Séance 7

Nous nous sommes arrêtés la dernière fois sur le portrait de *La femme aux miroirs* de Titien, conservé au Louvre. On associe généralement le nouvel usage du miroir à la Renaissance à la complication de la parure et aux soins cosmétiques : il est dorénavant nécessaire de bien se voir pour bien appliquer cette nouvelle panoplie de textures. Cette large typologie de cosmétique à la Renaissance, héritière de celle de l'Antiquité s'observe dans les divers récipients qui les contenaient. Il n'existe aucune trace archéologique de ces cosmétiques, seulement leurs contenants.

- **Exemples de différents récipients**

Ces objets venant de la section « histoire du Louvre » du musée, proviennent des fouilles archéologiques réalisées dans les années 1980 (sous le mandat de François Mitterrand) à l'endroit des bâtiments démolis au XVII^{e} siècle (cour des Cuisines en 1650, fosse des latrines de l'hôtel de Beringhen en 1662 et la fosse des deux maisons jumelles de la rue Fromenteau en 1669). Donc, il s'agit ici d'objets parisiens, dont la datation est donnée *in extremis* au XVII^{e} siècle. On peut cependant imaginer que la même typologie de récipients existait en Italie au XVI^{e} siècle.

Les bouteilles de verre permettaient à l'utilisateur/utilisatrice de voir son contenu facilement. Elles pouvaient contenir différents types d'eaux, d'eaux de senteur ou poudres. Ici, en raison de leur simplicité, il devait s'agir de verres dit d'usage. Ce n'était pas ceux qu'on disposait joliment sur sa table de toilette. Ces fioles sont pourtant souvent mentionnées dans les livres de recettes de cosmétiques. Elles sont indispensables à la préparation de ces derniers. **La bouteille a** est une bouteille dite « globulaire » (en raison de sa forme). Elle est quelques centimètres plus grande que les autres (pourtant, elle ne mesure que 5 cm). Le col resserré permettait de contrôler plus facilement l'écoulement du liquide/huile, en raison de sa préciosité ou de sa haute concentration (héritière du balsamaire antique). **La bouteille b**, quant à elle, de forme carrée avec un goulot plus court, pouvait contenir une préparation plus épaisse, faite à base de graisse, comme une sorte de pommade liquide.

La bouteille c est particulière en raison de sa petitesse et de sa forme. Son fond est ombiliqué (une partie du fond rentre à l'intérieur de la bouteille). Cela permettait d'abord de stabiliser le flacon (plus il est petit, plus il est instable) mais aussi peut-être de contenir lui aussi une matière un peu plus épaisse et de permettre une application avec une petite spatule.

La coupelle d serait une palette ou un pot à fard (non en poudre). Cette coupelle à fond plat et bords relevés devait contenir du vermillon « préparé » qu'on appliquait sur les joues.

La petite taille **des récipients e et f** indiquent leur utilisation domestique. Le rebord saillant permettait de le fermer plus ou moins hermétiquement, avec un bouchon de liège ou avec un parchemin ligaturé. Il devait contenir une certaine mixture que la céramique ne pouvait corrompre et qui permettait un nettoyage simple.

Ces récipients devaient plutôt servir à fabriquer les cosmétiques – qui eux étaient conservés dans des récipients plus précieux, qui participaient au cérémonial de la toilette. Mais ce ne sont que des hypothèses.

- **Les flacons à cosmétiques de verre soufflé bleu**

Ces derniers devaient à contrario reposer sur la table de toilette, en raison de leur beauté d'exécution.

Le premier flacon représente bien la délicatesse de la production verrière vénitienne. Le rendu marbré multicolore et le travail du verre avec 17 plis qui se rejoignent dans un anneau qui forme le goulot en font un objet de haut raffinement. Le verre avec cet effet marbré est appelé verre « *calcedonio* ». Il aurait été inventé par le fameux maitre verrier de Murano, Angelo Barovier, au milieu du XV^{e} siècle. Cette technique permet de reproduire avec du verre l'apparence de la pierre semi-précieuse qu'est la calcédoine. La décoration par émaillage des objets en verre était confiée, aux XV^{e} et XVI^{e} siècles, aux peintres et non aux verriers. Ici, cette technique court-circuite la séparation des tâches entre corporations et revient uniquement au verrier qui est le seul à maîtriser ce procédé très complexe. On incorporait divers oxydes métalliques (les mêmes présents dans les émaux) dans le verre en fusion – puis à la suite de diverses manipulations on créait les différentes « veines » de la calcédoine sans vraiment avoir une idée précise de ce à quoi cela pouvait ressembler. C'est seulement lors du refroidissement du verre que les couleurs se révélaient.

Dans notre flacon, le verre y est très épais et opaque. Ici, l'opacité permettait de préserver le produit de l'oxydation que peut entraîner la lumière (et garantir la stabilité chimique). Le jeu de couleurs et d'or est réalisé à partir d'émaux et de paillettes d'or. On ne le voit pas sur l'image, mais le verre est très épais et rend le canal du flacon très étroit. On peut alors imaginer qu'il renfermait un produit très liquide comme une eau de senteur.

Le second flacon a un volume plus important. L'orifice à goulot est très étroit. Il est ressemblant au premier, notamment dans l'usage d'un verre bleu opaque pour assurer la stabilité du produit et le goût pour la décoration du verre avec de l'émail. La fiole est divisée en 8 facettes ornées de motifs différents : des écailles dorées coloriées avec de l'émail vert, jaune et rouge, des rinceaux de feuillages parsemés de points blancs, et des feuilles de vigne. Au centre d'une facette est placée l'écu de Catherine de Médicis surmonté d'une couronne d'émail doré et rouge. On a proposé une attribution pour la confection de cette bouteille : elle aurait pu provenir de l'atelier de verrerie de deux italiens formés à Murano, à Saint-Germain-en-Laye, celui de Theseo Mucio et Louis Baratin. Une lettre patente d'Henri II, de juin 1551, leur avait autorisé à fabriquer en France « des verres, miroirs, canons et autres espèces de verrerie à la façon de Venise ». On a d'ailleurs retrouvé dans l'inventaire de la reine de 1589 plusieurs mentions de « verres façon de Saint-Germain ».

Or, suites à des analyses scientifiques menées sur la bouteille, il est impossible d'accepter cette attribution. Le verre support suit bien la recette vénitienne du *vitrum blanchum*[1] et suggère une datation d'après 1530. Mais, ce sont les émaux qui remettent en doute sa datation et son authenticité. Selon leur composition, il s'agit d'émaux modernes, c'est-à-dire réalisés bien après le XVII^{e} siècle (présence de bore, teneurs fortes en plomb et faibles en silice, et présence d'arsenic). Ainsi, cette bouteille serait la victime de cette mode pour les arts décoratifs de la Renaissance au XIX^{e} siècle, de la même manière que le furent les bijoux. Depuis 2021[2], l'hypothèse qui est avancée est la suivante : la bouteille aurait été réémaillée dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, au moment des grandes acquisitions muséales d'œuvres d'art de la Renaissance, et donc un moment de faux et de pastiches. Notons qu'en 1874 est publié l'inventaire des biens après décès de Catherine de Médicis qui provoquera un grand engouement autour d'elle. Une partie des historiens de l'art a tenté de trouver un nom derrière cette « tromperie » volontaire ou non : la famille de verriers les Brocard. Le fondateur, Philippe Jospeh (1831-1896),

[1] L'une des deux recettes vénitiennes pour le verre transparent. L'autre est le *cristallo* : de meilleure qualité et plus « pure ».

[2] Aurélie Gerbier, « Les verres aux armes de Catherine de Médicis et la famille Brocard : autour de deux faux du XIXe siècle » et Isabelle Biron Marco Verità, « Les verres émaillés français de la Renaissance d'après les analyses chimiques », dans *Emailler le verre à la Renaissance, sur les traces des artistes verriers entre Venise et France*, 2020.

restaurateur, redécouvrit la technique d'émaillage sur verre de la Syrie du XIII^{e} et XIV^{e} siècle, et son fils Emile participa à l'Exposition universelle de Paris en 1867 en présentant toutes sortes de verreries à la manière de la Renaissance notamment.

Conclusion : ces petits objets confidentiels sont dignes de toute la virtuosité de leur fabricant. Les pratiques de l'entretien de soi et les sensibilités envers la cosmétique légitimisent toute cette attention concernant la matérialité des objets.

4) Les cosmétiques

Fards, huiles, onguents, parfums : le terme de « cosmétique » engloberait tous ses dispositifs de parure et d'entretien liés à l'embellissement. En réalité, la « cosmétique » est un terme très ancien. C'est un emprunt au mot *kosmos* en grec ancien qui signifie à la fois l'ordre du monde et la parure. Ainsi, la cosmétique serait l'art d'organiser le monde à travers la beauté et l'ornement. Ce qui est beau est en ordre, et ce qui est en ordre est beau. Alors les différents soins cosmétiques seraient autant de procédés pour garantir cet ordre. Cela se comprend si on garde à l'esprit qu'à la Renaissance, on voit dans le fonctionnement du corps humain une réplique du fonctionnement du monde. Cette idée vient de la pensée platonicienne antique – reprise à la Renaissance à travers une résurgence du néoplatonisme. La médecine, la botanique, l'alchimie, la cosmétique, l'astrologie et la philosophie sont toutes imbriquées.

***Néoplatonisme et cosmétique**

Au milieu du XV^{e} siècle, à Florence, réapparaissent les textes de Platon. Comment ? Le poète et humaniste Marsile Ficin, protégé de Cosme de Médicis, traduit en latin ses textes (les *Dialogues* et les *Lettres*) écrits en grec. Platon une fois lisible, son œuvre est imprimée et publiée durant toute la Renaissance et à travers toute l'Europe. Au même moment, on découvre un de ses suiveurs tardifs du III^{e} siècle, Plotin : l'inventeur du (premier) néoplatonisme. Attention : à l'époque de Ficin, on ne fait pas la distinction entre le platonisme de Platon (V^{e} siècle avant Jésus-Christ) et son commentaire réalisé par Plotin (III^{e} siècle après J-C) : les deux font partie du platonisme[3].

Marsile Ficin nourrit ses lectures de Platon avec la traduction d'un autre auteur, mystique et mystérieux : le sage égyptien Hermès Trismégiste (qui veut dire le « trois fois grand »). Il mêle alors le platonisme à l'hermétisme, en faisant de Platon le lointain et indirect disciple d'Hermès, qui est pour lui le père fondateur de la théologie. L'un des concepts clefs que retient Ficin chez Hermès et Platon est celui de l'*Anima mundi* = l'Âme du monde. L'idée générale est que le cosmos et tous les êtres vivants sont animés par une âme qui les lient intrinsèquement entre eux. Hermès comme Platon font de l'Univers/Monde/Cosmos une créature vivante à part entière, dotée d'une âme – sur laquelle on devait s'aligner pour accéder à Dieu, mais aussi à la Beauté[4].

Ficin identifie un autre concept : celui de *Spiritus mundi* ou Esprit cosmique. Cet esprit serait le véhicule / l'instrument qui permettrait d'accéder à cette *Anima mundi*. Il serait l'intermédiaire entre le monde corporel et le monde immatériel (Dieu ou Beauté). Ce concept est important car c'est de lui que découle toutes les théories médicales, pharmaceutiques, diététiques et cosmétiques à la Renaissance. Pour assurer sa santé et une longue vie, il faut attirer cet esprit (corps fin, lumineux mais presque imperceptible) à soi en manipulant ou en ingérant des végétaux, minéraux et animaux. Ces derniers étaient influencés par les astres, réservoirs du *Spiritus mundi*. Mais ça

[3] https://essentiels.bnf.fr/fr/histoire/temps-modernes/79ef3adc-83de-4ffc-95d0-c88644f0c05e-renaissance-et-humanisme-en-italie-14e-16e-siecles/article/0653a5e3-3015-4f61-a102-3d4dc38cefdf-neoplatonisme

[4] Jean-Claude Margolin et Sylvain Matton (éd.), *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Vrin, 1993, https://doi.org/10.4000/books.vrin.21588.

ne s'arrête pas là : ce concept alimente les théories alchimiques[5]. Les alchimistes ont vu dans cet esprit une substance matérielle qu'on pouvait distiller dans le but de créer la pierre philosophale.

Il n'existe pas de grandes évolutions « cosmétiques » entre le Moyen Age et la Renaissance. Néanmoins, on peut identifier deux basculements :

- Premièrement, un accès plus large et nouveau à des ingrédients extra-européens. La Renaissance est le moment où l'Europe s'ouvre aux richesses du nouveau monde. Ainsi, les hommes et les femmes de l'époque se fournissent de matières exotiques pour se parfumer, s'embellir ou se soigner.
- Deuxièmement, l'émergence de l'imprimerie. La cosmétique devient dans le courant du XVI^{e} siècle un phénomène unifié dans toute l'Europe (prenant son départ des cours italiennes) grâce à la diffusion de ces recettes de beauté, appelées « ricettari » ou « secreti ». Ainsi un idéal esthétique et corporel commu supplante les spécificités locales.

Nous ne gardons du maquillage de la Renaissance aucun échantillon. Les portraits ne sont pas non plus très parlants : on remarque cependant des joues et des lèvres roses. Le fard en poudre est proscrit depuis l'Antiquité. Considérés comme un subterfuge, il est symbole de tromperie et de tricherie. Alors, on utilise d'autres types de produits de beauté, avec des textures différentes : les rouges à joues et à lèvres sont sous forme liquide ou crémeuse. Le teint quant à lui est l'objet de toutes les attentions : il doit être sans imperfection, lisse et clair. Les secrets de beauté imprimés contiennent toutes sortes de produits pour « blanchir » la peau. Blanchir ne veut pas forcément dire éclaircir mais lisser, polir, embellir. Ainsi, on ne compte plus le nombre d'eaux de beauté, laits virginaux et onguents « blanchissants ». Concernant leurs applications, elles restent mystérieuses. Sont rarement mentionnés des conseils d'application.

- « Le visage devient le terrain de multiples manipulations »[6].

Concernant la question du genre, la cosmétique devait concerner les hommes comme les femmes. Cependant, l'étude de ces livres de recettes (*ricettari*) et livres de secrets (*secreti*) montrent les liens particuliers qu'entretiennent les femmes avec la culture scientifique[7]. En effet, « les sciences » n'étaient pas seulement pratiquées au sein des universités ou des laboratoires mais aussi surtout à la maison – impliquant une place importante des femmes. En effet, la plupart de ces écrits semblent (sans l'exprimer explicitement) être destinés aux femmes – en raison des sujets qu'ils abordaient : la beauté féminine, la gestion du foyer et la santé des femmes. La question de la langue est également à poser : ces ouvrages écrits en langue vernaculaire étaient accessibles à une plus grande partie de la population, dont les femmes. Les problèmes d'infertilité, de grossesse et d'allaitement sont presque systématiquement évoqués – aux côtés de remèdes plus communs contre les maux d'estomac par exemple ou des méthodes de conservation des aliments. Puis, on retrouve ces fameuses recettes cosmétiques : crèmes, lotions, fards. Ainsi, ces ouvrages témoignent du rôle social de la femme qu'on a souvent sous-estimé[8].

---

[5] Alchimie = 1) la chimie avant le XVIII^{e} siècle ; 2) la recherche de la transmutation des métaux – c'est-à-dire la transformation des métaux vils en métaux précieux.

[6] Catherine Lanoe, dans *Bellezza e Bruttezza*, 2025.

[7] Meredith K. Ray, et K. J. P Lowe. "Caterina Sforza's Experiments with Alchemy", *Daughters of Alchemy : Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, 2015, p. 14-45.

[8] Sharon Strocchia and Sara Ritchey, *Gender, Health, and Healing, 1250–1550*, 2020.

Nous pouvons mentionner ***I secreti della signora Isabelle Cortese*****,** ouvrage publié en 1561 à Venise. Il s'agit surement d'un pseudonyme : on ne sait pas si cette Isabella Cortese existait vraiment. Ce livre fait partie des rares textes attribués à une femme – et dédié aux femmes (explicitement). On peut y retrouver toutes sortes de remèdes (le premier livre concerne les pestes et le venin) mais aussi des recettes d'eaux de beauté, de savons et parfums ainsi que la fameuse boisson faite d'or, appelée « or potable », considérée comme un élixir de jeunesse.

Les femmes de cour ou de l'aristocratie, quant à elles, aussi friandes de ces secrets, s'en servaient pour jouer un rôle de mécénat : elles avaient dans leur palais des pièces dédiées à la fabrication de ses produits, des sortes de laboratoires – comme nous l'avons évoqué avec Béatrice d'Este et sa pièce à parfum à Vigevano.

J'aimerais m'attarder quelques instants sur la figure de **Caterina Sforza (1463-1509)**. Elle est la fille illégitime du duc de Milan Galeazzo Maria Sforza et de Lucrèce Landriani. Elle devint comtesse d'Imola et Forli lors de son mariage avec Girolamo Riario. Elle est célèbre notamment grâce à son apparition dans les *Discours sur la première décade de Tite-Live* de Machiavel, qui immortalise ses exploits militaires, dont son coup de bluff lors de la conspiration des Ordelaffi en 1488. Je le raconte car il est très célèbre. Une autre famille noble de Forli, les Ordelaffi, conspire contre la famille de Riario et assassine l'époux de Caterina – qui devient régente mais très affaiblie. Le palais seigneurial est pillé et Caterina enceinte avec ses enfants est capturée. Caterina donna ses enfants en otage contre la permission d'accéder seule à la forteresse, tenue par un de ses fidèles. Machiavel raconte qu'une fois arrivée, elle monta sur les remparts et montra à la foule de conjurés son sexe en criant qu'elle pouvait bien faire d'autres enfants : « Tuez-les si vous voulez ! Pendez-les devant moi ! J'ai ici le moule pour en faire d'autres ! ». La forteresse était désormais à elle, les canons dirigés vers les traitres, elle avait gagné.

Hormis cette anecdote, Caterina est connue pour son intérêt pour la médecine et l'alchimie. Elle avait sa propre apothicairerie et se procurait des ingrédients dans d'autres villes italiennes. Elle consigna ses découvertes dans un manuscrit qu'elle intitula ses « Expériences », *Experimenti.* Il fut considéré par son biographe comme le texte médical et alchimique « le plus complet et important » du tournant du XVI^{e} siècle. Sur les 454 recettes, environ une centaine sont dédiées à la cosmétique et à l'hygiène. L'une des recettes de beauté les plus connues et complexes qu'elle mit au point est l'eau de talc, qui combine savoir alchimique et médical. Cette eau, une fois calcinée et légèrement chauffée, permettrait de faire rajeunir. Mélangée à du vin, elle guérit la peste et seule, permet de transformer l'argent en or.

Ce livre était confidentiel, destiné aux seuls yeux de la princesse. Il apparaît dans son testament où elle le confie à son plus jeune fils. Au fils des stratégies matrimoniales, ce dernier se retrouve être le père de Cosme I^{er} de Médicis, le premier duc de Florence (époux d'Eleonore de Tolède). Ce recueil fut redécouvert par son petit-fils Cosme, qui utilisa les expériences de sa grand-mère pour accroître le savoir des laboratoires de la cour du Grand-Duché. Le contenu complet de ce manuscrit fut publié pour la première fois en 1893.

- **Portrait d'une jeune femme par Lorenzo di Credi**

A quoi ressemblait-elle ? Elle était louée par ses contemporains pour sa beauté. On la reconnaît aujourd'hui dans un portrait de Lorenzo di Credi. On voit une jeune femme de ¾, portant une robe simple et sans aucune parure, ses cheveux délicatement coiffés en chignon, laissant tomber des mèches bouclées de part et d'autre de son visage. Elle est assise devant une table, où est étendue une serviette rouge. Elle semble enfoncer ses mains dans un pot rempli de fleurs de jasmin – qu'on a interprété comme étant un clin d'œil à sa passion pour l'herboristerie et à ses préparations parfumées composées entre autres de ces fleurs très odorantes. Derrière elle s'étend

un paysage obstrué par un rideau rouge qui encadre son visage et intensifie la pâleur de son teint. On a identifié le château derrière elle à la fameuse forteresse de Forli.

5) Les mortiers et autres ustensiles utiles à la fabrication des cosmétiques

On pourrait reconnaitre dans le pot à jasmin un autre objet très répandu à la Renaissance, que Caterina devait régulièrement utiliser : le mortier, indispensable pour fabriquer ces produits cosmétiques.

- **Le mortier du Victoria & Albert Museum**

Remarquez la forme du bord arrondi et saillant qui permettait de verser plus facilement le contenu et d'y attacher un couvercle. Sur la partie supérieure du mortier, on remarque une frise de feuilles de vigne entrelacée à une tige. Le corps du mortier est décoré de plusieurs symboles : quatre têtes de félin (chat ou lion) ou d'un animal cornu tenant dans sa gueule des grappes de raisin, accompagnées de feuilles et vrilles de vigne. Entre chaque tête sont inscrits des symboles **א** (aleph : première lettre de l'alphabet hébreu) **ד** (daleth : quatrième lettre de l'alphabet hébreu), « **oʒ**» ou « **or** » et le signe **$** ou l'entremêlement des lettres **S** et **I**.

On reconnait la production d'un atelier italien de la fin du XV^{e} siècle. Les décorations sont cependant inhabituelles et énigmatiques. Cette association de signes peut à la fois représenter une formule alchimique comme elles peuvent servir à personnaliser l'objet. Il arrive souvent de trouver des armoiries ou des initiales sur des mortiers (comme sur celui de Turin). Les vignes et les raisins sont quant à eux des motifs décoratifs assez communs. Se déploie alors sur ce mortier tout un langage qui se lit en mettant les signes en relation les uns avec les autres mais la clef de lecture est aujourd'hui perdue. Tout est à décrypter : par exemple les têtes cornues zoomorphes peuvent faire penser au signe alchimique ☋ du sel gemme (ou halite).

A quoi sert un mortier ?

Les mortiers datant de l'époque de la Renaissance sont des objets qu'on retrouve aisément dans les collections des musées. Ce sont des objets du quotidien qui servent à broyer diverses substances. Ils sont toujours associés à un pilon qui sert à écraser les diverses substances contre la paroi du mortier. Mais, peu de pilons nous sont parvenus.

Cet objet existait déjà à l'ère néolithique, pour pulvériser les grains de céréales. On en a trouvé de tailles, de formes et de matières différentes. La production de mortier en bronze a augmenté significativement à partir du Moyen Age, notamment à partir du XIII^{e} siècle. Puis son utilisation décline dès la fin du XVII^{e} siècle, en partie en raison du développement des machines à broyer et de la découverte des dangers qui pouvaient être liés à la préparation de nourriture ou de remèdes dans des contenants faits avec du cuivre.

Ce sont des objets de la vie de tous les jours. On associe généralement le mortier aux pratiques pharmaceutiques ou médicinales : broyer des plantes pour en faire un cataplasme. Mais c'est aussi un objet appartenant à la sphère domestique, et utilisé par le commun des mortels qui n'était ni médecin ni apothicaire. Ils servaient à préparer les aliments mais aussi à concocter des remèdes maison et ces fameux produits de beauté.

A noter : le lien entre cuisine et cosmétique est très étroit. On utilise les mêmes ustensiles, les mêmes ingrédients et les recettes sont écrites dans les mêmes ouvrages. Ainsi, cuisine et cosmétique étaient des activités féminines puisque domestiques. Les comptes du foyer se divisaient aussi bien entre la prise en charge du corps et son embellissement/soin.

On broyait des herbes, des épices, des céréales et toutes sortes d'ingrédients nécessaires à la préparation des repas. En effet, jusqu'au XVIII^{e} siècle, la quasi-totalité des ingrédients / des denrées étaient fournis entiers. Certains étaient plus difficiles à préparer que d'autres et le plus souvent c'étaient les femmes à qui incombait cette tâche, qui pouvait durer de bonnes heures. Parmi ces ingrédients, il y avait ceux qui venaient de très loin et qui étaient très précieux comme les graines de coriandre qui venaient d'Afrique du Nord. On peut aussi mentionner le poivre qui était un placement sûr au point que son prix servait de référence dans le commerce.

Dans le champ de la cosmétique, le mortier est tout autant indispensable. Caterina Sforza indique que pour la fabrication de son eau de talc, il faut réduire les minéraux du talc en poussière à l'aide d'un mortier ; ou bien pour fabriquer le *rossetto* (rouge pour les lèvres et les joues), elle commence par écraser des racines de garances ou des cochenilles (chenilles) séchées. Une fois les ingrédients réduits en poudre, elle leur ajoutait un liant huileux ou gras (cire d'abeille, huile d'amande) pour obtenir une sorte de baume homogène rose tirant vers le rouge.

Ce qu'il faut comprendre : ces objets tirent leur valeur de la préciosité et la rareté des ingrédients qu'ils servent à préparer. Ils sont nécessaires à la confection de soins ou remèdes parfois vitaux, ou du moins apaisants ou agréables. Ainsi, y apposer ses armoiries ou ses initiales n'est pas si étrange. Il s'agit d'une volonté de marquer sa propriété – mais aussi dans le cas du mortier du V&A Museum d'inscrire une formule magique qui s'activerait déjà lors de l'écrasement des ingrédients, et qui indiquerait le destinataire des pouvoirs guérisseurs.

- **Le mortier de Turin**

Ce mortier est plus ordinaire. Il est plus étroit et a une anse pour faciliter sa manipulation. Il est orné d'un écu sur lequel sont inscrites les initiales TO, et d'une rosace. On a conservé le pilon dont l'extrémité est en forme de rapace.

C'est à partir du XV^{e} siècle en Italie qu'on voit émerger ce goût pour l'ornementation du mortier. Auparavant, le décor des mortiers en bronze se limitait à des nervures plus ou moins affinées. L'entrée dans la Renaissance se remarque par l'usage de motifs dits « classiques », c'est-à-dire hérités des thèmes antiques. On retrouve alors des éléments issus de l'architecture antique, mais aussi des feuilles d'acanthe, des guirlandes de feuilles et de fruits, des palmettes, des cornes d'abondance, des trophées, *putti* ou grotesques. On ne peut mettre de côté la valeur symbolique de ces décorations – on l'a vu tout particulièrement dans le mortier du V&A. L'autre imagerie très présente est l'imagerie animale : le coq pour évoquer le dieu de la médecine, le lézard pour la Logique et autres animaux fabuleux (pas pour les contemporains) : sphinx, licorne, griffons, dragons. On associe depuis l'Antiquité, et à travers les bréviaires médiévaux, à tous les animaux des pouvoirs magiques.

La fabrication des mortiers

Les mortiers sont fabriqués dans les fonderies, lieux de production des cloches (dont la forme ressemble à un mortier à l'envers) ou des pièces d'artillerie. C'étaient des endroits connus pour leur dangerosité : le métier de fondeur était l'un des plus rudes en raison de l'exposition continue à la chaleur et aux fumées toxiques. Certaines fonderies étaient spécialisées dans une production spécifique, notamment la fonte de sculpture, qui était séparée des autres. Par exemple, les fondeurs de cloches à Florence du XIII^{e} au début du XV^{e} siècle faisaient partie de la corporation des forgerons – qui se trouvait tout en bas de la hiérarchie des corporations. En concurrence avec le métier de sculpteur, la formation du fondeur se faisait aussi autour de la pratique du dessin.

La technique généralement utilisée est celle de la fonte à cire perdue. Elle permettait de réaliser des objets avec beaucoup de détails d'une grande précision et netteté. Cette méthode compliquée

et délicate était aussi coûteuse car le moule en cire était détruit à chaque fois : la cire une fois fondue était irrécupérable. Cette technique ne permettait donc pas de produire des mortiers en série : ils sont tous plus ou moins différents. Les artisans qui s'en chargeaient étaient généralement les plus habiles : technique assez exceptionnelle pour cet objet du quotidien.

Les *albarelli* (ou albarelles)

Rapidement : les *albarelli* sont des récipients de stockage très répandus à la Renaissance en Italie. Ils sont produits en très grandes quantités. Leurs formes sont relativement standardisées : en forme de cylindre avec une partie plus étroite en bas et en haut pour faciliter la prise en main. Ils étaient conçus pour être disposés en grand nombre sur une étagère, souvent dans une pharmacie ou un magasin. Une inscription indique le contenu (**diapositive : albarelle de Castelli**) et les bords recourbés permettaient de fixer un « couvercle » en tissu ou papier.

L'usage premier de ces vases était domestique. Ils servaient à conserver des épices, des confitures mais aussi tout autres denrées sèches et solides comme des plantes médicinales ou des fruits secs. Ex : le basilic. Puis, ces pots vont être largement adoptés dans les pharmacies et hôpitaux en raison de l'usage de la majolique, qui est une matière lisse et non poreuse qui protégeait les produits de toutes altérations et qui permettait d'être facilement nettoyée.

- **L'*albarello* de Sienne**

Il s'agit d'un bel exemple de la production siennoise du début du XVI^{e} siècle. On reconnait l'art des ateliers siennois au fond orange. Cette décoration composée de dauphins, de feuillages en forme d'arabesques et de masques est typique des décors grotesques à la mode dans les arts décoratifs au tourant du XVI^{e} siècle. La composition ornementale de ce vase a évoqué aux historiens de l'art le style de Pinturicchio (peintre que nous avons vu lors de la première séance, qui a peint Penélope et ses prétendants). Ce fut le premier peintre à exploiter les décors muraux de la *Domus aurea* de Néron découverte à Rome. Les alternances d'orange, de jaune et de vert/bleu en font un objet charmant, qui nous fait presque oublier son côté utilitaire.

Conclusion

Ces objets très simples *a priori* sont pourtant très raffinés par leur décoration, leur technique et leur fonctionnalité : attention aux détails, aux rendus et à l'aspect pratique (dans la forme ou la couleur : ils sont pensés pour être faciles à attraper, pour protéger les produits des altérations de l'extérieur, et pour être aisés à repérer). On s'amuse aussi beaucoup à les confectionner. Certains sont des objets qu'on produit en série, d'autres dont la méthode de production l'empêche. Je pense qu'il faut aussi imaginer que comme nous, les hommes et les femmes de la Renaissance aimaient avoir de jolis objets à la maison. Pour ces objets qui font entièrement partie des rituels de beauté et de soin porté aux corps, l'enveloppe extérieure compte autant que le bon fonctionnement intérieur. Si on reprend l'étymologie de la cosmétique, ces objets participent à ces mises en ordre du cosmos. On classe, on range, on conserve des micro-parties du monde : épices, herbes, huiles – qu'on mélange, qu'on écrase pour accéder ne serait-ce qu'un peu à la beauté de celui-ci.

On termine sur un tableau de Dosso Dossi, spécial *halloween*, dans lequel on retrouve des éléments évoqués plus haut.

- **La magicienne de Dosso Dossi, conservé au musée Fesch d'Ajaccio**

Cette iconographie est une invention originale du peintre. Il faut se rendre compte de la taille du tableau : il fait 1m36 sur 2m14. Il est donc monumental. Il est aussi très sombre, ce qui ajoute à son caractère énigmatique : on a du mal à distinguer les éléments qui s'y cachent.

Une femme est au centre de la composition. Elle est assise sur un tabouret, presque accroupie mais prend cependant tout l'espace de la composition.

Trois récipients sont disposés sur le sol : une sorte de seau sombre à droite, un grand chaudron fumant au centre et une cruche en majolique à gauche remplie d'un liquide brunâtre. La femme est en train de mélanger la substance présente dans le chaudron à l'aide peut-être d'une louche. Elle tient dans son autre main une cuillère en bois.

D'autres objets curieux sont cachés dans la pénombre : à l'extrémité droite, on peut deviner une masse sombre dont la surface réfléchit la lumière. Il s'agit d'une cuirasse. On retrouve ce même détail au premier plan d'un autre tableau de Dosso Dossi, *Melissa*, conservé à la Galerie Borghese. Melissa, dans la littérature italienne[9], est la bonne sorcière qui aida le couple héroïque Roger et Bradamante à se marier. Au-dessus de l'armure sont suspendues à un meuble en bois étrange, deux bouteilles recouvertes de paille. Serait-ce une machine à carder le lin ou la laine ? De l'autre côté de la femme est accroché un linge blanc (un drap ?). A sa gauche est posé un tamis ovale : on le reconnaît à sa toile percée d'une multitude de trous pour tamiser la farine. Or, on remarque que le tamis est abimé.

Posés au sol, baignés d'une lumière venant de la droite, on peut distinguer deux objets insolites qui se démarquent des autres que nous avons énumérés et qui appartiennent à l'univers de la cuisine et des tâches ménagères : un peigne (sans doute en ivoire, semblable à ceux que l'on a déjà vus) et des cartes de tarot. Ces deux éléments se trouvent aux deux coins extrêmes du tableau. Le peigne est pointé par le pied nu de la femme tandis que les cartes sont placées exactement dans son champ de vision. Est-elle en train de préparer une potion selon un tirage ? On peut identifier le 5 de deniers, le 2 de coupes, le 2 d'épées et le 3 de bâtons. Mais attention, la cartologie n'existe pas avant le XVIII^{e} siècle. A la Renaissance, les cartes de tarot ne servaient pas à l'art divinatoire. Cependant, on ne peut exclure leur valeur symbolique dans le tableau. Dosso Dossi a reproduit à l'identique des cartes qui existaient bien en Italie à l'aube du XVI^{e} siècle. Son but était qu'elles soient facilement lisibles.

On a reconnu dans la figure de la femme, par la posture de ses jambes et son profil sévère, une sybille de Michel-Ange de la chapelle Sixtine. On sait que Dosso Dossi se trouvait à Rome en 1513, où il a pu apercevoir le chef-d'œuvre de Michel Ange. Elle est identifiée comme une magicienne par les historiens de l'art.

Dosso Dossi exécute un clair-obscur avant l'heure, notamment en utilisant une vive lumière qui vient de la gauche et qui éclaire l'épaule et les bras nus de la magicienne. Un camaïeu très restreint de couleurs se déploie dans tout le tableau : noir, blanc et brun qui tire parfois à l'orangé sur le tablier de la magicienne et son fichu – qui rappelle les détails dorés des cartes de tarot.

Concernant le contexte de création, il n'est pas facile à déterminer. Il s'agirait sans doute d'une commande du duché de Ferrare, en particulier du duc Alfonse I^{er} d'Este ou de Lucrèce Borgia. La forme du tableau en forme de lunette donne à penser qu'il s'agissait d'une peinture décorative qui devait de trouver au-dessus d'une porte ou d'une fenêtre – et qui devait appartenir à un programme iconographique plus large. On associe ce tableau à un autre, conservé à Ferrare, intitulé, *Le Sage au compas et au globe* en raison de la forme et des dimensions identiques. Sur un fond crépusculaire ou auroral, un homme reprend au compas la voûte céleste, faisant de lui une

[9] Dans l'*Orlando furioso* de l'Arioste (début du XVI^{e} siècle).

allégorie de l'Astronomie. Comme dans beaucoup de programmes iconographiques pour la décoration de salles de palais princier, on aime représenter les différents « arts » qu'on fusionne avec d'autres allégories. Ici, la magicienne, celle qui maîtrise les arts ésotériques, est une allégorie de la nuit et son pendant masculin, une allégorie de l'aube ou du crépuscule.

Le tableau de la magicienne de Dosso Dossi est surprenant par son attention à figurer l'étrangeté dans un intérieur jonché d'objets du quotidien qui semblent inoffensifs. Pourtant, rassemblés tous ensemble, ils donnent l'impression que quelque chose d'anormal est en train de se préparer. On ne peut mettre de côté le caractère allégorique de cette scène et de la figure féminine (notamment en raison de son emprunt à Michel-Ange). Cependant, quelques détails rompent avec la représentation allégorique classique : elle est habillée comme une femme du peuple et ses pieds sont nus. Elle pourrait alors aussi incarner la magie populaire, au croisement entre la cosmétique, l'alchimie et la cuisine. Est-elle en train de préparer une recette lue dans un livre de secrets ? Ou vient-elle de réduire en cendres le porteur de la cuirasse ?