « vraie icône ».

La scène suivante est celle de la crucifixion. Les quatre évangélistes ont donné des comptes rendus différents des derniers instants de la vie du Christ. Malgré quelques points de divergence, il y a des points communs aux quatre récits des évangélistes. La croix de Jésus est dressée entre celles de deux brigands. Au pied de la croix, il y a la Vierge Marie et l'apôtre Jean ainsi que des soldats romains char-

gés de l'exécution. Lorsqu'il expire, à la neuvième heure, c'est-à-dire à trois heures de l'après-midi, l'obscurité se fait sur le pays tout entier, Jérusalem est secouée d'un tremblement de terre et le voile du Temple se déchire du haut en bas. La scène de la crucifixion proprement dite n'est pas représentée dans le corpus choisi pour l'exposition, mais plusieurs sculptures représentent le Christ en Croix. Puis le rythme de ces épisodes s'accélère. Comme c'est le jour de la préparation de la Pâque, et pour éviter que les corps ne restent sur la croix durant le sabbat, les grands prêtres ordonnent qu'il soit rapidement mis fin à l'agonie des trois crucifiés. Joseph d'Arimatee, membre du Conseil des anciens, obtient de Pilate l'autorisation d'enlever le corps de Jésus. Avec l'aide de Nicodème, noble pharisien, il retire les clous des pieds et des mains du Christ, et le corps est descendu de la croix.

Perdant encore son sang, le corps du Christ est étendu dans le linceul apporté par Joseph d'Arimatee. Le lieu de la crucifixion est vide, il ne reste plus que les parents et amis les plus proches. La scène déchirante où leur désespoir s'exprime autour du corps inanimé a inspiré de nombreux chefs-d'œuvre, mais elle n'est pas relatée dans les Évangiles. Il s'agit, comme dans le cas de la Vierge de Pitié, d'une interprétation de sentiments tout à fait humains. Suivant la définition rigoureuse de la déploration, sept personnages sont rassemblés autour du Christ : trois hommes, Jean l'Évangéliste, Joseph d'Arimatee et Nicodème, et quatre femmes, la Vierge Marie, Marie-Madeleine et les deux sœurs de la Vierge, toutes deux du nom de Marie. Les artistes n'ont pas forcément respecté le nombre de personnes présentes lors de la déploration dans leurs œuvres. Ainsi, *La Déploration* conservée à l'église Saint-Jean-au-marché de Troyes présente saint Jean tenant la tête du Christ, sa mère Marie affligée et Marie-Madeleine qui répand du parfum sur les pieds du Christ.

Peu après la déploration, s'accomplit la douloureuse prise de conscience. Marie se retrouve seule avec son fils sur ses genoux. Ce sujet ne fait référence à aucun passage des évangiles canoniques, ni apocryphes. Il puise sa source dans l'expérience humaine. On appelle cette scène Vierge de Pitié. Les différentes sculptures de la Vierge de Pitié du XVI^e siècle champenois la présentent de différentes manières. Soit Marie est seule assise sur un promontoire rocheux avec son fils mort sur les genoux, son visage exprimant une grande douleur comme celle provenant de Bayel ou de Saint-Phal. Soit Marie est assise sur un rocher, son fils à ses pieds comme la sculpture provenant de Dosches. Sur le sol, on voit également des os qui précisent que le Christ est mort.

La Passion du Christ

Puis le corps de Jésus est mis dans un tombeau. Joseph d'Arimathie s'occupe de la sépulture du Christ et Nicodème apporte un mélange de myrrhe et d'aloès pour la purification et l'embaumement du corps. Les deux hommes entourent le corps de Jésus de bandelettes imprégnées d'aromates, selon la coutume funéraire juive. Puis, Joseph d'Arimathie le prend sous les épaules et Nicodème par les pieds et le transportent près du Calvaire, dans un jardin. Là, se trouve un tombeau creusé dans la roche, jusqu'alors jamais utilisé et appartenant à Joseph d'Arimathie. Enfin, ils roulent une grande pierre à l'entrée de la tombe. Dans l'iconographie,

le Christ est transporté et déposé dans le tombeau enveloppé d'un linceul blanc. C'est cet instant qu'a choisi de représenter l'artiste qui a sculpté *La Mise au tombeau* dont un fragment est conservé à Saint-Nicolas. On y voit un homme coiffé d'un chapeau qui tient dans ses mains un linceul sur lequel le corps du Christ repose.

Le cycle de la Passion a été très largement représenté dans l'art avec des détails provenant des différents récits qui ont servi de sources. Ce constat est également possible au vu des œuvres issues des ateliers champenois au XVI^e siècle.



Vierge de Pitié (détail)
Saint-Phal (10)

© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot



Christ ressuscité apparaissant à la Vierge
Vallant-Saint-Georges (10)

© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

§2 : Pédagogie
et méthode :
analyser et faire
connaître.



La lecture d'une œuvre

L'objectif auprès du jeune public est de développer l'apprentissage du regard afin d'accroître le niveau de connaissance de l'enfant grâce à l'emploi d'un vocabulaire descriptif : le questionnement et la reformulation sont à cet effet de bons outils. Devant une œuvre, l'enseignant doit encourager l'élève à s'exprimer en toute liberté. L'élève doit pouvoir dire s'il aime ou pas l'œuvre mais son sentiment premier

doit être justifié et soumis à une argumentation. Ensuite l'enseignant doit l'inviter à décrire ce qu'il voit afin que l'enfant éduque son regard. L'enseignant reformule ensuite les réponses des élèves en ajoutant des connaissances petit-à-petit pour qu'elles soient acquises en douceur par ses élèves. Une sculpture, œuvre en trois dimensions, peut être vue de face, de profil, scrutée dans ses moindres détails.



Les cruches

La guimpe

La ceinture

Le toupet

L'expression du visage :

Doux, délicat, gracile, jeune, méditatif...

La description du visage :

Les paupières baissées, les lèvres fines, le front haut, le visage ovale, la coiffure avec des cheveux aux longues mèches ondulées, une résille emperlée, un chignon haut sur le front tenu par des perles (le toupet), les petites mèches sur le front (les cruches),...

Le costume :

Des manches ballonnées, une cape, une ceinture, les chaussures, les perles, la résille,...

Le tissu :

Le pli, les fronces, les drapés,...

Le dragon :

Le bien ? Le mal ? Terrible ? Crédible ?



Sainte Marguerite
Bouilly (10)
© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

Après l'observation de l'œuvre, la vie du saint ou de la sainte, celle du Christ ou de la Vierge peut être racontée aux élèves.

L'articulation de l'exposition autour des programmes scolaires

La visite de l'exposition « Le beau XVI^e » peut être intégrée dans vos enseignements quel que soit le niveau. Les nouveaux programmes scolaires des classes de premier degré intègrent un enseignement des pratiques artistiques et de l'histoire des arts. Dans ce cadre, vous pouvez emmener vos élèves visiter l'exposition. De plus, cette visite et les activités que vous proposez à vos élèves en aval et en amont vous permettent d'aborder d'autres matières telles que :

- Les mathématiques pour l'étude de la géométrie, des volumes, des proportions ;
- La musique pour les compositeurs de la Renaissance ;
- Le français pour l'étude de textes littéraires (poèmes, pièces de théâtre) du XVI^e siècle : Ronsard, du Bellay, Montaigne ;
- Le latin pour « Les Métamorphoses » d'Ovide, source d'inspiration importante des artistes (« Jason et la toison d'or » ; « Persée délivrant Andromède ») ; « La Légende dorée » de Jacques de Voragine ;
- L'histoire-géographie pour l'étude du contexte historique de la fin du Moyen-âge et de la Renaissance, en Europe, en France et en Champagne ;
- L'histoire des religions pour l'étude des guerres de religions, du protestantisme, de la Contre-Réforme... et l'iconographie religieuse à travers la légende des saints et des passages bibliques.

PREMIER DEGRÉ

En cycle 2, la période historique couverte par l'exposition n'est pas comprise dans les programmes d'histoire mais à sa place dans l'enseignement des pratiques artistiques et de l'histoire des arts.

En effet, « *la sensibilité artistique et les capacités d'expression des élèves sont développées par les pratiques artistiques, mais également par des références culturelles liées à l'histoire des arts. Ces activités s'accompagnent de l'usage d'un vocabulaire précis qui permet aux élèves d'exprimer leurs sensations, leurs émotions, leurs préférences et leurs goûts. Un premier contact avec des œuvres les conduit à observer, écouter, décrire et comparer.* »

Les pratiques artistiques concernant les arts visuels s'exercent autant en surface qu'en volume à partir d'instruments, de gestes techniques, de médiums et de supports variés. Face au volume des sculptures exposées, les élèves pourront observer les différentes techniques, c'est-à-dire les haut-reliefs, les bas-reliefs, les rondes-bosses... Cette visite permettra à vos élèves d'exprimer ce qu'ils perçoivent en utilisant un vocabulaire approprié.

A la fin du cycle 2, l'élève doit avoir acquis les compétences suivantes quant à la culture humaniste :

- s'exprimer par l'écriture, le chant, la danse, le dessin, la peinture, le volume (modelage, assemblage) ;

- distinguer certaines grandes catégories de la création artistique (musique, danse, théâtre, cinéma, dessin, peinture, sculpture) ;
- reconnaître des œuvres visuelles ou musicales préalablement étudiées ;
- fournir une définition très simple de différents métiers artistiques (compositeur, réalisateur, comédien, musicien, danseur).

La visite de l'exposition s'avère donc être un « outil » pour que vos élèves acquièrent ces connaissances de manière ludique et agréable en sortant du cadre de la classe.

En cycle 3, la visite de l'exposition couvre non seulement le programme d'histoire, des arts plastiques mais aussi celui d'histoire des arts qui est présent dans les enseignements de ce cycle.

« *Les pratiques artistiques individuelles ou collectives développent le sens esthétique, elles favorisent l'expression, la création réfléchie, la maîtrise du geste et l'acquisition de méthodes de travail et de techniques. Elles sont éclairées, dans le cadre de l'histoire des arts, par une rencontre sensible et raisonnée avec des œuvres considérées dans un cadre chronologique.* »

En ce qui concerne les pratiques artistiques, « *la sensibilité artistique et les capacités d'expression des élèves sont développées par les pratiques artistiques, mais également par la rencontre et l'étude d'œuvres diversifiées relevant des différentes composantes esthétiques, temporelles et géographiques de l'histoire des arts.* »

L'enseignement des arts visuels en cycle 3 approfondit celui débuté en cycle 2. Cet enseignement favorise l'expression et la création. Cet enseignement conduit à « *l'acquisition de savoirs et de techniques spécifiques et amène progressivement l'enfant à cerner la notion d'œuvre d'art et à distinguer la valeur d'usage de la valeur esthétique des objets étudiés.* »

La visite de l'exposition vous permettra également d'aborder avec vos élèves l'enseignement de l'histoire des arts, nouvel enseignement en cycle 3.

Le nouveau programme précise sa portée, ainsi : « *l'histoire des arts porte à la connaissance des élèves des œuvres de référence qui appartiennent au patrimoine ou à l'art contemporain ; ces œuvres leur sont présentées en relation avec une époque, une aire géographique (sur la base des repères chronologiques et spatiaux acquis en histoire et en géographie), une forme d'expression (dessin, peinture, sculpture, architecture, arts appliqués, musique, danse, cinéma), et le cas échéant une technique (huile sur toile, gravure...), un artisanat ou une activité créatrice vivante.*

L'histoire des arts en relation avec les autres enseignements aide les élèves à se situer parmi les productions artistiques de l'humanité et les différentes cultures considérées dans le temps et dans l'espace. »

L'articulation de l'exposition autour des programmes scolaires

Confrontés à des œuvres diverses, ils découvrent les richesses, la permanence et l'universalité de la création artistique.

En arts visuels comme en éducation musicale, au titre de l'histoire des arts, les élèves bénéficient de rencontres sensibles avec des œuvres qu'ils sont en mesure d'apprécier. Selon la proximité géographique, des monuments, des musées, des ateliers d'art ou des spectacles vivants ou des films en salle de cinéma pourront être découverts. Ces sorties éveillent la curiosité des élèves pour les chefs-d'œuvre ou les activités artistiques de leur ville ou de leur région.

L'enseignement d'histoire des arts s'articule sur les six périodes historiques du programme d'histoire.

L'exposition vous permet de porter à la connaissance de vos élèves des œuvres de référence qui appartiennent au patrimoine. Et ce patrimoine est le leur puisque ces œuvres sont issues d'ateliers de sculpteurs champenois du XVI^e siècle. Cette période historique est comprise dans une des grandes périodes historiques du programme d'histoire, celle des temps modernes. Pour aborder cette période en histoire des arts, vous pouvez confronter vos élèves à des sculptures de la Renaissance. De plus, lors de l'exposition, ils pourront être sensibilisés à l'évolution des styles artistiques de la Renaissance : le gothique et le maniérisme. En classe, vous pourrez élargir ces notions à d'autres styles, par exemple, d'autres sculptures d'autres siècles.

L'exposition est pour vos élèves l'occasion d'acquérir des compétences liées à la culture humaniste. En fin de cycle 3, l'élève doit être capable de :

- lire et utiliser différents langages : cartes, croquis, graphiques, chronologie, iconographie ;
- distinguer les grandes catégories de la création artistique (littérature, musique, danse, théâtre, cinéma, dessin, peinture, sculpture, architecture) ;
- reconnaître et décrire des œuvres visuelles ou musicales préalablement étudiées : savoir les situer dans le temps et dans l'espace, identifier le domaine artistique dont elles relèvent, en détailler certains éléments constitutifs en utilisant quelques termes d'un vocabulaire spécifique ;
- exprimer ses émotions et préférences face à une œuvre d'art, en utilisant ses connaissances ;
- pratiquer le dessin et diverses formes d'expressions visuelles et plastiques (formes abstraites ou images) en se servant de différents matériaux, supports, instruments et techniques ;
- inventer et réaliser des textes, des œuvres plastiques, des chorégraphies ou des enchaînements, à visée artistique ou expressive.

A l'issue de la visite et du travail en amont et/ou en aval, vos élèves seront capables de :

- lire le langage iconographique à partir du travail réalisé sur les attributs des saints, par exemple,
- distinguer les différentes catégories de sculptures (ronde-bosse, bas-relief, haut-relief),
- reconnaître et décrire des sculptures champenoises du XVI^e siècle en utilisant un vocabulaire spécifique,
- pratiquer une forme d'expression plastique telle que la sculpture par le biais du modelage.

SECOND DEGRÉ

Le Conseil général prend en charge le transport des classes de cinquième de l'Aube pour la visite de l'exposition.

La visite de l'exposition peut être comprise dans le cadre des cours d'Arts plastiques pour toutes les classes de collège.

Elle peut également être comprise dans les programmes d'histoire de cinquième. Comme l'exposition touche deux années scolaires (2008-2009 et 2009-2010), vous pouvez proposer cette visite à vos élèves en fin d'année scolaire pour conclure le programme d'histoire ou en début d'année scolaire pour mettre en place votre enseignement.

Au programme d'histoire de cinquième, les collégiens abordent la période de la Renaissance. Vous pouvez proposer à vos élèves de travailler sur la Renaissance dans la ville de Troyes. En effet, Troyes est une ville au patrimoine riche surtout en ce qui concerne la période de la Renaissance. Vous pouvez donc aborder cette période sous les angles de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et du vitrail. Le volet sculpture peut être étudié en lien avec l'exposition « Le Beau XVI^e ». Les élèves peuvent appréhender le contexte historique, social et économique qui favorisa le travail des artistes sculpteurs à la Renaissance à Troyes.

Le programme d'histoire de cinquième prévoit que les élèves abordent la place de l'église dans la société médiévale. Dans ce chapitre, les notions d'art et de foi sont abordées. Vous pouvez ainsi introduire l'art gothique qui s'achève au XVI^e siècle. Jusqu'en 1530, le gothique flamboyant est encore présent dans l'architecture de la ville de Troyes. Ensuite, le chapitre sur l'humanisme, la Renaissance et la Réforme peut être illustré par la visite de l'exposition. Pour aborder ces deux chapitres, le programme de cinquième propose d'utiliser des supports variés notamment à travers l'art. A la fin de ces chapitres, les élèves doivent savoir :

- lire, observer,
- identifier,
- classer, mettre en relation,
- comparer des documents.

La visite de l'exposition vous permet d'illustrer les connaissances acquises par vos élèves de manière ludique et agréable en sortant du cadre de la classe.

Les thèmes à dégager : propositions

La richesse iconographique de l'exposition vous permettra de traiter différents thèmes. La présence d'animaux, de végétaux, d'éléments architecturaux, de donateurs, d'attributs, d'accessoires vestimentaires, de costumes constitue cette richesse iconographique. De plus, les gestes et les expressions des personnages peuvent être l'occasion d'aborder en classe des notions plus générales concernant les sentiments et les émotions. Voici quelques pistes de réflexion autour de ces thèmes que vous pouvez dégager en classe en amont ou en aval de la visite de l'exposition.

LE BESTIAIRE

- **le dragon** : sainte Marguerite, sainte Geneviève, saint Michel, saint Georges ont comme attribut cet animal. Le dragon, parfois le serpent, ou un monstre hybride, symbolise le Mal, l'hérésie, qui est terrassée.

- **l'agneau** : est un animal qui renvoie à saint Jean-Baptiste. C'est saint Jean-Baptiste qui a baptisé le Christ dans le Jourdain. L'agneau renvoie à l'agneau de Dieu, d'après une parole de Jean-Baptiste, prononcée lorsqu'il vit Jésus : « Voici l'agneau de Dieu. »

- **le cheval** : est présent dans les sculptures de saint Georges, saint Martin, saint Hubert. La légende de saint Georges incarne l'idéal chevaleresque médiéval. Chevalier servant, il délivre une princesse condamnée à périr sous les griffes d'un dragon qui dévorait tout sur son passage. Saint Martin était quant à lui soldat romain. Il est représenté sur son cheval, pratiquant la charité auprès d'un pauvre mendiant. Il lui donne son manteau. Puis, en rêve, il s'aperçoit que le mendiant n'était autre que le Christ en personne. Saint Hubert est quant à lui descendu de cheval, lorsque le cerf s'adresse à lui dans la forêt où il chasse.

- **le chien** : Saint Roch est souvent représenté avec un chien à ses côtés qui porte une miche de pain dans sa gueule. La légende raconte que, malade de la peste, saint Roch partit s'isoler dans une forêt pour y attendre la mort. Or, un chien venait lui apporter tous les jours du pain, qu'il volait à son maître, pour nourrir saint Roch. Et c'est grâce à ce chien qu'il aurait survécu.

- **l'oiseau** : est régulièrement représenté avec la Vierge Marie. On retrouve souvent l'oiseau dans les sculptures de la Vierge à l'enfant. Pour certains, il représente l'âme humaine. Pour d'autres, il s'agit d'une incarnation même du Christ. On peut alors y voir une annonce de la Passion lorsqu'il picore des grains de raisin. Le raisin symbolise le sang du Christ, et renvoie à la célébration de l'Eucharistie chez les Chrétiens.

- **le cerf** : est un animal proche de saint Hubert. Il symbolise l'âme qui aspire à trouver Dieu. En regard de la légende de saint Hubert, le cerf incarne tout à fait cette signification symbolique. Saint Hubert, parti chasser dans la forêt, aperçoit un cerf qu'il poursuit longuement, sans parvenir à le capturer. A un moment donné, le cerf s'arrête de courir et s'adresse à saint Hubert. C'est là qu'il se révèle être le Christ qui va conduire le saint à se convertir. Le cerf est évoqué dès l'Antiquité dans « Les Métamorphoses d'Ovide ».

LES VÉGÉTAUX

- **le plantain** : indique que la scène se passe en extérieur. Pendant un temps, on y a vu la signature des maîtres troyens, or le plantain se retrouve également dans la sculpture flamande, ce n'est donc pas le signe d'appartenance à un foyer artistique précis.

- **le lys et la rose** : fleurs symboles de la Vierge. Le lys et la rose témoignent de la virginité et de la pureté de Marie.

L'ARCHITECTURE

- **la tour** : dans laquelle sainte Barbe s'est fait enfermer par son père. Cette tour est percée de trois fenêtres en référence à la Sainte Trinité.

- **l'abbaye de Cîteaux** : saint Robert de Molesme, son fondateur, la tient dans ses mains dans ses représentations iconographiques.

- **l'abbaye de Clairvaux** : saint Bernard, son fondateur, est représenté avec un élément architectural la symbolisant. C'est souvent l'église qui est employée pour symboliser la totalité de l'abbaye.

LES ANGES

Dans le corpus de sculptures choisies pour l'exposition, quelques anges sont présents. Tout d'abord, la sculpture de saint Roch, saint qui est guéri de la peste par un ange qui vient le visiter dans la forêt. Saint Michel est représenté sous les traits d'un ange. Il est défini dans le Nouveau Testament comme archange alors que dans l'Apocalypse, il est l'ange qui conduit d'autres anges dans le combat contre le dragon. C'est la représentation de l'Apocalypse qui a inspiré les artistes. C'est ainsi que saint Michel est représenté sous les traits d'un ange. La *Vierge de l'Assomption* provenant de l'église Saint-Ayoul de Provins est entourée de deux anges musiciens. La légende rapporte que lorsque le cercueil de Marie est déposé dans un tombeau, Jésus apparaît accompagné d'une multitude d'anges qui emportent Marie au Paradis.

Les thèmes à dégager : propositions

LES DONATEURS

Au XVI^e siècle, nombre d'œuvres d'art faisaient l'objet de commandes et de dons. Le commanditaire pouvait aussi être le donateur, mais pas toujours. Il pouvait également se faire représenter en prière dans l'œuvre qu'il a commandée ou donnée. En Champagne, cette coutume a été très manifeste dans l'art du vitrail et de la sculpture.

Dans les œuvres sculptées, on peut alors citer *La Sainte Barbe* de Bar-sur-Aube, *Le Christ aux liens* de Montreuil-sur-Barse et *Le Chanoine Bréjard* de Mussy-sur-Seine. En général, le donateur se faisait représenter aux côtés de son saint patron ou d'un sujet iconographique tout différent, agenouillé en prière. Il faisait aussi graver dans la pierre ses armoiries, la date de la réalisation de l'œuvre, et une inscription mentionnant le ou les noms des donateurs. C'est le cas du *Christ aux liens* de Montreuil-sur-Barse : on peut lire sur le socle de l'œuvre « *L'an Vc XIX [1519] Phelippon Cantty et Reine sa femme ont donez cest ymage.* » Pour *Le Chanoine Bréjard*, une inscription en latin a été gravée comportant la date de 1549. Les armoiries ont quant à elles été mutilées.

LES ATTRIBUTS DES SAINTS

Pour que les fidèles, en majorité illettrés au Moyen-âge, puissent identifier les saints que les artistes avaient représentés, ceux-ci étaient représentés avec des attributs qui leur étaient propres. Cette tradition perdure. Les saints sculptés présents à Saint-Jean-au-marché pour l'exposition sont ainsi reconnaissables grâce à leurs attributs :

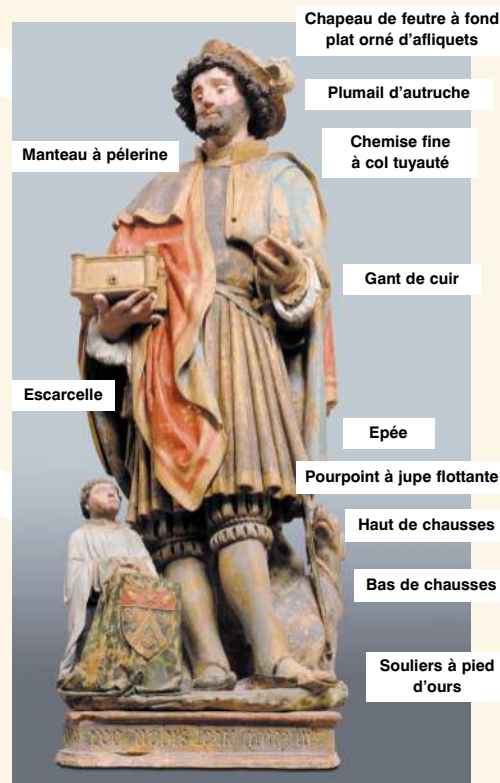
- Le dragon : Sainte Marguerite, Saint Georges, Saint Michel
- La tour : Sainte Barbe
- Le globe terrestre : l'Enfant Jésus
- La couronne d'épines : Vierge de Pitié, Christ de Pitié
- Le chapelet : Sainte Marguerite
- Le crâne d'Adam : Christ de Pitié
- L'étau : Saint Quentin martyr
- Le chien : Saint Roch
- Le bâton de pèlerin : Saint Roch, Sainte Syre
- Le livre des évangiles : Education de la Vierge
- Le cheval : Saint Georges, Saint Martin, Saint Hubert
- La tiare papale : Saint Pierre
- Le baquet avec trois enfants : Saint Nicolas
- La crosse et la mitre d'évêque : Saint Nicolas
- L'agneau : Saint Jean-Baptiste
- Abbaye de Cîteaux : Saint Robert
- Abbaye de Clairvaux : Saint Bernard
- Roue ailée ou brisée : Sainte Catherine
- L'aumônière : Sainte Elisabeth
- Les clés : Saint Pierre
- Les flèches : Saint Sébastien
- Le cerf : Saint Hubert

Lorsque les scènes de martyre sont représentées dans l'art en général, les outils du martyre accompagnent le saint. Les attributs permettent d'identifier cette scène comme une scène de martyre chrétien et non comme une scène de torture. Par exemple, *Saint Quentin* de Villiers-Herbisse est représenté avec l'étau du martyre, ou *Saint Sébastien* de Vallant-saint-Georges qui est représenté avec le poteau et les flèches.

LES ACCESSOIRES VESTIMENTAIRES

Lorsque le sculpteur a façonné les sculptures de saints, il les a représentées très coquettes et parées de nombreux bijoux, de fermaux, d'aumônières, de coiffes, ou encore de collier de l'ordre du Saint Esprit. La présence de ces accessoires vestimentaires peut être un angle d'approche de la sculpture champenoise et de la visite de l'exposition.

Les sculpteurs, qui travaillaient souvent pour de riches marchands bourgeois enrichis par le textile, ont souvent représenté les saintes et les saints habillés avec de riches étoffes. Ces sculptures sont des témoignages de la mode de l'époque. Ainsi, on peut observer des chapes, des chasubles, des robes, des draperies, des armures, des tabliers d'artisan qui habillent ces sculptures.



Saint Gengoul - Rouilly-Sacey (10)
© Région Champagne-Ardenne,
Jacques Philippot

Les thèmes à dégager : propositions

LES GESTES ET EXPRESSIONS

Même si les sculptures sont statiques, les sculpteurs ont initié un mouvement avec les différentes positions des mains, index et majeur levés par exemple.

Le nom donné au Maître de Chaource : « le Maître aux figures tristes » révèle que les expressions de ses personnages ont un impact sur le « spectateur ». Avec vos élèves, vous pouvez étudier ces différentes expressions à savoir la tristesse, la douleur, la bienveillance, la sérénité, le recueillement, l'austérité, l'autorité, et les faire réfléchir sur la manière dont le sculpteur a rendu ces expressions sur la pierre.

LA POLYCHROMIE

Les traces de polychromie présentes sur certaines sculptures laissent présager qu'elles étaient peintes. Vous pouvez dégager ce thème lors de la présentation de la sculpture à vos élèves.



La Sainte Marguerite d'Areles avant et après restauration : elle a retrouvé sa polychromie après dégagement du badigeon blanc.

Les travaux préparatoires en classe

Pour préparer la visite de l'exposition avec vos élèves, vous pouvez leur faire acquérir du vocabulaire. Selon les niveaux de classe, vous pouvez leur demander de chercher dans leur dictionnaire ou dans des livres spécialisés des mots de vocabulaire liés à :

- la technique de sculpture
- l'émotion ressentie devant une œuvre
- style de l'œuvre
- l'iconographie des œuvres (Passion, Crucifixion, Résurrection...)
- costume du XVI^e siècle...

Cette recherche leur permet d'acquérir du vocabulaire approprié pour s'exprimer devant une sculpture lors de la visite et concourt à développer leurs connaissances.

Dans le cadre des cours de français, vous pouvez également leur faire lire quelques textes fondateurs sur la vie des saints, la vie du Christ... A travers cette lecture, vous pouvez aborder la notion de bien et de mal.

De nombreux saints, dits saints sauroctones, ont comme attribut le dragon. En classe, vous pouvez faire découvrir le rôle du dragon dans les différentes religions et ainsi compléter les notions acquises concernant le bien et le mal. En effet, dans la religion catholique, le dragon est assimilé au mal qu'il faut combattre à la manière de saint Georges, saint Michel ou sainte Marguerite alors que dans la Chine traditionnelle, l'Empereur ou Fils du Ciel est assimilé au dragon. Le dragon est encore aujourd'hui symbole de prospérité dans les mariages traditionnels chinois.

Il vous est également possible d'aborder en classe, l'histoire de la ville de Troyes et de la Champagne au XVI^e siècle afin que vos élèves puissent appréhender la visite de l'exposition en ayant quelques connaissances sur le contexte de création de ces sculptures. Ce contexte influe sur la création et le style des œuvres.

Pour compléter la visite de l'exposition et permettre à vos élèves d'avoir une connaissance plus large du XVI^e siècle, vous pouvez leur faire découvrir d'autres domaines artistiques de l'époque comme l'architecture ou la peinture. Pour vous aider à traiter cette thématique, vous pouvez leur faire visiter le musée de Vauluisant ou la ville de Troyes. Ces deux visites complétant celle de l'exposition.

A la suite de la visite de l'exposition, vous pouvez proposer à vos élèves de découvrir des sculptures d'autres lieux, d'autres époques afin de leur faire acquérir la notion de « style ».

Enfin, dans le cadre des enseignements d'arts plastiques, vous pouvez leur proposer de devenir sculpteur à leur tour en leur demandant de modeler des formes dans la terre. Cet exercice peut s'effectuer autour des volumes (bas-relief, haut-relief), des formes... Il peut être introduit en classe avant la visite afin de sensibiliser vos élèves au volume ou après la visite pour leur permettre de restituer ce qu'ils ont acquis durant la visite. Dessiner un projet d'œuvre et le mettre en volume leur permet d'appréhender le passage du 2D au 3D.

Le livret pédagogique

Ce livret a été rédigé dans le cadre du partenariat par Michèle Leboulanger, chargée de mission Arts et Cécile Picquot, chargée de mission Arts visuels à l'Inspection Académique de l'Aube.

Le livret pédagogique est proposé pour les classes du premier degré et convient aux classes de cinquième. Vous pouvez effectuer la visite de l'exposition seul avec vos élèves aidé de ce livret qui est remis à chaque élève ou avec Malika Boumaza, animatrice pédagogique. Dans ces deux propositions de visite, les élèves remplissent leur livret.

Ce livret permet aux élèves, en observant les sculptures attentivement, de :

- Repérer quelques caractéristiques du fait religieux chrétien en identifiant quelques personnages-clés, quelques caractéristiques du contexte culturel et socio-économique de l'époque et en identifiant le rôle que pouvait jouer ces statues,
- Identifier quelques moments-clés de la vie du Christ à travers les statues représentées
- Identifier les attributs de quelques saints
- Apprendre des termes spécifiques à la sculpture,
- Identifier les statues qui portent des traces de polychromie,
- Mettre en évidence deux périodes stylistiques grâce à quelques caractéristiques.

Le livret « visite en famille »

Le livret pour la visite en famille a un aspect essentiellement ludique, mais il concourt également à l'appropriation des œuvres par les enfants. Il est réalisé pour toucher le jeune public sur le temps hors-scolaire.

Néanmoins, selon votre temps de visite, il vous est possible de le remplir avec les enfants et il reste à la disposition de ces derniers.

Les visites et activités proposées au Musée de Vauluisant

L'action culturelle des musées de Troyes, partenaires de l'exposition, propose aux enseignants et à leur classe de découvrir ou de re-découvrir les collections du musée de Vauluisant. Les collections du musée de Vauluisant sont également riches de sculptures champenoises du XVI^e siècle, la visite de ce musée anticipe et complète donc la visite de l'exposition à Saint-Jean-au-marché.

Autour d'une nouvelle muséographie, vous pouvez visiter le musée de Vauluisant riche de collections, peintures et sculptures du XVI^e siècle.

La présentation sera complétée par :

- Un espace tactile où les enfants pourront découvrir les différentes techniques de sculptures (haut-relief, bas-relief, ronde bosse ...) en touchant des moulages d'œuvre.
- Un espace pédagogique avec des panneaux explicatifs qui pourront vous servir si vous désirez visiter les collections du musée sans animateur culturel. Dans cet espace vous pouvez consulter différents documents et un dossier sur une restauration particulièrement intéressante.

Pour vous aider dans votre visite, l'action culturelle des musées met à votre disposition des dossiers, selon le niveau scolaire des classes et selon le but de votre visite – classes à PAG, à projets culturels, visites ponctuelles –, sur l'architecture civile et religieuse de la ville de Troyes et sur la sculpture du XVI^e siècle. Ces dossiers sont basés sur la découverte des œuvres, leur évolution, le changement de style, les sujets traités.

La visite avec ces dossiers aborde différentes thématiques autour de la sculpture, notamment, de manière ludique. Pour compléter les dossiers qui les accompagnent pendant leur visite, vos élèves doivent recourir à leur sens de l'observation. Ces parcours ludiques sont parsemés d'informations plus théoriques qui apportent une conclusion au travail d'observation des enfants.

Si vous souhaitez profiter de la visite du musée de Vauluisant comme sortie de fin d'année, l'action culturelle des musées met également à votre disposition des parcours jeux « ludiques » où vos élèves doivent déambuler dans le musée pour retrouver telle ou telle sculpture d'après des indices compris dans un dossier qui leur est remis au début de la visite.

Deux jeux vous sont proposés selon le niveau de votre classe, un jeu est proposé pour les classes de cycle 2 et un autre pour les classes de cycle 3 (qui peut également être proposé aux classes de sixième).

Pour vous accompagner au mieux dans votre visite, le musée de Vauluisant vous propose deux possibilités de visite :

- la visite libre et gratuite avec le matériel à disposition des enseignants
- la visite avec une conférencière (50 Euros par classe)

Si vous êtes intéressés par l'une ou l'autre formule, vous devrez réserver votre visite, assez rapidement, auprès de Sylvie Journé ou d'Anthony Cardoso : 03 25 76 26 83 ou ou par courrier électronique :

- a.cardoso@ville-troyes.fr



Christ ressuscité apparaissant à la Vierge (détail)
Vallant-Saint-Georges (10)
© Conseil général de l'Aube,
Didier Vogel

§3 : Les Index.



Bibliographie

LA RENAISSANCE

MURRAY Peter, MURRAY Linda, L'Art de la Renaissance, Thames & Hudson, Paris, 1990

JESTAZ Bertrand, La Renaissance de l'architecture, Gallimard, Paris, 1995

JESTAZ Bertrand, L'art de la Renaissance, Citadelles et mazenod, Paris, 2007

JESTAZ Bertrand, Art et artistes en France de la Renaissance à la révolution, Editions Ecole des Chartes Editions, 2003

DELUMEAU Jean, Une histoire de la renaissance, Perrin, Paris, 1999.

LA SCULPTURE AU XVI^e SIÈCLE

BEAULIEU Michèle, Musée du Louvre : la sculpture française du XVI^e siècle, RMN, Paris, 1979

ZUFFI Stefano, L'Art au XVI^e siècle, Mots clefs - lieux - artistes, Guide des Arts, Hazan, 2005

Les techniques de la sculpture

FUGA Antonella, Techniques et matériaux des arts, Repères, Guide des Arts, Hazan, 2005

GABORIT Jean-René, Les Techniques de la sculpture, Paris : R.M.N., 1988

La sculpture, méthode et vocabulaire, Ministère de la Culture, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 1978

OPIE Mary-Jane, **BONAFOUX Pascal**, La Sculpture, Paris : Gallimard, 1995

LE COSTUME ET SES ACCESSOIRES À LA RENAISSANCE

AUBRY Viviane, Costumes. Tome II. Sculptures de l'éphémère, 1340-1670, Collection Patrimoine vivant, Rempart, Paris, 1998

BOUCHER François, Histoire du costume en Occident : des origines à nos jours, Flammarion, Paris, 1999

DELPYERRE Madeleine, Indispensables accessoires, 16^e-20^e, Musée de la mode et du costume palais Galliera, Paris, 1983

FREGNAC Claude, Les Bijoux de la Renaissance à la Belle Époque, Hachette, Paris, 1966

LELOIR Maurice, DUPUIS André (sous la dir.), Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes, des origines à nos jours, Gründ, Paris, 1951

PILTON Camille, Le Costume civil en France du XII^e au XIX^e siècle, Flammarion, Paris

RUPPERT Jacques, Le costume : la Renaissance, le style Louis XIII, coll. La grammaire des styles, Flammarion, Paris, 1990

WILHELM Jacques, DELPIERRE Madeleine, Costumes français du 16^e au 20^e siècle, Musée du Costume et de la ville de Paris, 1956

ICONOGRAPHIE

BATTISTINI Mathilde, Symboles et Allégories, Repères iconographiques, Guide des Arts, Hazan, 2003

BOESFLUG François ; HECK Christian ; PREVILLE (de) Agnès ; DA COSTA Valérie, Le Christ dans l'art : de la Renaissance à nos jours, Bayard-Presses, Paris, 2000

CAPOA (DE) Chiara, L'Ancien Testament, Repères iconographiques, Guide des Arts, Hazan, 2003

FOUILLOUX Danielle ; LANGLOIS Anne ; LE MOIGNE Alice ; SPIESS Françoise ; THIBAUT Madeleine ; TREBUCHON Renée, Dictionnaire culturel de la Bible, Cerf, Paris, 1994

GIORGI Rosa, Anges et démons, Repères iconographiques, Guide des Arts, Hazan, 2003

GIORGI Rosa, Les Saints, Repères iconographiques, Guide des Arts, Hazan, 2003

IMPELLUSO Lucia, La Nature et ses symboles, Repères iconographiques, Guide des Arts, Hazan, 2003

LEMAITRE Nicole ; QUINSON Marie-thérèse ; SOT Véronique, Dictionnaire culturel du Christianisme, Cerf, Paris, 1994

ZUFFI Stefano, Le Nouveau Testament, Repères iconographiques, Guide des Arts, Hazan, 2003

LA SCULPTURE CHAMPENOISE AU XVI^e SIÈCLE

BABEAU Albert, L'art de la Champagne [AD Aube - Cote : BP 435]

BARON Françoise, L'art en Champagne [AD Aube - Cote : BP 470]

BOUCHERAT Véronique, L'art en Champagne à la fin du Moyen Age : Productions locales et modèles étrangers (1485-1535), Presses Universitaires de Rennes, 2005

BOUCHERAT Véronique, Reflets de la sculpture troyenne du XVI^e siècle dans le corpus sculpté de l'église de Chaource, La Vie en Champagne, juillet-septembre 2002, n°31, p.55-65. [AD Aube - Cote : 57 PL 4]

BOUTILLIER DU RETAIL Armand, Un Christ champenois du commencement du XVI^e siècle [AD Aube - HB 2153]

Bibliographie

DELPEUCH Marie-Hélène, La sculpture troyenne du XVI^e siècle en exil : essai de recensement, La Vie en Champagne. [AD Aube - Cote : 5 PL 15]

DUBUISSON Marguerite, L'école troyenne de sculpture, La Vie en Champagne. [AD Aube - Cote : 5 PL 12]

GROLEY Gabriel, L'école troyenne de sculpture et le Christ de pitié, La Vie en Champagne. [AD Aube - Cote : 5 PL 10]

GROLEY Gabriel, Entre la Champagne et la Bourgogne, leurs grandes écoles de sculpture suscitent de profitables échanges culturels, La Vie en Champagne. [AD Aube - Cote : 5 PL 14]

GROLEY Gabriel, Don exceptionnel du XVI^e siècle, la statuaire de l'école troyenne, La Vie en Champagne. [AD Aube - Cote : 5 PL 14]

HANY Nicole, Le thème de l'apparition du Christ à sa mère dans la sculpture troyenne, La Vie en Champagne. [AD Aube - Cote : 5 PL 15]

HURE Antoinette, Les Vierges de pitié dans l'Aube aux XV^e et XVI^e siècles (mémoire de maîtrise). [AD Aube - Cote : 36 J 161]

KOECHLIN et MARQUET DE VASSELLOT, La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle, 1899

LE BRUN-DALBANNE Eugène, Les bas-reliefs de Saint-Jean-au-Marché de Troyes

LEROY Pierre-Eugène, Le Beau XVI^e siècle troyen, 1989

PIETRESSON DE SAINT-AUBIN Pierre, La sculpture troyenne au XVI^e siècle d'après quelques travaux récents [AD Aube - Cote : H.B 521]

SAINTE-MARIE Jean-Pierre, Etat présent des études sur la sculpture troyenne au XVI^e siècle, La Vie en Champagne [AD Aube - Cote : 5 PL 15]

LES ARTISTES CHAMPENOIS

BABEAU Albert, Dominique Florentin, sculpteur du XVI^e siècle. [AD Aube - Cote : HB 33]

BABEAU Albert, Jacques Juliot et les bas-reliefs de l'église Saint-Jean de Troyes [AD Aube - Cote : HB 35]

BABEAU Albert, Les prédécesseurs de François Gentil, Annuaire de l'Aube 1879, 2^e partie, p.43-65. [AD Aube - Cote : UPL 2]

BABEAU Albert, Notes sur Dominique et Gentil, Annuaire de l'Aube, 1876, 2^e partie, p.139-149 - [AD Aube - Cote : UPL 2]

BOUCHERAT Véronique, Le rôle de la personnalité artistique dans l'accueil réservé aux modèles étrangers : l'exemple du maître de Chaource et de son atelier, La Vie en Champagne, juillet-septembre 2005, n°43, p.30-43. [AD Aube - Cote : 57 PL 5]

BOUTILLIER DU RETAIL Armand, Un épisode de la vie de François Gentil (1579) - [AD - Cote : HB 75]

BOUTILLIER DU RETAIL Armand, La dernière œuvre et le décès de Jacques Juliot (12 novembre [?]1562), mémoires de la Société académique de l'Aube, LXXI, 1907, p.243-253. [AD Aube - Cote : HB 69]

BOUTILLIER DU RETAIL Armand, Un atelier de sculpteur à Bar-sur-Seine : Claude Bornot (XVI^e siècle), Annuaire de l'Aube 1914, 2e partie, p.3-15. [AD Aube - Cote : UPL 2]

CAILLE Florence, Dominique Florentin au musée de Vauluisant : réflexions autour d'une attribution, La Vie en Champagne. [AD Aube - Cote : 5 PL 20]

DIEU Jacques, Le maître de Chaource : sur un essai d'approche à partir de quatre œuvres fondamentales, La Vie en Champagne. [AD Aube - Cote : 5 PL 17]

GAVELLE Emile, Nicolas Halins dit le Flamand, tailleur d'images à Troyes [AD Aube - Cote : HB 210]

GAVELLE Emile, Le maître aux mains longues, Mémoires de la Société Académique, Tome CI, (1946-1953/1954-1960), 1958, p.27-30 - [AD Aube - Cote : UPL 3]

GROLEY Gabriel, Le cortège hiératique du maître aux figures tristes. [AD Aube - Cote : HB 715]

HANY Nicole, Dominique Florentin et sa famille. [AD Aube - Cote : HB 2263]

HANY Nicole, Dominique Florentin [AD Aube - Cote : HB 2308]

LE COUEDIC Julien, DEVAUX Eloi, Le maître de Chaource. [AD Aube - Cote : BM 247]

MAUDIER Henri, L'atelier de la sainte Marthe, La Vie en Champagne. [AD Aube - Cote : 5 PL 3]

PROVENCE Jacky, Dominique Florentin, un état de la question, La Vie en Champagne, juillet-septembre 2005, n°43, p.55-65. [AD Aube - Cote : 57 PL 5]

TURQUOIS Michel, Autour d'un portrait inédit de François Gentil. [AD Aube - Cote : HB 2362]

VAN HOUTTE Jean-Michel, Le maître de Chaource, le mystère de Pâques figé pour l'éternité, Est Eclair, 08 avril 2007, p.3

Glossaire

LES OUTILS DU SCULPTEUR

Boucharde (n.m.) : marteau à deux têtes carrées qui sont découpées en pointes de diamant accolées ; le nombre de dents varie selon la nature de la pierre à travailler. La boucharde est utilisée pour dresser les pierres ou ravalier les maçonneries.

Burin (n.m.) : ciseau d'acier qui permet le dégrossissage de la pierre ou du bois.

Ciseau (n.m.) : outil de fer ou d'acier, aiguisé en biseau sur une face et plat sur l'autre, droit ou coudé. Le plus usité des outils du sculpteur, de l'ébéniste, du menuisier, du tapissier et du verrier.

Gradine (n.f.) : outil comportant des dents. Sert à la taille de la pierre.

Trépan (n.m.) : outil servant à creuser la pierre, le marbre ou le bois. Sa forme en vilebrequin permet de creuser des trous (chevelure, yeux, barbe).

LES COSTUMES

Aumônière (n.f.) : petite bourse destinée à recevoir l'argent des aumônes.

Broderie (n.f.) : art d'exécuter un dessin sur un tissu à l'aide de fils guidés par une aiguille.

Corset (n.m.) : au Moyen-âge, vêtement court et serré à la taille pour les hommes, long et ajusté pour les femmes.

Crevés (n.m.) : désignent les longues manches fendues aux extrémités et qui laissent entrevoir la doublure de couleur différente, parfois même d'étoffe différente. Mode apparue au XV^e siècle pour durer jusqu'à la fin du XVI^e siècle avant de réapparaître au XIX^e siècle.

Fermail (n.m.) : sorte de broche d'orfèvrerie qui servait à maintenir fermés les manteaux ou les chapes.

Frangé (n.f.) : ornement de passementerie constitué de fils de tissu, d'or ou d'argent pendant aux extrémités des vêtements.

Galon (n.m.) : bande de tissu épais placée en bordure des vêtements. Ce travail de passementerie fut très à la mode au XVI^e siècle. Les galons étaient alors souvent en or ou en argent.

Gaufrage (n.m.) : impression sur des étoffes, du cuir, des feuilles métalliques de motifs en creux ou en relief. Au XVI^e siècle, on a beaucoup utilisé le gaufrage pour les cuirs dont on garnissait les meubles et les murs.

Guimpe (n.f.) : le mot désigne dès le XII^e siècle la pièce d'étoffe posée par les femmes sur leur chevelure et qui entourait leur visage. On donna ce nom au XVI^e siècle à une pièce d'étoffe couvrant les épaules et fermée dans le dos, dont la mode réapparut dans le cours du XIX^e siècle ; encore au XIX^e siècle, on appela guimpe une ruche placée dans le décolleté pour le rendre plus discret.

Oreillettes (n.f.) : coiffe qui couvre entièrement les oreilles.

Orfroi (n.m.) : étoffe brodée d'or appliquée au Moyen-âge sur des étoffes unies. L'usage en est resté pour les vêtements sacerdotaux, chapes, chasubles et dalmatiques.

Pourpoint (n.m.) : vêtement masculin, piqué, habillant le torse. Long au XV^e siècle, il fut très court sous François I^{er} et très échancré sur la chemise, à la mode italienne ; puis il s'allongea sous Henri II et se compléta d'un collet monté, à la mode espagnole... Le pourpoint était attaché aux chausses par des cordons (estaches) ou des lacets ferrés (aiguillettes).

Smocké (adj.) : se dit d'un tissu qui est plissé, froncé, en particulier dans le dos et parfois sur le devant, pour les vêtements féminins.

LES TERMES RELATIFS À LA RELIGION

Acéphale (adj.) : [a grec privatif] : se dit d'un personnage qui n'a plus de tête. Peut s'employer pour décrire une statue mutilée, dont la tête a disparu, ou bien pour désigner un saint dont le martyre a été la décapitation (ex : saint Denis).

Ancien Testament (n.m.) : Ensemble de livres rassemblés sous ce nom et qui constituent les premiers écrits de la Bible, de la Genèse (création du monde) aux épisodes qui précèdent la naissance du Christ.

Apocryphe (adj.) : en parlant des Évangiles, se dit de ceux qui n'ont pas été reconnus par le canon de l'Église. Néanmoins, les Évangiles apocryphes ont constitué une source iconographique importante pour nombre d'œuvres d'art à travers les siècles.

Canonique (adj.) : en parlant des Évangiles, se dit de ceux qui ont été désignés et reconnus par l'Église comme source fiable de la vie du Christ. Il s'agit des Évangiles de Luc, Marc, Matthieu et Jean, qui figurent dans le Nouveau Testament.

Céphalophore (adj.) : [du grec phoros, porter] : se dit d'un personnage qui a été décapité et qui porte sa tête dans ses mains (ex : saint Denis. On peut alors le désigner comme saint Denis céphalophore).

Glossaire

Couronne d'épines (n.f.) : elle est un des instruments de la Passion, celui posé sur la tête de Jésus pour le désigner avec raillerie comme le roi des Juifs avant sa montée au calvaire.

Golgotha (n.m.) : littéralement, le lieu du crâne. Colline sur laquelle le Christ a été crucifié avec le bon et le mauvais larron. Dans l'iconographie religieuse, les épisodes de la crucifixion où les Christs de pitié sont fréquemment représentés avec un crâne gisant aux pieds du Christ. Il s'agit du crâne d'Adam, selon la tradition, pour signifier que Jésus a racheté le péché originel des hommes en se sacrifiant lui-même (agneau de Dieu).

Goupillon (n.m.) : il sert à asperger l'eau bénite (le cercueil du défunt lors d'une cérémonie d'enterrement, mais aussi le dragon, l'hérésie dans les légendes des saints [ex : sainte Marthe]...).

Hagiographie (n.f.) : étude de la légende et de l'histoire des saints

Hiératique (adj.) : [du grec hieros : sacré] : on parle d'une attitude hiératique lorsque le personnage ainsi désigné apparaît droit, statique et de face, ce qui lui confère un caractère sacré.

Manteau de dérision (n.m.) : désigne le manteau dont on avait couvert le Christ au moment de sa Passion. Il s'agissait d'une étoffe traditionnelle juive.

Nouveau Testament (n.m.) : il contient les témoignages essentiels relatifs à la vie du Christ, de sa naissance à sa résurrection. Il se compose de quatre Évangiles : celui de Marc, de Luc, de Matthieu, de Jean, des Actes des Apôtres, et diverses lettres et épîtres. Le Nouveau Testament s'achève avec le récit de l'Apocalypse.

Passion (n.f.) : le récit de la Passion est le plus important, des récits du Nouveau Testament pour les Chrétiens. Les quatre évangélistes le rapportent, avec quelques variantes. Il commence par la scène de l'Ecce Homo (« Voici l'homme »), où Ponce Pilate le présente à la foule, et se termine par la résurrection, épisode le plus important que célèbrent les Chrétiens le jour de Pâques.

Vierge de pitié (n.f.) : sa représentation provient essentiellement des évangiles apocryphes. Il s'agit de représenter un moment précis de la Passion, qui se situe entre la descente de croix et la mise au tombeau. La Vierge Marie porte sur ses genoux son fils mort et le pleure.

Pot à onguent (n.m.) : c'est l'attribut particulier de Marie-Madeleine, en référence à la scène où, repentante, elle oignit d'huile les pieds du Christ et les essuya avec ses longs cheveux.

Synoptique (adj.) : se dit des évangiles de Marc, Luc, Matthieu et Jean, qui présentent tous les quatre des similitudes frappantes dans leurs récits de la vie du Christ.

Typologie (n.f.) : correspondance entre l'Ancien et le Nouveau Testament selon laquelle les épisodes et les personnages de l'Ancien Testament préfigurent les scènes du Nouveau Testament, et annoncent la Passion du Christ. Par exemple, la Vierge Marie est le pendant d'Eve. On l'appelle aussi Nouvelle Eve, car par sa virginité, elle est supposée avoir racheté le péché originel.

Chronologie

Les événements historiques en France et en Europe :

- **1492** : Christophe Colomb découvre l'Amérique
- **1494-1559** : guerres d'Italie
- **1498** : Vasco de Gama navigue vers les Indes
- **1515** : bataille de Marignan
- **1519-1522** : Ferdinand Magellan fait le tour du monde

Les rois de France (dates de règnes) :

- **François I^{er}** (1515-1547)
- **Henri II** (1547-1559)
- **Charles IX** (1560-1574)
- **Henri III (1574-1589)** : fin de la dynastie des Valois

Religion :

- **1516** : signature, le 10 décembre, du concordat de Bologne entre François I^{er} et le pape Léon X, qui reconnaît l'église gallicane
- **1517** : Luther placarde ses 95 thèses à Wittenberg
- **1522** : Martin Luther traduit la Bible en allemand
- **1526** : le protestantisme est reconnu par la Diète d'Empire
- **1534** : la guerre des placards
- **1540** : le pape Paul III légitime la communauté des Jésuites, fondée par Ignace de Loyola
- **1545-1563** : Concile de Trente
- **1562-1598** : guerres de religion
- **1572 (24 août)** : massacre de la saint Barthélémy

Architecture :

- **1506** : début de la construction de la basilique Saint-Pierre de Rome
- **1515** : construction de l'aile Renaissance du château de François I^{er} à Blois
- **1515-1524** : construction du château de Chenonceau

La sculpture :

- **1401** : Lorenzo Ghiberti (1380-1455) réalise les portes du baptistère de Florence
- **1416** : Donatello (1386-1466) réalise le saint Georges de San Michele à Florence
- **1415-1440** : Donatello réalise l'Annonciation de Santa Croce et le David en bronze
- **1443-1553** : Donatello sculpte à Padoue la statue équestre en bronze du Gattamelata, la plus grande statue en bronze depuis l'Antiquité
- **1400-1482** : Luca della Robbia, inventeur de la sculpture en terre cuite émaillée polychrome
- **1435-1488** : Verrocchio réalise David (1476) et le Colleone de Venise
- **1499** : Michel-Ange sculpte la Pietà de Saint-Pierre de Rome
- **1500** : Michel-Ange (1475-1564) sculpte le David
- **1524** : Michel-Ange sculpte le Moïse de Saint-Pierre-aux-Liens à Rome

- **1526-1533** : Michel-Ange réalise les tombeaux de Laurent et Julien de Médicis (Florence)

La peinture :

- **1500** : Jérôme Bosch peint Le jardin des délices
- **1501** : Jérôme Bosch peint La tentation de saint Antoine
- **1503-1506** : Léonard de Vinci peint La Joconde
- **1504** : Raphaël (1483-1520) peint Le mariage de la Vierge
- **1508-1512** : Michelange peint les fresques de la chapelle Sixtine
- **1510** : Raphaël peint les fresques du Vatican
- **1518** : Le Titien peint L'Assomption de la Vierge
- **1536** : Michelange peint Le Jugement dernier à la Chapelle Sixtine
- **1566** : Bruegel l'Ancien (1528-1569) peint Le Massacre des Innocents (cf copie libre de Derain au Musée d'Art Moderne de Troyes).

La littérature, le théâtre et la poésie :

- **Dante (1265-1321)**, La divine Comédie (1306-1321)
- **Pétrarque (1304-1374)**, Le Chansonnier (vers 1335-1374)
- **François Villon (1431-1463)**
- **Nicolas Machiavel (1469-1527)**, le plus grand théoricien de la politique à la Renaissance, auteur de Le Prince (1513)
- **François Rabelais (vers 1494-1553)**, Pantagruel (1532), Gargantua (1534)
- **Michel de Montaigne (1533-1592)**, Essais (1588)
- **Pierre de Ronsard**, Sonnets pour Hélène, Amours
- **Les poètes de la Pléiade** (Joachim du Bellay (1522-)...)
- **Le Tasse (1544-1595)**, grand poète italien de la Contre-Réforme
- **William Shakespeare (1564-1616)**, Roméo et Juliette, MacBeth, Le Roi Lear...
- **Cervantes (1547-1616)**, Don Quichotte
- **Giambattista Giralaldi (1504-1573)**, Altile (1543)
- **Jodelle (1532-1573)**
- **Boccace (1313-1375)**, Le Decameron (1348-1353)
- **Baldamare Castiglione (1478-1529)**, Le Courtisan
- **Francis Bacon (1561-1626)**, initiateur du discours scientifique
- **Thomas More**, L'Utopie (1516)

Les sciences et techniques :

- **Copernic (1473-1543)** élabore la théorie de l'héliocentrisme (1527) (par opposition au géocentrisme)
- **Gutenberg (vers 1400-1468)** invente l'imprimerie avec des caractères mobiles (vers 1453)
- **Ambroise Paré (1510-1590)**, père de la chirurgie