Séance 6 du 19/10

Les affaires de toilette à la Renaissance en Italie

Nous allons passer des objets que l'on porte sur soi à des objets qu'on garde auprès de soi. Nous passons du bijou à l'accessoire : de ce qui orne le corps à ce qui permet d'en prendre soin.

Remarque assez importante : il n'y avait pas de poche à la Renaissance. Donc, on attache à sa ceinture ou sur des chaînes une panoplie d'objets. Ceux qu'on garde près de soi sont des objets qui ont une utilité distincte de l'ornement, mais qui deviennent à la Renaissance de véritables « bijoux » en raison de leur matière précieuse : or, ivoire, bois ; sertis d'émaux et de gemmes. Ce sont des objets où l'on retrouve toute la virtuosité des artisans.

Comme introduction au thème de cette séance, nous allons nous plonger dans un des tableaux du Tintoret, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne, mais que vous pouvez désormais voir à Paris, au musée Jacquemart-André à l'occasion de l'exposition sur le Tintoret.

- Tintoret, *Suzanne au bain*, vers 1555-56.

Ce tableau illustre une scène de l'Ancien Testament, où Suzanne, l'épouse de Joachim, célèbre pour sa beauté, est surprise par deux vieillards alors qu'elle est en train de prendre son bain. Cet épisode est très en vogue à la Renaissance, de nombreux peintres s'y essayent, car il sert de prétexte à la fois pour figurer un corps de femme nue teinté d'érotisme et pour proposer une réflexion sur le pouvoir de la peinture à faire de nous, spectateurs, des voyeurs, comme ces deux vieillards.

Pour ne citer qu'elles, les *Suzanne au bain* les plus connues sont celles de la peintre Artemisia Gentileschi. Notamment son tableau de 1652, de la fin de sa carrière, où Suzanne est entièrement recouverte d'un linge qui cache son intimité – choix délibéré de l'artiste qui se refuse de jouer le jeu du regard masculin dans cette scène d'agression. Prêtez attention à la composition : la balustrade qui scinde les deux groupes de personnages, qui matérialisent aussi le franchissement de l'intimité de Suzanne, ainsi que le regard de celle-ci directement tourné vers ses deux agresseurs et sa main levée qui indique sa résistance contre ce qu'il est en train de se passer.

Dans le tableau du Tintoret, la composition est presque à l'opposé de celle de Gentileschi, qui réserve toute l'attention à Suzanne et à sa nudité. On remarque les vieillards presque dans un second temps : l'un est au loin, on ne voit que le haut de la tête de l'autre au premier plan. En effet, c'est seulement à partir d'une observation plus attentive du tableau qu'on comprend que Suzanne est cernée par ces deux hommes, derrière un muret de roses, et qu'il sera difficile pour elle de s'échapper. Elle pourrait tenter de courir vers nous, mais notre regard la bloquerait aussi. Remarquons également vers où est dirigé le regard du vieillard du premier plan.

Presque un quart du tableau est dédié aux objets qui accompagnent le bain de Suzanne. Essayons de les identifier : un miroir, un peigne, une épingle à cheveu, un pot de crème peut-être, une serviette, avec laquelle elle s'essuie, et des bagues, anneaux et colliers de perles. Ce regroupement d'accessoires est unifié par l'usage d'une seule et même couleur : un blanc laiteux presque nacré qui rappelle la blancheur du corps de Suzanne (blancheur qui est un critère de beauté important à la Renaissance = perfection de la peau) ainsi que la perle à ses oreilles, tout en évoquant aussi la matérialité précieuse de ces objets : la brillance froide de l'argent ou la chaleur mate de l'ivoire. Les analyses pigmentaires du tableau ont montré que Tintoret avait utilisé le même pigment blanc pour tous ses objets.

Cette œuvre ne peut pas être décryptée seule : il faut la mettre en relation avec toutes sortes de représentations de femmes nues au bain ou à la toilette, un genre qui eut un grand succès à la Renaissance et ensuite. Les épisodes bibliques (Marie-Madeleine, Suzanne et Bethsabée) et mythologiques (*Eros et Psyché*, ou autres épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide) sont des sources iconographiques que les artistes détournent pour élaborer une représentation idéalisée de la beauté féminine, qui devient un motif autoréflexif sur la peinture. Par ailleurs, on retrouve cette image d'une femme nue munie d'un miroir, qui coiffe ses cheveux, à côté d'un bassin d'eau, avec une boîte placée près d'elle contenant toutes sortes de fioles et d'objets, depuis l'Antiquité sur des vases grecs et bas-reliefs romains. Il s'agit d'un véritable motif, qu'on peut presque extraire de la composition du Tintoret.

Cette tendance dans le domaine des arts reflète en vérité une attention réelle et concrète pour les soins de beauté et l'hygiène corporelle par les hommes et les femmes de la Renaissance. Si on écarte la dimension érotique de ces tableaux, on peut remarquer des détails réalistes qui nous donnent des informations importantes sur le déroulement de ce moment de soin, sur les objets (rarement conservés) qui l'accompagnaient, mais surtout les gestes qui les activaient. En effet, nous avons peu de traces archéologiques de ses usages, et ces tableaux en sont les précieux témoignages.

Un petit point sur les pratiques d'hygiène et de cosmétique à la Renaissance. D'abord, il faut se défaire de l'idée reçue que les hommes et les femmes du Moyen Age ne se baignaient pas[1] et que ceux et celles de la Renaissance connurent un sursaut de conscience concernant l'hygiène.

En réalité, il n'existe pas de rupture sensible entre le Moyen Age et la Renaissance concernant ces usages – c'est le piège des sources écrites et artistiques qui donnent une image déformée de la réalité. Il faut faire la distinction entre bain (lieu et pratique) et toilette.

1. Il faut différencier premièrement la pratique du **bain** par les nobles et par les classes inférieures. Au Moyen Age, il existait des bains publics – désignés dans les sources comme « étuves publiques » qui étaient des lieux où l'on se baignait mais aussi où l'on pouvait recevoir tous types de soin pour le corps (comme le rasage ou l'épilation). Les grandes villes comme les plus petites, voire parfois la campagne, étaient dotés de ces espaces. En Italie d'abord puis dans tout l'Occident, dans le courant du XIII^{e} siècle, les bains (espaces balnéaires) faisaient partie intégrante de la vie quotidienne et urbaine. L'une des raisons qui a causé en partie leur oubli est la modestie de ces infrastructures en Occident ; faites de bois ou de briques, il ne reste presque plus aucune trace de ces différentes installations (four, conduits d'eau ou d'air). On louait alors les bienfaits de l'eau sur le corps en plus du plaisir que les bains pouvaient procurer.

En Toscane, à la fin du XIII^{e} siècle, émerge l'essor du thermalisme[2] : c'est-à-dire de l'utilisation des sources chaudes et minérales dans des but thérapeutiques. Grâce à des recherches d'archives, il a été découvert l'aménagement dans les campagnes de véritables stations thermales, surtout destinées aux populations citadines élevées.

C'est à la toute fin du Moyen Age, à partir du milieu du XIV^{e} siècle avec les différentes épidémies de peste, que l'Eglise et les médecins condamnent ces pratiques. On pense alors que la vapeur d'eau peut rendre la peau poreuse aux maladies – et les étuves publiques se retrouvent fermées. Cependant, ce phénomène de disparition des bains publics s'est fait très lentement et de manière disparate dans toute l'Europe. On en trouve encore des mentions jusqu'au XVII^{e} siècle.

---

[1] Didier Boisseuil, « Espaces et pratiques du bain au Moyen Âge », *Médiévales*, n°43, 2002.
[2] Didier Boisseuil, *Le Thermalisme en Toscane à la fin du Moyen Âge*, Publications de l'École française de Rome, 2002.

Les bains nobles ou aristocratiques étaient, eux, des moments partagés de prélassement et non des moments de nettoyage du corps. Il s'agit davantage de l'héritage mal compris des bains antiques. Ils font partie des choses les plus délicates de vie noble. On mettait alors sur le même pied d'égalité la bibliothèque, la galerie et les bains. Les palais italiens en sont presque tous dotés. Cela persiste jusqu'au XVII^{e} siècle moralisateur, lorsqu'on déménage le bain dans l'espace du cabinet de toilette. Le plus exceptionnel est celui du château de Fontainebleau, construit pour François I^{er}, dans lequel était peint un programme iconographique des plus complexes – en plus d'être un lieu d'exposition d'œuvres d'art : comme la Joconde qui y est restée quelques années avant qu'on ne se rende compte que la vapeur d'eau pouvait l'altérer. Au quotidien, on se lavait partiellement et de manière séquencée le corps à l'aide de lavettes ou d'éponges, et de bassines dédiées à chaque partie (jambes, visage, parties intimes). Cela ne se faisait pas au moment du bain ni dans ces espaces.

2. La **toilette** est quant à elle une pratique dite « sèche ». Elle se fait dans la chambre – qui est aussi un lieu de réception. On parfume le corps, on le frotte, on le frictionne avec une panoplie de linges différents, on se rase, on se maquille, on se coiffe et on se pare de ses bijoux. Elle est rythmée par une série de gestes, à effectuer dans un ordre précis, et de manipulations de divers objets et matières.

Etymologiquement, le mot « toilette », c'est-à-dire l'action de s'apprêter, désigne au XVI^{e} siècle d'abord la toile qu'on tend sur la table pour y disposer les objets qui servent à l'ornement, soit les flacons, le peigne, le miroir et les bijoux.

- **Tapis de toilette italien du musée d'Ecouen**

Ce sont la disposition des broderies qui ont laissé supposer qu'il pouvait s'agir de ces fameux tapis de toilette mentionnés dans les inventaires. Ces emplacements « vides » délimités par les broderies devaient correspondre aux endroits où étaient placés les différents ustensiles et objets de toilette. Celui du centre par exemple pouvait être réservé à un plateau. Ici, il s'agit d'un tapis d'une très grande qualité en lin avec des broderies en soie verte de différentes tonalités qui créent un très joli contraste entre les différents motifs végétaux.

Les objets

Les objets de toilette de la Renaissance, quant à eux, ne diffèrent pas tellement de ceux du Moyen Age ou de l'Antiquité. On retrouve à peu près la même typologie d'objets. Ce qui change cependant c'est le déplacement « culturel » qui s'opère : on passe d'objets utilitaires à des objets des plus raffinés qui sont de vraies œuvres d'art. Ils deviennent de véritables objets de luxe et des instruments de distinction sociale. Une innovation cependant accentue cette obsession de la beauté et cède la place à une complexification de la cosmétique et de la parure à la Renaissance : c'est le miroir à plat, lui aussi une invention italienne, et plus précisément vénitienne.

1) Le miroir

- **Trois exemples de porte-miroirs muraux conservés au Victoria & Albert Museum**

Réalisés à partir de trois matières différentes selon des techniques différentes. Ces trois porte-miroirs contiennent tous des figures en relief : papier-maché, bois ou majolique. Ils ont tous une forme arrondie, qui reprend la forme du miroir, qui était lui-même placé dans le cercle vide dans la partie inférieure du cadre ou au milieu.

Y était logé un **miroir dit convexe** en raison de sa forme bombée, qui créait un reflet déformant. Ce miroir était fait en verre soufflé. L'artisan soufflait dans une bulle de verre, dans

laquelle il injectait un mélange métallique liquide, puis tournait le bulle pour répartir le métal qui donnait l'aspect réfléchissant. Puis une fois le verre refroidi, il le découpait pour faire plusieurs miroirs plus ou moins épais.

- 1er porte-miroir : C'est un exploit d'avoir pu conserver ce porte miroir en papier maché. Cependant, ce genre d'objets n'était pas rare. On lie ces productions en papier maché à l'atelier siennois de **Neroccio Bartolomeo de' Landi** car on a retrouvé dans son inventaire d'atelier de 1500, une mention d'une tête en *cartapesta*.

Sur la technique du papier maché, voir « Art of Cartapesta Demonstration », V&A, 9 octobre 2015.
https://www.vam.ac.uk/blog/museum-life/art-of-cartapesta-demonstration?srsltid=AU7gw4VepVfHwYn_Y1Es2WXqiAOSBY43h-VG4bsAI3y0XrXL9QjrB70J

Le cadre représente deux têtes de *putti* la tête en bas, qui ont les bras tendus et qui se tiennent les mains. Au centre de leur étreinte se trouve l'emplacement du miroir. Au-dessus d'eux figure le buste d'une jeune fille, les cheveux joliment bouclés, portant un collier (peut-être faits de perles de corail et d'un pendentif en forme de feuilles ou d'ailes d'ange), et les joues et les lèvres roses. Un collier de corail est souvent porté par les jeunes filles en âge de se marier et d'avoir des enfants en raison du pouvoir talismanique des perles. La préparation à la maternité commençait dès les fiançailles à travers ce genre d'objets qu'on trouvait dans les trousseaux de jeunes mariées – dont ses colliers de perles[3]. Ce porte-miroir fabriqué à partir de papier ou de tissu, était destiné à une famille de la petite noblesse ou de la bourgeoisie marchande malgré la simplicité de ses matériaux. On constate une qualité artistique et d'exécution.

- Le deuxième cadre de miroir prend la forme d'un anneau avec un diamant en pointe – qui était la devise des Médicis. A sa base, on peut identifier Vénus à gauche et Mars à droite, la tête renversée en arrière, endormi. Venus tient dans ses bras Cupidon, tandis qu'une horde de *putti* les entourent et jouent : l'un chevauche une oie, un autre un dragon. La représentation du couple mythologique donne toujours une dimension érotique à l'objet sur lequel il figure. L'iconographie ressemble beaucoup au tableau de Sandro Botticelli, *Mars et Vénus*, réalisé autour de l'année 1483 et conservé à la National Gallery de Londres. Comme pour la peinture et le porte-miroir, la posture de Mars reprend en réalité celle d'Endymion sur un sarcophage antique qui circulait parmi les ateliers florentins.
  Notez la sculpture du bois et la dorure : il devait s'agir d'un objet brillant et luxueux.

- Montelupo (Toscane) est le lieu de production de ce dernier porte miroir de majolique en forme d'amande avec une figure de jeune fille en bas-relief. La technique de la majolique (art du feu) permet à l'artisan de jouer avec une grande palette de couleurs. Ces ateliers toscans devaient fabriquer en série ces objets du mobilier. L'inscription « ISORETTA GALANTE » fait référence à un vocabulaire amoureux. Ce genre d'objets étaient réalisés à l'occasion de fiançailles ou de mariages et devaient être offerts aux futurs couples.

Conclusion : Rien n'est simple dans l'iconographie de ces trois porte-miroirs. Il contiennent toute l'inventivité de la première renaissance toscane avec ses résurgences antiques bien affirmées pour le deuxième. De plus, ces trois porte-miroirs évoquent le thème amoureux. Ils devaient faire partie

[3] Jacqueline Marie Musacchio, *The Art and Ritual of Childbirh in Renaissance Italy*, 1995.

des cadeaux de mariage pour un jeune ou futur couple. C'est à cette occasion que les premiers achats pour le foyer se font. En raison aussi de leur caractère amoureux, ils devaient se trouver dans la chambre. De matières différentes, ils sont tous réalisés avec une grande technicité qui témoignent de l'attachement pour cet objet mais aussi pour ce qu'il représente. Le miroir n'est pas présent dans tous les foyers, il s'agit d'un objet de luxe, que seule une mince partie de la population peut s'offrir et s'offrir avec lui la possibilité de se voir, de s'observer et de se faire beau.

Au milieu du XV^{e} siècle, à Murano, est inventé le miroir plat – ce qui va changer la manière et les contextes d'utilisation du miroir, ainsi que son support. Finalement, la toilette en elle-même va se trouver changée. Il s'agit toujours d'une technique de verre soufflé, mais cette fois le verrier formait une bulle qui l'étirait en forme de cylindre, qu'il coupait dans la longueur et déroulait sur une plaque d'argile. Cette technique évitait donc d'avoir un reflet déformé et permettait de se voir avec une grande fidélité. On ne pouvait pas produire des miroirs de plus 80 cm, sinon le verre devenait trop fragile.

Cette innovation technique ne va pas faire cesser du jour au lendemain la production de miroirs muraux. Cependant, progressivement, le miroir est placé sur la table dite de toilette – que nous avons vue précédemment. On le voit placé en oblique, posé contre le muret de rosiers, lors de la toilette de Suzanne dans le tableau du Tintoret, mais également dans le tableau de Lavinia Fontana.

- **Lavinia Fontana, *Allégorie de la Prudence ?*, vers 1590.**

Dans ce tableau, nous pouvons observer les deux nouveaux types de miroirs : celui plus grand et rectangulaire posé sur une table – qui reprend le format d'un tableau – et celui plus petit, ovale et avec un manche qu'on peut tenir dans la main.

Lavinia Fontana, fille de peintre, était l'une des artistes les plus prolifiques de son époque. Elle est connue pour ses peintures religieuses mais aussi surtout pour ses portraits des familles aristocratiques de Bologne. Ici, nous avons affaire à un autre type de tableau, dont le sujet est plus difficile à distinguer. On reconnaît le fameux motif de la dame à sa toilette : le confinement de la chambre, la table de toilette où reposent le tapis, le miroir et les bijoux, et la nudité de la dame enveloppée d'un châle transparent. Or, d'autres éléments indiquent qu'il pourrait s'agir plutôt d'une allégorie : le détail du serpent qui s'enroule autour de son bras et du miroir, l'objet en forme de compas qu'elle tient dans sa main gauche, et la sphère bleue sur laquelle elle repose son pied – pendant qu'un petit chien la contemple, caché en-dessous du lit conjugal. Le miroir avec le serpent et le compas sont traditionnellement des attributs de la Prudence, tandis que l'association des deux miroirs (entre lesquels se forme un jeu de reflet) avec les bijoux peut évoquer la Vanité. Le petit chien est, quant à lui, un symbole de la fidélité conjugale.

Comme cette dame en équilibre, la somme de ces symboles et attributs peut représenter l'équilibre que la jeune épouse devait se préoccuper de trouver entre vanité et séduction. On y a vu aussi une personnification de la sagesse, qui lie la beauté et la réflexion[4] : le Beau et le Bon – qui est également une interprétation néo-platonicienne[5] de l'amour (la Beauté inspire l'amour qui donne accès au Bon, et à Dieu).

Grâce à ce tableau, nous pouvons voir les différents entremêlements symboliques du miroir : prudence, vérité, beauté, mais aussi vanité et tromperie.

---

[4] Liana Cheney. « Lavinia Fontana's Prudence: A Personification of Wisdom », *Journal of Literature and Art Srudies*, 2019.

[5] Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, 1939.

- **Petit miroir à main d'Ecouen.**

Remarquez la petitesse de cet objet : 5 sur 10 cm. Il pouvait être tenu au creux de la main. Ce miroir à main est délicatement décoré avec la technique de damasquinage. Cette technique consiste à enchâsser des fils de métal (cuivre, or ou argent) sur une surface métallique (fer, acier ou bronze) – le but étant de créer des contrastes entre les incrustations en métal et le fond. Le dessin des décorations est gravé sur la plaque à damasquiner, trous dans lesquels on plaque les fils en les martelant. Cet art, comme son nom l'indique, viendrait de Damas, en Syrie, où il aurait été créé. C'est en effet une technique très ancienne, connue depuis l'Antiquité en Europe, et qui fut particulièrement appréciée au Moyen Age pour la décoration des armes comme les lames des épées ou les boucliers – avant de devenir à la Renaissance une technique pour les arts décoratifs. En Europe au XV^{e} siècle, le lieu de production d'objets damasquinés le plus reconnu était Tolède.

Il s'agit bien ici d'un objet italien : Venice était aussi un centre de production important en raison de ses liens avec l'Orient (de même que pour Tolède). L'image au dos contient une iconographie proprement italienne : le petit Amour aux yeux bandés ou *l'Amorino bandato*. On la retrouve au revers de plusieurs médailles de femme italiennes du XVI^{e} siècle, dont celle de Lucrèce Borgia, accompagnées de devises louant leur Pudicité (Chasteté). Dans ce miroir, l'inscription en latin, qui peut être traduite ainsi : « L'amour aveugle est conduit par la lumière de l'œil », prévient sur les dangers de la beauté qui peut être trompeuse ou néfaste. Tout comme « l'amour rend aveugle », l'inscription sur le miroir avertit son possesseur mais aussi celui qui lit son revers, pendant que l'autre s'y regarde.

2) Le peigne

Les petits miroirs « de poche » servaient à contrôler une mise en beauté de plus en plus complexe. Les coiffures étaient faites d'entortillement de tresses, où l'on insérait parfois breloques et pierres précieuses. Regardez la coiffure de Suzanne.

La coiffure était un moment crucial de la toilette. Avant de se coiffer, on se lavait les cheveux à l'aide d'une bassine assez profonde.

- **La Loggeta d'Alessandro Allori au palais Pitti.**

La fresque d'Allori s'étend sur tout le plafond de la loggia. Il s'agissait d'une commande de Ferdinand I^{er} de Médicis pour les appartements des dames de la famille. Cette pièce était conçue comme un lieu de repos, destiné à la détente près des jardins du palais, lors des beaux jours. Se trouvant dans l'aile droite, elle pouvait donner sur le jardin des camélias. Avant le XIX^{e} siècle, cette pièce était ouverte sur l'extérieur et le plafond, imaginé en trompe-l'œil (avec cette fausse balustrade), devait créer une continuité avec le jardin[6].

Sur un fond de couleur bleu ciel, six figures féminines sont occupées à faire la lessive, étendre le linge et à se laver les cheveux. Cette fresque, en plus de son raffinement, est riche de jolis détails sur la toilette des femmes. Une femme essore ses cheveux à l'aide d'une bassine, avec un petit chien à ses côtés. Au-dessus d'elle sont étendus des sous-vêtements en coton et dentelles fines. Une autre se démêle les cheveux à l'aide d'un peigne – surement en ivoire. On voit posé à côté d'elle, un flacon transparent qui devait contenir un liquide qu'elle vient d'appliquer sur ses cheveux. Il existait des recettes à base d'eau de lys et d'huiles florales qui permettaient de prendre soin des cheveux, de les faire briller et même de traiter les pellicules (eau de mauve)[7]. Une troisième semble verser l'eau d'une bassine, tandis qu'une autre lave un petit chien blanc. Puis,

[6] Fabrizio Bandini et al, "La 'Loggetta' dell'Allori; un spazio Ritrovato"; *OPD Restauro*, 1994, pp. 31-40, 147-149.
[7] Giovanni Marinello, *Gli Ornamenti delle donne, scritti per M. Giovanni Marinello*, Venise, 1574.

un peu plus loin, une jeune fille figure de dos, avec une mèche de cheveux dans chaque main en train de la tresser. Et la dernière, qui a le visage tourné vers nous, est celle qui est la plus richement parée. Ses cheveux sont tressés et couverts de perles. Elle porte des boucles d'oreilles avec une grosse perle en forme de goutte. On ne sait pas très bien ce qu'elle fait. Elle semble s'essuyer les mains dans un linge blanc.

Ces scènes de la vie quotidienne, aussi charmantes qu'intimes (on semble apercevoir de la lingerie suspendue) ne représentent pas du tout les pratiques aristocratiques de la toilette, ni celles des couches sociales inférieures. Il s'agit de scènes idéalisées, où se sont introduits de nombreux animaux domestiques comme exotiques (chien, chat, perroquet, petit singe, canards, foulques, élans). Les femmes des Médicis ne s'occupaient pas du linge. Cependant, ces images nous sont très précieuses puisqu'elles nous donnent des renseignements sur les gestes et instruments des soins capillaires.

- **Quatre exemples de peignes**

Vous pouvez remarquer en un coup d'œil que ces quatre peignes, allant du XIII^{e} siècle au début du XVI^{e} siècle, se ressemblent beaucoup**.** Ils sont tous réalisés en ivoire, sculptés ou peints et contiennent (comme le miroir) un message amoureux. Les trois plus anciens ont la même forme avec deux rangées de dents, l'une serrée et l'autre plus large. Les éléments figuratifs occupent le centre et les côtés du peigne. Ne pas oublier : objet à double face.

Le premier datant du XIII^{e} siècle représente des scènes courtoises sculptées dans l'ivoire. Il reste quelques traces de polychromie. Ce peigne devait être très coloré. Il est l'exemple du développement, au XIII^{e} siècle, du travail de l'ivoire pour des objets séculiers. Auparavant, l'ivoire était traditionnellement réservé aux objets liturgiques. Il témoigne d'un déplacement en cours, en Italie, dans la production d'objets allant de la sphère spirituelle à celle des laïcs, qui ont des nouvelles capacités de consommation. Les matières précieuses ne sont plus réservées à l'ornement des églises ou à la constitution d'un trésor religieux. Ici, remarquez l'attention de l'artiste à représenter les détails : chevelure, feuilles des arbres, plis des robes. On peut imaginer que les arbres sont des moyens pour lui de séparer le bandeau en plusieurs scènes, créant un sens narratif.

Le second est plus simple et tout aussi raffiné. Les bords extérieurs sont en ivoire sculpté comme des festons de dentelle avec des motifs en forme de trèfles. Le décor peint s'articule autour d'un buste de femme de profil sur une face et un homme de profil de l'autre. Un ruban est étendu derrière eux où on peut lire une inscription (?) amoureuse. Notons que la femme porte un *balzo*, coiffure du Nord de l'Italie que nous avons déjà mentionnée.

Le troisième ressemble beaucoup au précédent. Sont représentés des oiseaux, dorés à la feuille d'or d'un côté, et des animaux (lapin, chien, cerf) autour d'un cœur enflammé de l'autre. Détail amusant : un insecte peint semble s'être coincé entre les dents du peigne (détail qu'on retrouve sur les deux faces). Il indique aussi l'une des fonctions du peigne : se débarrasser des insectes qui pouvaient se coincer dans les cheveux ! En effet, les deux rangées de dents avaient chacune une fonction différente : celle avec des dents écartées pour démêler les cheveux et l'autre pour éliminer la poussière et les peaux mortes.

Le dernier peigne, le plus récent, joue avec la monochrome de l'ivoire, se concentrant sur une délicate sculpture. Celui-ci n'a qu'une seule rangée de dents et implique une gestuelle un peu différente. Le manche représente deux couples célèbres de la littérature antique et médiévale : Pyrame et Thisbé d'un côté, et Tristan et Iseult de l'autre. Sur les deux angles supérieurs, deux médaillons ajourés contiennent le profil d'un homme et d'une femme.

Le peigne est le cadeau courtois par excellence. Dans les récits et poésies d'amour, le peigne est le seul présent que peut accepter un dame de son prétendant : symbole de l'extension de la main de l'amoureux. Le peigne en serait aussi son substitut, il pouvait caresser les cheveux de sa bien-aimée à sa place. Au-delà de la littérature, c'était un cadeau de mariage assez commun. Au premier abord, il s'agit d'un objet banal, or l'ivoire est un matériau qui vient de l'autre bout du monde. C'est bien la préciosité de la matière qui légitime autant d'efforts dans son ornement (davantage que sa fonction). L'ivoire est fait à partir de défenses d'éléphants ou de morse, c'est-à-dire des animaux qu'on ne trouve pas en Europe. Il existe plusieurs origines : Constantinople, l'Inde, l'Afrique de l'Est, Alexandrie, le nord de la Norvège ou le Groenland (l'ivoire de morse est plus foncé)[8]. Il s'agit donc de produits de grand luxe. Les peignes moins coûteux étaient réalisés en bois. Au-delà de la blancheur de l'ivoire qui était grandement appréciée, on considérait aussi cette matière en raison de sa solidité qui permettait aux artisans de faire des objets délicats et robustes. On peut aussi imaginer que la texture lisse de l'ivoire n'abimait pas les écailles des cheveux.

- **Etui à peigne**

Encore plus extraordinaire : cet étui en cuir conservé au Victoria & Albert Museum. Ses dimensions indiquent qu'il pouvait contenir un peigne. Ces objets ont été très peu conservés mais font bien partie de toute cette panoplie de la toilette de la Renaissance. Ces objets raffinés et aussi fragiles étaient rangés dans des housses en velours ou des étuis en cuir. Ils sont souvent mentionnés dans les inventaires. Celui du V&A est très finement décoré et contient lui-aussi une formule d'amour.

- **La décoloration des cheveux**

Cet ouvrage (*Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*) rédigé par Cesare Vecellio, cousin de Titien, compile les costumes de l'Europe entière et d'autres parties du monde, accompagné d'illustrations gravées (qu'on a longtemps attribué à Titien). La première édition fut publiée en 1590 et connut un énorme succès. Venise étant sa région d'origine, elle est le lieu à qui est consacré la plus grande partie de son ouvrage. Sur cette gravure, on peut voir une Vénitienne assise à l'extérieure portant un chapeau de paille sans fond (*solana*) qui lui permettait de séparer ses cheveux de son visage et de le protéger. Avec une petite éponge, elle applique sur ses cheveux la mixture que devaient contenir les pots à ses pieds. Il s'agissait d'une lotion décolorante, dont l'auteur donne la recette « à faire à la maison » sur la page d'à côté. Elle est faite de lessive, de jaune d'œuf, d'herbes et de souffre (imaginez l'odeur). Une fois enduite sur les cheveux, le soleil va les « blondir ». C'est le fameux blond vénitien. Notons le miroir plat qu'elle tient dans sa main qui devait lui être plus que nécessaire pour appliquer ce produit, elle-même, sur ces cheveux.

3) Les flacons

Le miroir a aussi permis de pouvoir étaler sur son visage des produits de plus en plus raffinés qui demandaient des applications particulières.

- **Titien, *Femme au miroir***

Ce portrait fait partie des premiers tableaux de ce genre représentant une *Femme à sa toilette*, en Italie. On voit dans une atmosphère sombre, une femme, les mains dans ses cheveux

[8] « L'ivoire, témoin de sociétés connectés », Musée de Cluny : https://www.musee-moyenage.fr/lieux-et-collections/dossiers-thematiques/livoire-temoin-de-societes-connectees

(blond vénitien ?) comme sur le point de les attacher ou de les défaire. Sa main gauche est posée sur ce qui est peut-être un flacon de parfum ou d'une lotion. Alors était-elle en train de se parfumer les cheveux ? Un homme derrière elle tient deux différents miroirs : devant elle, un miroir plat et derrière elle, un miroir convexe pour qu'elle puisse voir l'arrière de sa tête. On s'interroge toujours sur l'interprétation de ce portrait – comme toutes les *Femmes à leur toilette* – entre scène érotique ou allégorie de la Vanité. Sans doute, il s'agissait des deux. Certains ont reconnu Titien dans la figure masculine, faisant alors de ce tableau son autoportrait accompagné de son amante.

Quoiqu'il en soit, si on prend un peu de distance : ce portrait, comme les fresques d'Alessandro Allori, nous renseigne sur les gestes et rituels de beauté à la Renaissance. La fiole sur laquelle la femme pose son doigt ressemblerait à toutes les autres qui recouvraient les tables de toilette des femmes italiennes du XVI^{e} siècle et avant. On privilégiait des matières transparentes pour ces fioles / flacons / bouteilles pour mieux reconnaître le produit qu'ils contiennent.

Nous verrons la prochaine fois les différents récipients de cosmétique italiens, les livres de recette qui répertorient ces différents eaux, onguents, crèmes et fards – ainsi que leur portée culturelle dans toute l'Europe. Puis nous nous attarderons sur des bijoux utilitaires très particuliers qui servent à s'assurer une bonne hygiène (parfois intime), mais qu'on porte aussi ostensiblement sur soi. Et nous reviendrons sur la question du parfum avec les pommes de senteur – qui sont considérées comme de vrais bijoux, à usage aussi et surtout médical.

Catalogues d'exposition

Le bain et le miroir : soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance : *[exposition, Paris, musée de Cluny, Ecouen, Musée national de la Renaissance, 20 mai - 21 septembre 2009]*, Gallimard, 2009.

Bellezza e bruttezza : l'idéal, le réel et le caricatural à la Renaissance : [exposition, Bruxelles, Bozar, Palais des beaux-arts, 20 février - 14 juin 2026]. Fonds Mercator Bozar books, 2026.