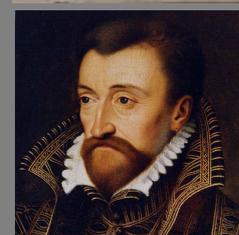


MUSÉE BARROIS  
SERVICE ÉDUCATIF

2012-2013

*Bar-le-Duc  
et la Renaissance*



**LIVRET ENSEIGNANT**  
**Aide à la visite**

## La Renaissance

Le mot Renaissance est employé pour la première fois au XVI<sup>e</sup> siècle par le peintre et biographe Giorgio Vasari dans ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* (1550). Il désigne une période de renouveau artistique qui remet en cause les codes et les canons médiévaux. Pétrarque parle d'ailleurs de *renovatio* dès le XIV<sup>e</sup> siècle.

Le regard porté sur l'Antiquité donne une dynamique nouvelle à la création : les découvertes archéologiques du *Laocoon* et de l'*Apollon du Belvédère* marquent l'imaginaire contemporain. Cependant, si la leçon de l'Antiquité est partout, elle n'est qu'un point de départ à l'expression propre des artistes qui voient par ailleurs leur statut changer : ils ne sont plus de simples artisans comme au Moyen Âge mais des créateurs aux prétentions intellectuelles affirmées.



Place Saint-Pierre



La création artistique ne se limite plus au seul service de la religion. La mythologie et l'histoire antiques proposent des répertoires de thèmes et des systèmes de symboles nouveaux. Une place inédite est donnée à l'individu.

Ce mouvement de rénovation culturelle et artistique prend sa source en Italie au XV<sup>e</sup> siècle et se répand dans toute l'Europe au XVI<sup>e</sup> siècle. Ce phénomène qui touche toutes les grandes cours connaît cependant des phases de développement différentes selon les régions.

*Apollon du Belvédère*, copie romaine en marbre d'un original grec en bronze du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (musée Pio-Clementino, Vatican)

## L'humanisme

L'humanisme est un vaste mouvement européen qui émerge lui aussi au XV<sup>e</sup> siècle en Italie. L'humaniste se consacre à l'étude des lettres grecques et latines (les « humanités »). Par ce moyen, il cherche à développer ses connaissances et améliorer l'Homme lui-même, placé au centre de ses préoccupations.

Le programme humaniste se distingue par un intérêt pour :

- les textes et la civilisation antiques.
- l'Homme : son pouvoir créateur, son intelligence, la beauté de son corps sont mis en valeur.
- la connaissance : l'homme est conçu en harmonie avec la Nature, il est un abrégé du Tout. L'invention de l'imprimerie par Gutenberg contribue à la diffusion des nouvelles idées.
- les voyages : l'homme exerce sa curiosité pour découvrir les splendeurs du monde. Des échanges commerciaux font suite à la découverte de terres inconnues (Amérique, 1492).
- la question religieuse : le néo-platonisme domine (croyance en la Providence et l'immortalité de l'âme, conciliation de la science et de la foi).



Expression même de l'humanisme, le **cabinet de curiosités** présente une multitude d'objets rares ou étranges représentant le monde sous la forme des trois règnes : animal, végétal et minéral, en plus de réalisations humaines.

Pour en savoir plus, consulter le dossier pédagogique *Les Cabinets de curiosités*.

## La Renaissance à Bar (fin du XV<sup>e</sup>-début du XVII<sup>e</sup> siècle)

À Bar-le-Duc, le mécénat de René I<sup>er</sup> d'Anjou et de son petit-fils René II nous permet de faire débiter la Renaissance à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Ce sont les longs règnes d'Antoine le Bon (1508-1544) et de Charles III (1545-1608) qui ont assuré la stabilité et le développement politique, économique et culturel de la cité.

Tout au long de la Renaissance, diverses influences (française, italienne, flamande) se côtoient à Bar. La période est marquée par la construction de grands hôtels particuliers en pierre de taille, décorés de riches sculptures dans le goût de l'Antique. En 1567, les ducs entreprennent la construction d'un château neuf qui s'inspire aussi de ces influences (actuel Musée barrois).

## Des Renaissances

### Chronologie

En histoire de l'art, la période de la Renaissance se décompose en plusieurs phases :

- la Première Renaissance s'étend des années 1420 à 1500 (*Quattrocento*). Elle marque la rupture avec les siècles « obscurs » du Moyen Âge. Ses grands représentants sont Brunelleschi, Donatello et Masaccio.
- la Haute Renaissance couvre le premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est l'âge d'or de la Renaissance, celui de la quête du beau et de l'équilibre classique dont les artistes majeurs sont Alberti, Léonard de Vinci et Raphaël.
- le maniérisme lui succède de 1520 à 1610 environ. C'est à Vasari (1511-1574) que l'on doit cette appellation *maniera*. Ce style fait référence à des artistes tels Michel-Ange, Le Corrège, Giulio Romano, Bronzino...

Cette chronologie est transposable, avec de légers décalages, dans les autres pays européens.

### Des sujets, des techniques et des styles différents

Les sujets de la Renaissance demeurent avant tout ceux du christianisme. La critique de la corruption de l'Église catholique conduit, au XVI<sup>e</sup> siècle, à la réforme protestante (cf. chapitre *Réforme et Contre-réforme*). Cette dernière va alors influencer sur les sujets représentés. À partir du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, les portraits traduisent la valeur nouvelle accordée à l'individu. Comme dans l'Antiquité, le nu devient pour les artistes l'une des formes artistiques les plus accomplies. La mythologie et l'histoire antiques sont aussi très appréciées des mécènes collectionneurs. L'homme constitue désormais le sujet principal.

D'un point de vue technique, l'usage de la peinture à l'huile libère les artistes des contraintes de la *tempera*, peinture à l'œuf qui sèche trop vite. Jan Van Eyck, souvent considéré comme son « inventeur », tente ainsi de capter la lumière, l'espace et les formes du réel d'une manière inédite.

La peinture et la sculpture s'orientent vers le naturalisme, s'attachant à décrire et représenter le monde visible et vivant, plutôt qu'à représenter symboliquement, comme dans l'art médiéval, les thèmes religieux. Les signes de la sainteté, par exemple, encore très présents au XIV<sup>e</sup> siècle, s'effacent dans des images où le divin s'incarne dans une nouvelle humanité.

De plus, pour la première fois depuis l'Antiquité classique, la peinture donne une illusion convaincante de l'espace tridimensionnel. La découverte des lois de la perspective (théorisées par l'architecte Alberti) permet d'obtenir des effets de profondeur et de proportions calculés mathématiquement. Les figures sont proportionnées et l'expression des émotions est crédible. L'ensemble est solidement disposé dans une structure spatiale unifiée où la composition devient un enjeu artistique.

Marquant la fin de la période, le maniérisme est vu comme une réaction contre l'harmonie classique de la Haute Renaissance. Ce style tend vers l'exacerbation de l'art des grands maîtres. Il implique une pratique intensive du dessin et un goût pour la déformation. Élégant et raffiné, il fait preuve de fantaisie, allant jusqu'à l'affectation et la bizarrerie. Sous la virtuosité technique se cache une tension dramatique qui reflète l'inquiétude d'une époque (sac de Rome, 1527). Il se traduit formellement par :

- un espace désuni, à l'éclairage audacieux et aux perspectives distordues de façon théâtrale ;
- des couleurs acides, irréelles, parfois violentes ;
- une composition basée sur la ligne serpentine et l'oblique ;
- l'élongation des figures, l'inexactitude des proportions ;
- des codes iconographiques complexes et des sujets volontiers fantastiques, voire ésotériques.

Son influence s'étend à toutes les cours élégantes de l'Europe (Prague, Fontainebleau, Nancy...).

## Une première période classique

La Renaissance des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles voit émerger de nombreux artistes, aujourd'hui célèbres : Masaccio, Brunelleschi, Fra Angelico, Botticelli, Vinci... Parmi eux se distingue Raphaël (1483-1520) dont les premières œuvres sont souvent des scènes religieuses intimes et tendres comme *La Sainte Famille à l'agneau* aussi appelée *La Madone à l'agneau*.

Pablo Picasso affirmait que « Léonard de Vinci nous promet le ciel, Raphaël nous le donne ». Son œuvre la plus célèbre, *La Madone Sixtine*, voit ses deux angelots reproduits sur de multiples supports commerciaux !

Raphaël, *La Madone Sixtine* (détail), 1513-1514, huile sur toile, 265 x 196 cm (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde)



*La Sainte Famille à l'agneau* de Raphaël offre de multiples similitudes avec une peinture du Musée barrois, *La Sainte Famille*, attribuée à l'école du Pérugin (1446-1523), maître de Raphaël.



Raphaël, *La Sainte Famille à l'agneau*, 1507, huile sur bois, 29 x 21 cm (Musée du Prado, Madrid)



École du Pérugin, *La Sainte Famille*, début du XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur bois, 62,5 x 50,5 cm (Musée barrois, Bar-le-Duc)

L'œuvre de Raphaël s'organise de façon triangulaire : Jésus, Marie et Joseph, au premier plan du tableau, sont présentés de manière étagée, du petit enfant assis à califourchon sur le dos de l'agneau à Joseph, s'appuyant sur son bâton. Le tableau du Musée barrois reprend cette diagonale très forte qui divise l'espace pictural en deux. L'Enfant Jésus est assis sur les genoux de Marie qui lui porte le même regard d'amour, de tendresse et de compassion que la Madone de Raphaël. Marie entoure et protège Jésus de ses bras dans les deux peintures tout comme Joseph y est soutenu par son bâton. Néanmoins, le cadrage très serré de la *Sainte Famille* du Musée barrois, qui ne laisse la place à aucun environnement paysager, accentue la frontalité des personnages, plus archaïque. Tout comme la présence des auréoles, cela montre que cette œuvre appartient encore à la génération précédente de Raphaël.

Les couleurs, plus vives chez le maître florentin, sont celles symboliques et traditionnelles de la Vierge (une robe rouge - l'amour - et un manteau bleu - le ciel). Sa représentation correspond bien au type idéal de la Vierge et la même harmonie chromatique règne dans les deux tableaux. Il faut cependant noter que, chez Raphaël, la représentation en pied, dans la nature, introduit un naturalisme autrefois inexistant dans les scènes religieuses.

La Vierge Marie représente parfaitement l'idéal sublime du lien familial.

En effet, ses représentations les plus fréquentes la montrent seule avec l'Enfant dans ses bras. Le haut Moyen Âge privilégie la Vierge « *Theotokos* » (celle qui engendre l'Enfant Dieu) au hiératisme de type byzantin tandis que le XIII<sup>e</sup> siècle s'attache au caractère humain de la mère de Jésus, à sa tendresse maternelle. En s'adoucissant peu à peu à la Renaissance, les représentations de Marie s'humanisent. Les Vierges à l'Enfant sont placées sous le signe de la tendresse, comme dans les deux œuvres précédentes.

Les mécènes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles se passionnent également pour les œuvres présentant des thèmes mythologiques. Ces dernières ornent les murs de leurs demeures. Cette thématique intéresse bien évidemment les artistes maniéristes, et au-delà.

## Le maniérisme

Pendant des centaines d'années, l'imaginaire des artistes s'est nourri de ce que leur évoquaient les mythes et les légendes. Les représentations artistiques de la mythologie sont même une source privilégiée de notre connaissance du monde de l'Antiquité. Beaucoup de ces histoires ont été illustrées par plus d'un artiste, et leurs interprétations varient. Le Musée barrois conserve plusieurs œuvres aux thématiques mythologiques dont *Persée délivrant Andromède*.

École flamande, *Persée délivrant Andromède*, XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 151,5 x 141,5 cm (Musée barrois, Bar-le-Duc)



Piero di Cosimo, *La Libération d'Andromède*, 1510, huile sur bois, 70 x 123 cm (Galerie des Offices, Florence)

Il est intéressant de comparer cette œuvre de Piero di Cosimo (1462-1522) au tableau de même sujet du Musée barrois pour évoquer le maniérisme. Si l'artiste est parfois qualifié d'excentrique à cause de son goût pour le fantastique, les êtres et les formes étranges, son œuvre reste classique en regard du tableau flamand.

Elle pourrait presque apparaître comme une illustration amusante d'un livre face à l'ambiance dramatique et tragique qui se dégage de *Persée délivrant Andromède* du Musée barrois. En effet, dans ce dernier tableau, les émotions sont plus présentes. L'espace y est théâtralisé. Les personnages du premier plan (dits personnages-repoussoir) nous invitent à participer à la scène en nous tournant le dos. Ils aident notre regard à s'orienter vers le monstre marin qui approche. Persée s'apprête à livrer bataille, dans un élan héroïque incontestable. Le temps semble suspendu, le spectateur est maintenu en haleine sans connaître l'issue de ce combat dont dépend le sort d'Andromède. Celle-ci, enchaînée à un rocher, habillée de candeur, cheveux au vent, les paupières baissées, semble résignée à subir le sort de tout être donné en sacrifice.

L'œuvre est plus expressive, voire « excessive » que celle de Piero di Cosimo. Le style maniériste est reconnaissable par l'exacerbation des sentiments, mais aussi par l'utilisation des couleurs acides et du canon très allongé de la figure d'Andromède, dont la contorsion du corps reste minime. Le superbe « drapé mouillé » qui l'enveloppe est une référence directe à l'Antiquité.



Voici deux exemples majeurs du maniérisme italien.

**Jacopo Pontormo (1494-1557)**

Il est le peintre maniériste par excellence. Son style est en effet passionné et nerveux, et manifeste sa rupture avec le classicisme de la période précédente. Dans *La Déposition*, Pontormo crée une atmosphère de douleur et de confusion à travers un usage presque névrotique de mouvements agités, au sein d'une composition complexe et instable, fondée essentiellement sur l'oblique et la ligne serpentine. Les couleurs très acides et très peu naturelles accentuent l'étrangeté de la scène.

Jacopo Pontormo, *La Déposition*, 1527, huile sur bois, 313 x 192 cm  
(église Santa Felicità, Florence)

**Jean de Boulogne, dit Giambologna (1529-1608)**

En sculpture, le maniérisme est fort bien représenté par Benvenuto Cellini (1500-1571) et Giambologna, flamand de naissance. Ce dernier gagne sa réputation grâce à une série d'œuvres en marbre et devient rapidement le sculpteur des Médicis. Son style se caractérise par un sens aigu du mouvement, rendu avec élégance et raffinement en dépit de la complexité des formes.

*L'Enlèvement des Sabines* présente une forte contorsion des corps. Les personnages se succèdent verticalement, donnant le sentiment d'être un soutien essentiel aux uns et aux autres. Les corps s'enchevêtrent en spirale, induisant une forte torsion et une certaine confusion. Cette forme de vivacité confère du dynamisme, voire de l'agitation, à la scène, magnifiant alors la posture et l'expression des corps. L'ensemble est très expressif.

Réalisée dans un seul bloc de marbre, cette ronde-bosse (sculpture qu'il est possible d'observer en en faisant le tour), considérée comme le chef-d'œuvre de l'artiste, est conçue pour être vue sous tous les angles. L'influence de la statuaire antique y est patente.

Giambologna, *L'Enlèvement des Sabines*, 1579-1583, marbre, h. 391 cm (Loggia dei Lanzi, Florence)



Le Musée barrois offre une représentation intéressante du *Captif* attribuée à Gérard Richier (1534-1600). Le soldat, probablement une allégorie, est encadré, presque emprisonné tant son espace est limité et rempli de ses attributs : cette « horreur du vide » caractérise également le maniérisme. Comme chez Giambologna, l'hypertrophie de la musculature, la contorsion, la déformation du corps (l'allongement des mains est particulièrement remarquable) sont autant d'indices pour qualifier cette œuvre de maniériste. Le sculpteur a rendu tous les détails avec soin comme en attestent le travail de la chevelure et l'aspect impeccablement bouclé de sa barbe. La référence à l'Antiquité, récurrente tout au long de la Renaissance, apparaît ici dans le costume et les objets qui entourent le personnage.

Attribué à Gérard Richier, *Le Captif*, 1575-1580, pierre calcaire (Musée barrois, Bar-le-Duc)

Le Musée barrois conserve d'autres œuvres maniéristes, telles *La Charité* (vers 1580, pierre calcaire) de l'école sammielloise, ou *L'Enlèvement d'Europe* (huile sur bois) de l'atelier de Véronèse (1528-1588).

**Pistes pédagogiques :**

- La narration (AP/Fr/Langues)
- L'espace et le support : le plein/le vide (AP)
- La représentation du/des corps (AP/Fr/Langues)
- La symbolique des couleurs (AP/Fr/Langues)
- La vie et l'œuvre d'un artiste à la Renaissance (Fr/HG)

## La gravure, une technique nouvelle

La gravure naît en même temps que l'imprimerie vers 1450. Sont dès lors diffusés des textes jusque-là copiés manuellement mais aussi des images. Cette nouvelle technique rencontre un vif succès et plaît autant aux nobles, aux bourgeois aisés, aux ecclésiastiques qu'aux artistes qui s'en servent très tôt comme d'un réservoir de formes. Le prix des gravures, peu élevé, varie en fonction du nombre d'exemplaires tirés, du sujet, de la difficulté du travail exigé et de la renommée du graveur. Facilement transportable, l'estampe permet une diffusion forte et rapide des idées, et donne la possibilité aux peintres et sculpteurs de connaître l'actualité de la création dans les foyers artistiques les plus innovants.

Il est difficile d'imaginer aujourd'hui l'importance de la gravure dans un monde qui ne connaissait ni les musées ni la photographie. La gravure n'est pas le fruit de volontés esthétiques, mais de la nécessité pratique de multiplier les images et de les faire circuler dans toute l'Europe. En effet, l'un des traits essentiels de la gravure est sa mobilité. Le commerce international de cet art, qui fut sa première raison d'être, diffuse les thèmes plastiques de la Renaissance et favorise les échanges entre les écoles du Nord et l'Italie.

L'expansion de la gravure pose aussi de nouveaux problèmes, dont celui de la propriété artistique et intellectuelle qui inquiéta de nombreux artistes. Il est par exemple connu que Dürer se plaignait d'être copié par l'Italien Marc-Antoine Raimondi et que Mantegna laissa pour morts deux graveurs qui le copiaient outrageusement.

L'étude de ce médium nous renseigne sur les réseaux de circulation des modèles, mais aussi sur les modes de travail des artistes, leur statut social évoluant peu à peu d'artisan « ymaigier » vers celui d'artiste créateur protégé par le pouvoir.

## Les œuvres du Musée barrois, reflets de cette diffusion

Le Musée barrois conserve quelques œuvres - peintures et sculptures - qui résultent ou, au contraire, sont à l'origine de la diffusion de certains modèles. Ainsi est-il possible d'affirmer, grâce au jeu des comparaisons, que des artistes lorrains, travaillant probablement à la cour des ducs, se sont inspirés des grands artistes de l'époque tels Michel-Ange ou Dürer.

### Le cas de *Léda et le cygne* de Michel-Ange



Étienne Delaune, *Les Amours de Léda et le cygne*,  
XVI<sup>e</sup> siècle, gravure au burin, 8,2 x 12,8 cm  
(École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris)



École lorraine, *Léda et le cygne*,  
fin du XVI<sup>e</sup> siècle, pierre calcaire, 76 x 128 cm  
(Musée barrois, Bar-le-Duc)

Œuvre mythique dans la production de Michel-Ange (1475-1564), cette toile peinte fut commandée par le duc de Ferrare et réalisée pendant le siège de Florence en 1529-1530. Le tableau ne fut cependant jamais remis à son commanditaire, mais donné à l'un des élèves de l'artiste. Ce dernier l'emporta en France pour le vendre à Luigi Alamanni, ancien ambassadeur installé à Paris, par l'intermédiaire duquel *Léda et le cygne* fut vendu à François I<sup>er</sup>. Accrochée dans l'appartement des bains au château de Fontainebleau, la toile subit quelques dommages dus à l'humidité. Quand la cour se déplaça à Versailles, elle tomba dans l'oubli. Cette œuvre n'est connue aujourd'hui que par la copie attribuée à Rosso et conservée à la National Gallery de Londres et par les gravures, telles celle d'Étienne Delaune (1518-1583/95), important graveur français.

La similitude entre le bas-relief du Musée barrois et la gravure de Delaune est frappante. Léda est représentée semi-allongée, dans une position contorsionnée caractéristique du style maniériste. La sinusoïde de son corps est reprise par le cou du cygne, avatar de Zeus qui séduit ainsi la jeune femme. À gauche de la scène sont visibles l'œuf et Castor et Pollux (un autre œuf donnera naissance à Hélène et Clytemnestre).

Les références à l'Antiquité, propres à la Renaissance, apparaissent dans le costume (drapé mouillé et sandales) et la parure (diadème et collier) de Léda. Le maniérisme s'exprime non seulement par le canon et la position de son corps, mais aussi par « l'horreur du vide » qui sature la composition.

### *Le Christ devant Pilate*



Martin Schongauer,  
*Jésus-Christ devant Pilate*,  
vers 1480, gravure au burin  
(musée d'Unterlinden, Colmar)



École flamande,  
*Jésus devant Pilate*,  
XV<sup>e</sup> siècle, bois  
(Musée barrois, Bar-le-Duc)



École champenoise, *Jésus-Christ devant Pilate* (détail du retable),  
vers 1530, bois polychrome  
(église Saint-Remi, Mognéville)

En sculpture, le relief du Musée barrois représentant un des épisodes de la Passion, *Le Christ devant Pilate*, évoque lui aussi de façon concrète comment un même modèle peut circuler d'un atelier à l'autre au début de la Renaissance. La scène montre Jésus devant Ponce Pilate, représentant de l'empereur Tibère en Judée. Le Christ, à droite, est poussé par des soldats, les mains liées et couronné d'épines. Face à lui, Pilate est assis sur un trône. Un serviteur lui verse de l'eau sur les mains.

Cette partie gauche est directement reprise d'une gravure de Martin Schongauer (1450-1491), graveur alsacien qui travailla sur bois et sur cuivre et qui fut le graveur le plus illustre de son temps. Pilate est représenté dans la même position, sur un trône orné de plis de serviette. L'action de se laver les mains provoque chez lui une légère contorsion qui se retrouve dans la sculpture.

La comparaison avec le retable de l'église de Mognéville (Meuse) est elle aussi intéressante. Ce retable, ouvrage d'un atelier champenois vers 1530, reprend, au milieu de dix autres scènes tirées de la Passion, la composition du relief du musée, qui était sans doute lui aussi un élément de retable à l'origine.

Il est donc évident que plusieurs ateliers possédaient les mêmes modèles, diffusés dans toute l'Europe et qui servaient de répertoire dans lequel les « ymaigiers » pouvaient facilement puiser.

Ce même travail peut s'effectuer sur d'autres œuvres du Musée barrois ou présentées dans l'exposition *L'art et le modèle* :



Albrecht Dürer, *Le Christ cloué sur la croix (Petite Passion)*, 1511,  
gravure sur bois, 13 x 10 cm (Cabinet des estampes et des dessins,  
Strasbourg)



École allemande, *Le Christ cloué sur la croix*, XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur  
bois, 26,5 x 21,5 cm (Musée barrois, Bar-le-Duc)



Hendrick Goltzius, *Persée et Andromède*, 1597, crayon, lavis, sanguine et rehauts de blanc sur papier, 26,3 x 37, 6 cm (Royal collection, Royaume-Uni)

École flamande, *Persée délivrant Andromède*, XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 151,5 x 141,5 cm (Musée barrois, Bar-le-Duc)

Parfois, l'œuvre originale a été créée en Lorraine, et plus précisément à Bar-le-Duc, pour être ensuite diffusée au-delà des frontières. C'est le cas des *Chiens affrontés*, sculptés pour le château des ducs à Bar.

Pietro da Milano, *Les Chiens affrontés*, vers 1460, pierre calcaire, 110 x 107 cm (Musée barrois, Bar-le-Duc)

*De Captivitate Babylonica Ecclesiae / Praelvdivm Martini Lutheri*, 1520, imprimé à Strasbourg (Bibliothèque nationale et universitaire, Strasbourg)



## L'exposition *L'art et le modèle. Les chemins de la création dans la Lorraine de la Renaissance* (18 mai-29 septembre 2013)

En organisant l'événement *Renaissance Nancy 2013*, le Grand Nancy a choisi de célébrer la Renaissance en raison de son importance dans l'histoire de la Lorraine et les similitudes qu'elle présente avec ce que nous vivons aujourd'hui. La Ville de Bar-le-Duc s'y associe, notamment par une exposition au Musée barrois.

Au cœur des nouveaux canaux de diffusion qui apparaissent à la Renaissance, la Lorraine des ducs occupe une place centrale. Non seulement, elle est géographiquement située au centre des échanges entre Europe du Nord et Italie, mais l'actif mécénat des ducs permet aussi l'éclosion d'écoles artistiques où le souci de renouvellement des formes est constant.

L'exposition, à travers différentes approches, aborde cette question de la diffusion des modèles à la Renaissance dans le contexte particulier de la Lorraine.

Elle évoque dans un premier temps l'environnement dans lequel travaillent les artistes à cette période et comment les progrès scientifiques (médecine, histoire naturelle...) et techniques ouvrent la voie à de nouvelles représentations.

Le rôle de la gravure est ensuite mis en lumière. Le développement de ce savoir-faire permet aux artistes de s'approprier de nouveaux modèles artistiques et de créer un répertoire iconographique et formel renouvelé.

Enfin, des exemples concrets issus du Musée barrois comme d'autres institutions prouvent comment la gravure fut à l'origine d'une très large diffusion des images, tant spatiale que sociale.

Pour en savoir plus, consulter le catalogue de l'exposition.



[www.renaissancenancy2013.com](http://www.renaissancenancy2013.com)

### Pistes pédagogiques :

- Diffuser/échanger des œuvres aujourd'hui
- Réinterpréter une œuvre du passé (AP/Fr/Langues)
- La notion d'espace-temps (AP/Fr/Langues)
- Dresser une carte des foyers et de la diffusion des œuvres à la Renaissance (HG)
- Une technique : la gravure
- Un thème : la mythologie (Fr/HG)

## Contexte historique

La réforme protestante, menée par Martin Luther (1483-1546) puis Jean Calvin (1509-1564) à partir de 1517, est apparue en réaction aux dérives du clergé catholique, vivement critiqué pour :

- son ignorance doctrinale, due à la médiocrité des écoles cathédrales et monastiques et des universités, souvent lointaines ;
- l'oubli fréquent de la règle du célibat ;
- le cumul des mandats ;
- ses richesses exagérées ;
- les excès et le laisser-aller de certains de ses membres.

Contrairement à la France, les idées de la Réforme ont du mal à s'installer en Lorraine et dans le Barrois, et ce pour plusieurs raisons :

- le manque d'université, traditionnel foyer de contestation ;
- une population majoritairement rurale. Les seuls foyers se développent d'ailleurs dans les villes administratives ou marchandes, telles Saint-Mihiel, Saint-Nicolas-de-Port, Bar-le-Duc et Metz ;
- une lutte ferme contre ces idées nouvelles de la part des ducs, par fidélité religieuse mais aussi par opportunisme (contrôle des Trois-Évêchés).

Même si l'étendue de la réception des idées de la Réforme reste mal connue dans le Barrois, il est avéré que, dès les débuts du mouvement luthérien, certains personnages tentent de les diffuser. Ainsi, Jean Chastelain de Tournai, qui s'en prend aux riches, aux mauvais prêtres et aux ordres mendiants, prêche à Wassy, à Bar-le-Duc (1524) et enfin à Metz, avant d'y être exécuté en 1525.

En réaction, la réforme catholique - aussi appelée Contre-réforme - se met en place. La religion catholique tient une place importante en Lorraine, s'exprimant à travers de nombreuses processions ou la vénération des images des saints. Le culte des reliques se développe également et de nombreuses restaurations et constructions d'églises sont entreprises. Les rituels pour obtenir le salut se multiplient.

Des ordres s'installent avec l'aide des ducs qui cherchent à appuyer l'Église et à faire respecter l'observance des règles (les Franciscains, les Clarisses, les Cordeliers...). La volonté des ducs, l'aspiration de la population à une religion simple et la spiritualité franciscaine font barrage aux idées de Luther.

Des réunions de la Ligue (nom donné au parti catholique) ont même lieu à Nancy (1580, 1584 et 1588) et à Bar-le-Duc en 1594. Le cardinal Charles de Lorraine (frère de François, duc de Guise) participe au concile de Trente avec Nicolas Psaume. De plus, le collège Gilles de Trèves est fondé à Bar-le-Duc pour juguler l'arrivée du protestantisme en misant sur l'éducation et la prédication. L'enseignement jésuite qui y est donné à partir de 1617 ne fait que renforcer cette première vocation.

La Contre-réforme est donc bien suivie en Lorraine, entraînant une faible présence de réformés.

**Le concile de Trente** se tient en vingt-cinq sessions de 1545 à 1563. Il est la pièce maîtresse et le moteur de la réforme catholique par laquelle l'Église romaine opposa à la réforme protestante une révision complète de sa discipline (clercs désormais formés dans des séminaires et contrôlés de près par les évêques par exemple) et une réaffirmation solennelle des points dogmatiques (sources de la foi, péché originel, justification, sacrements... ) à l'encontre des affirmations protestantes.

## Les défenseurs de la Contre-réforme



**Antoine, duc de Lorraine et de Bar (duc de 1508 à 1544)**

D'après Hugues de la Faye, *Portrait du duc Antoine, dit Le Bon*, vers 1520, huile sur toile, 30,3 x 28 cm (Musée barrois, Bar-le-Duc)

Très tôt, dès son retour d'Italie où il s'est battu aux côtés de Louis XII et François I<sup>er</sup>, le duc Antoine défend son duché contre l'arrivée des idées de Luther. En 1523, un édit est publié interdisant les propos luthériens tandis qu'en 1525, il stoppe une insurrection protestante, la « révolte des Rustauds », à Saverne et Sélestat (Alsace).

### Gilles de Trèves (1515-1582)



École lorraine, *Gilles de Trèves*, 1582, huile sur toile, 79,8 x 62,5 cm (Musée barrois, Bar-le-Duc)

Seigneur de Ville-sur-Saulx (son château construit en 1533 est toujours visible) et garde des sceaux, il est l'homme de confiance des ducs de Lorraine et de Bar. Issu d'une vieille famille barroise, il est nommé chanoine de la collégiale Saint-Maxe en 1537 et devient doyen du chapitre en 1540.

Gilles de Trèves, souhaitant stopper l'expansion de la Réforme, fonde un collège pour permettre d'ancrer le catholicisme auprès de la noblesse en l'instruisant. À la tête d'une grande fortune, il le finance sur ses deniers personnels (cf. chapitre *La vie religieuse à Bar*). Il reçoit pour ce projet l'appui du cardinal de Lorraine et du duc Charles III.

Gilles de Trèves meurt en 1582, quelques jours seulement avant l'ouverture du collège qui devient un relais important de la Contre-réforme en Lorraine. Au XVI<sup>e</sup> siècle, Bar-le-Duc demeure d'ailleurs une ville presque exclusivement catholique.

### Nicolas Psaume (1518-1575)



École lorraine, *Nicolas Psaume, évêque de Verdun*, 1571, huile sur bois, 49,9 x 36,8 cm (Musée barrois, Bar-le-Duc)

Après des études universitaires à Paris, Orléans et Poitiers, il est ordonné prêtre en 1540 à l'abbaye Saint-Paul de Verdun. De retour à Paris pour son doctorat en théologie, il rencontre Ignace de Loyola, figure majeure de la Contre-réforme et fondateur de la Compagnie de Jésus (Jésuites). En 1548, il devient évêque de Verdun et participe au concile de Trente. Il s'y fait remarquer par son éloquence dans la défense des prérogatives de l'Église mais aussi en dénonçant certains abus.

En 1554, il crée un séminaire à Verdun où vingt-quatre places sont réservées à des orphelins. Il a aussi participé à la mise en place de l'université de Pont-à-Mousson avec le cardinal Charles de Lorraine.

### Henri I<sup>er</sup> de Lorraine, duc de Guise, dit le Balafré (1550-1588)



École lorraine, *Henri de Lorraine, dit le Balafré*, deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, huile sur bois, 39,6 x 31,7 cm (Musée barrois, Bar-le-Duc)

Prince français issu d'une branche cadette de la maison de Lorraine, il est le fils de François I<sup>er</sup> de Guise, chef du parti catholique pendant la première guerre de religion.

À la tête d'un puissant clan aristocratique, il devient populaire en suivant les pas de son père en tant que défenseur de la foi catholique. Il est notamment un des principaux instigateurs du massacre de la Saint-Barthélemy, le 24 août 1572. En effet, certains soupçonnent Henri de Guise d'avoir été le commanditaire du meurtre de l'amiral Gaspard de Coligny, chef de file du parti protestant. Le duc de Guise aurait ainsi voulu venger son père François, assassiné neuf ans auparavant par un huguenot proche de l'amiral.

C'est à la bataille de Dormans (1575), en arrêtant la marche vers Paris des Protestants allemands, qu'il reçoit à la joue gauche la blessure qui lui vaut son surnom de « Balafré ».

Résolu à empêcher l'avènement d'Henri de Navarre, prince calviniste (chef de la maison de Bourbon rivale de la maison des Guise), ayant lui-même l'ambition d'accéder au trône de France, il prend la tête de la Ligue en 1584. Son but avoué est de réduire l'influence politique du parti protestant en France, en vertu du principe de catholicité de la couronne. Très populaire à Paris, il y entre le 8 mai 1588, malgré l'interdiction d'Henri de Navarre. À l'appel de la Ligue, le peuple se soulève en sa faveur lors de la journée des Barricades (12 mai). Affaibli, Henri III feint de se soumettre à la Ligue en signant l'édit d'Union (15 juillet) et en nommant le duc de Guise lieutenant général des armées du royaume. Il profite cependant de la convention des États-Généraux au château de Blois pour le faire poignarder par ses gardes, le 23 décembre 1588.

## Henri II, duc de Lorraine et de Bar, dit le Bon (duc de 1608 à 1624)



École lorraine, *Portrait à mi-corps du duc Henri II*, première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 100 x 88 cm (Musée barrois, Bar-le-Duc)

Il est le fils de Charles III de Lorraine. Les guerres de religion l'empêchent d'être élevé à la cour de France, contrairement à ses aïeux.

Il participe activement aux combats lors des guerres de religion, du côté catholique, prétendant même au trône de France en tant que petit-fils d'Henri II de France. En 1599, il épouse la sœur d'Henri IV pour sceller le traité de Saint-Germain-en-Laye, réconciliant ainsi les deux partis. Calviniste convaincue alors que lui est profondément catholique, le mariage sera peu heureux. Veuf en 1604, il se remarie avec la nièce de Marie de Médicis, reine de France, et devient duc en 1608.

Il s'affirme comme ardent défenseur de la Contre-réforme et publie plusieurs édits ordonnant aux Protestants de quitter la Lorraine.

## Un Barisien protestant



### Augustin Le Marlorat (1506-1562)

Étienne Jehandier Desrochers, *Augustin Marlorat*, gravure au burin, XVIII<sup>e</sup> siècle, 14,3 x 10 cm (Musée barrois, Bar-le-Duc)

Né dans la Ville haute au sein d'une famille de juristes, il est orphelin à 8 ans et placé chez les Augustins, dont le couvent et l'église ont été fondés à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle (actuelle église Saint-Antoine). Le jeune Marlorat acquiert de solides connaissances bibliques et patristiques (étude des Pères de l'Église) et manifeste des dons précoces pour la prédication.

Peu d'informations sur le cheminement spirituel personnel de Marlorat permettent d'expliquer son adhésion au protestantisme. Cependant, il est attesté qu'en 1524, l'année où il prononce ses vœux, le moine augustin Jean Chastelain de Tournai sème les idées nouvelles à Bar-le-Duc. Il étudie aussi à cette époque les langues anciennes et la théologie. Il s'intéresse donc aux argumentaires des prédicateurs protestants d'abord dans le souci de servir son ordre.

À partir de 1533, il se rend à Bourges pour y être le prieur d'un couvent des Augustins. Se sentant menacé après l'affaire des Placards (1534) qui attire les foudres du roi François I<sup>er</sup> sur les Protestants, il se réfugie à Genève où il devient correcteur d'imprimerie. Il y entreprend un travail considérable sur les Saintes Écritures qui révèle son érudition.

C'est à partir de 1549 qu'il se consacre à sa véritable vocation. Il devient pasteur et en 1559, il accepte l'appel de l'Église réformée de Rouen. Il participe au colloque de Poissy (1561) ainsi qu'à la conférence de Saint-Germain (1562) où, face aux théologiens catholiques, il défend la position protestante sur les images. En 1561, il rédige une remontrance, adressée à la reine-mère Catherine de Médicis, pour s'élever contre les multiples accusations dont les Protestants sont alors l'objet. Le 26 octobre 1562, la ville de Rouen, devenue protestante, est prise d'assaut. Augustin Le Marlorat est fait prisonnier et condamné. Il subit le martyre le 30 octobre 1562. Le duc François de Guise, alors présent à Rouen, ne fait rien pour sauver son compatriote barisien, mais n'assiste pas au supplice.

### Protestantisme et images

Pour les Réformés, l'image est considérée comme l'idole dont il faut au mieux se méfier, au pire refuser absolument voire détruire. L'interdit biblique du second commandement « *Tu ne te feras pas d'images...* » (Ex 20, 4 ou Dt 5, 8) est l'un de ceux qui a le plus marqué la mémoire protestante.

### Pistes pédagogiques :

- L'Art du portrait
- Comparaison entre Gilles de Trèves, catholique, et Augustin Le Marlorat, protestant (HG)
- Les guerres de religion (HG)
- Étude des bouleversements culturels et religieux du XV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle à partir des hommes et des documents (Fr/HG)

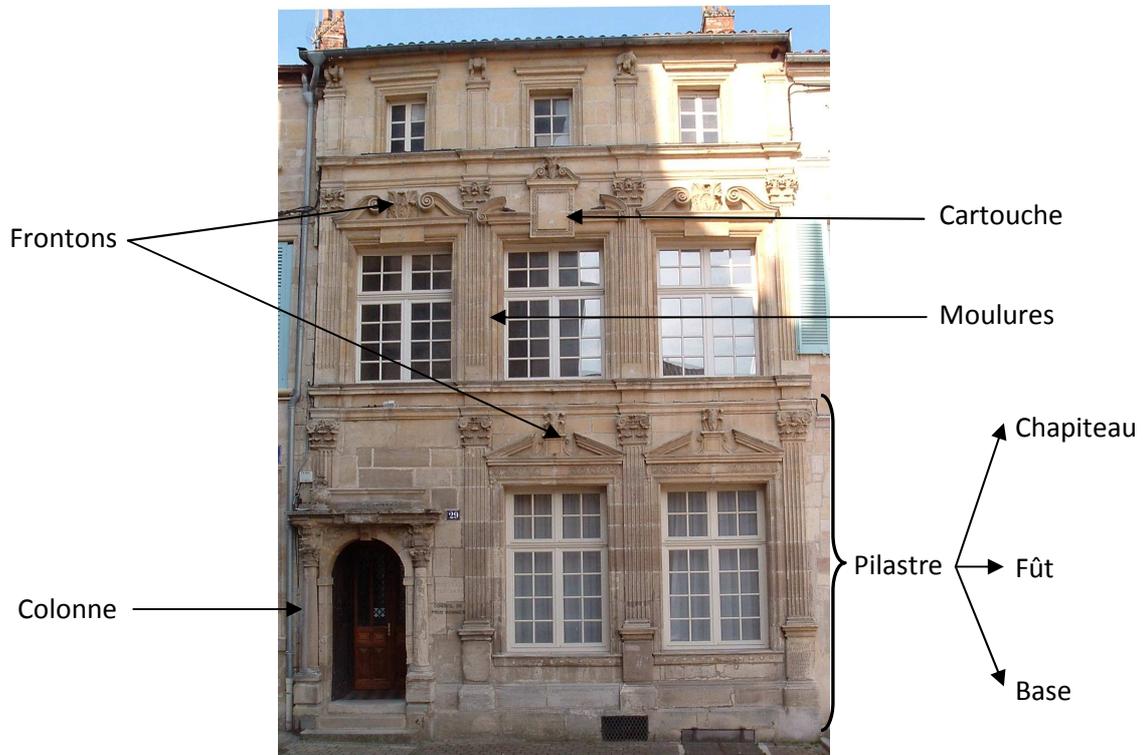
Développée à partir du XI<sup>e</sup> siècle autour du château des comtes puis ducs de Bar, la Ville haute constitue l'un des plus beaux ensembles Renaissance de France. Habitée par des nobles et de hauts fonctionnaires proches du pouvoir, elle offre aujourd'hui au regard du passant une sorte d'inventaire sculpté des ornements hérités de l'Antiquité. La conception même des bâtiments est fondée sur de grands principes esthétiques repris des Gréco-romains :

- une élévation régulière,
- l'égalité des travées,
- l'alignement des baies,
- la symétrie,
- l'utilisation des ordres architecturaux.

Les hôtels particuliers visibles rue des Ducs-de-Bar ou place Saint-Pierre présentent une unité de style remarquable, qui fait la singularité de la ville : pierre de taille (pierre de Savonnières-en-Perthois, calcaire au grain fin), façades sobres à trois niveaux séparés par des moulures, dernier étage moins élevé (dit « en attique »).

Les riches sculptures qui ornent certaines façades permettent d'établir un répertoire de formes caractéristiques de l'architecture Renaissance.

Le n° 29 place Saint-Pierre porte les éléments décoratifs les plus fréquemment employés :



Chaque ornement se « décline » et prend des formes différentes : on parle d'ailleurs de vocabulaire ornemental, qui change selon ce que souhaite exprimer l'architecte ou le sculpteur.

### Le fronton

Couronnement (d'une façade, d'un meuble, d'une baie...) de forme triangulaire ou arquée sur base horizontale, généralement plus large que haut, fait d'un tympan qu'entoure un cadre mouluré.



fronton triangulaire



fronton circulaire



fronton brisé

## La colonne et le pilastre

La colonne est un support vertical formé d'un fût, dont le plan est un cercle ou un polygone régulier à plus de quatre côtés, et généralement d'une base et d'un chapiteau.

Le pilastre est un décor vertical formé par une saillie rectangulaire d'un mur et s'apparentant à un pilier ou une colonne.

Ces deux éléments peuvent être lisses ou cannelés (cf. exemple du n° 29 place Saint-Pierre).

Ils sont soumis à des règles de proportions qui suivent les préceptes établis par Vitruve, architecte romain du I<sup>er</sup> siècle. À la Renaissance, la redécouverte et la réinterprétation de son traité aboutissent à la mise en place de cinq ordres architecturaux ainsi définis :

### • Ordre toscan

C'est l'ordre le plus simple. Son fût est souvent agrémenté de bossages (parement de pierre formant une bosse plus ou moins saillante par rapport au mur).  
cf. Palais Pitti à Florence.

### • Ordre dorique

Il correspond à un idéal de simplicité (selon Vitruve, il représente l'homme) : le chapiteau n'est pas décoré, la frise est une alternance de triglyphes (trois rainures) et de métopes (sculptures).

### • Ordre ionique

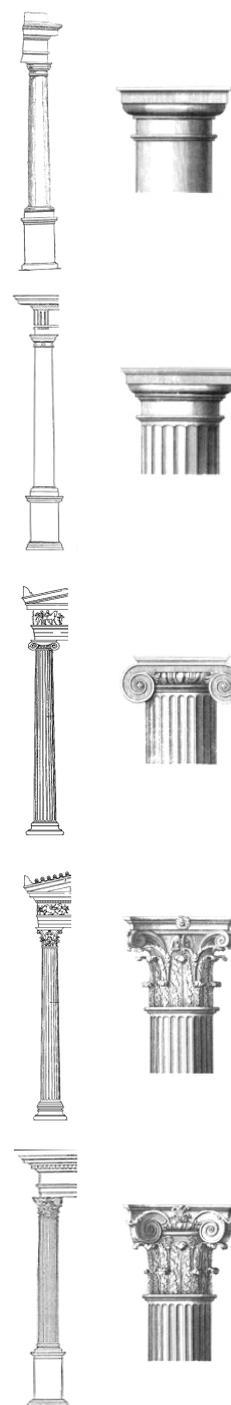
Il est plus raffiné, plus ornementé (selon Vitruve, il représente la femme). Le chapiteau dessine des volutes, la base est moulurée, la frise est ornée d'une série continue de sculptures. La colonne est plus élancée et plus fine.

### • Ordre corinthien

Il a été qualifié de féminin par certains architectes de la Renaissance. D'une grande sveltesse, il est très élégant, surtout dans les proportions de son chapiteau, composé de larges feuilles découpées richement galbées, composées de feuilles d'acanthé, de persil, de laurier et quelquefois d'olivier.

### • Ordre composite

Il offre les mêmes proportions et les mêmes dispositions que l'ordre corinthien, dont il est un dérivé. Il ne se distingue de ce dernier que par la composition de son chapiteau, où les volutes ioniques et une échine taillée en oves sont superposées aux ornements du calice corinthien. Ce sont les architectes du XVI<sup>e</sup> siècle qui ont imaginé de faire un ordre spécial de cet amalgame de formes, dont ils avaient remarqué un exemple dans l'arc de Titus.

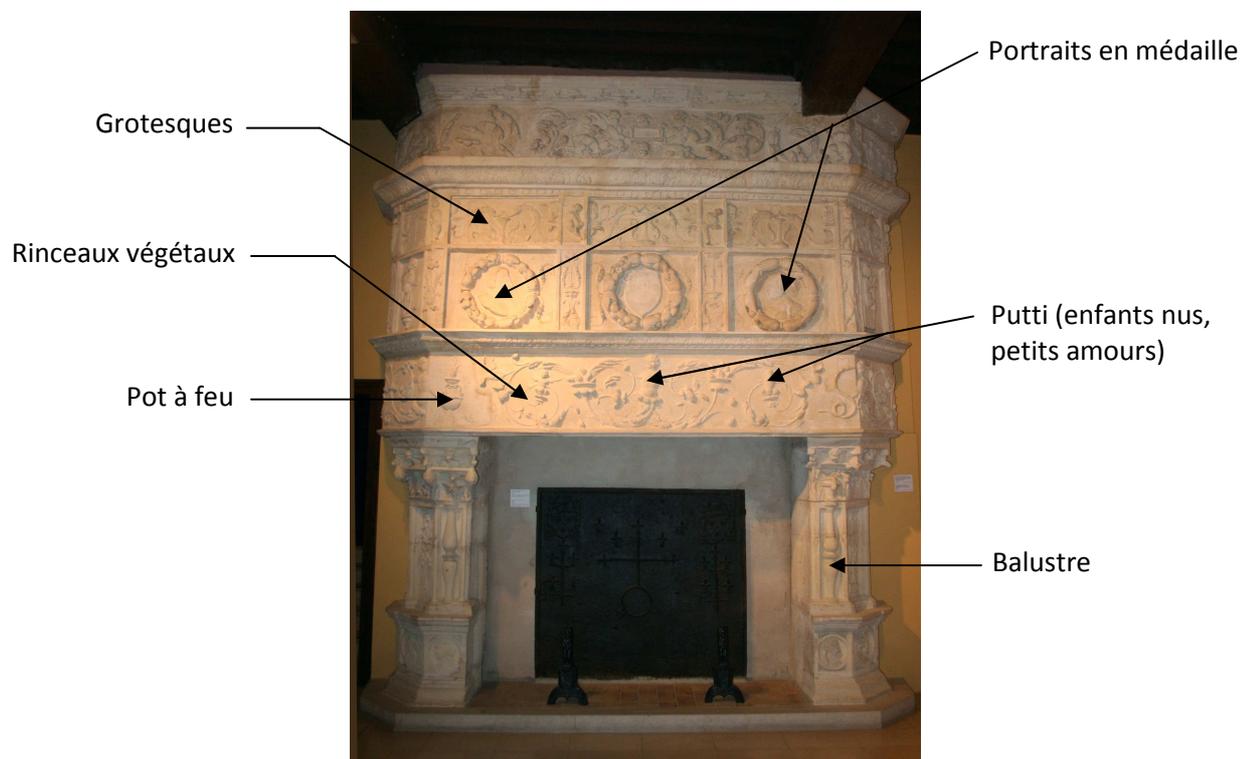


## Le cartouche

Ornement destiné à recevoir une inscription ou des armoiries.

Ce vocabulaire hérité de l'Antiquité est également utilisé pour les décors intérieurs des maisons, comme en témoigne la cheminée du doyen Guyot qui provient d'un hôtel situé autrefois rue Sainte-Marguerite (conservée au Musée barrois).

La répartition tripartite des éléments, aussi bien dans le sens horizontal que vertical, reprend la « grille » des façades de la Ville haute.



#### Pistes pédagogiques :

- Lecture d'une façade : les codes de l'architecture à la Renaissance
- Invention d'une façade contemporaine à l'aide de décors de la Renaissance (AP)
- Décrire un monument comme témoignage de la Renaissance (HG)

#### Dossiers pédagogiques disponibles :

- Regards sur l'architecture de la Ville haute à la Renaissance
- L'Église Saint-Étienne

Et ailleurs...

Le Service éducatif de la Conservation départementale des musées de la Meuse a élaboré un parcours permettant de découvrir **l'architecture Renaissance de Saint-Mihiel**.

## Une époque de prospérité

Bar-le-Duc connaît au XVI<sup>e</sup> siècle et jusque vers 1630 une réelle prospérité. La cité est préservée des malheurs de la guerre grâce à la politique des ducs Antoine et Charles III. Signe de cette prospérité, la population, qui avait peu augmenté depuis la fin du Moyen Âge, s'accroît fortement vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, passant de 3 000 à 10 000 habitants en 1600. Seules les guerres de religion et leurs conséquences (passages de troupes, hébergement d'une garnison, impôts supplémentaires, réquisitions et maladies contagieuses comme la peste en 1588) freinent cet essor.

De nombreuses activités participent à la richesse de Bar :

- la viticulture : le pineau s'exporte vers les régions et pays proches.
- le travail du cuir : les tanneurs obtiennent une charte du souverain en 1429 mais la tradition du cuir disparaît au fil des siècles.
- le travail du textile : la présence de corporations de tisserands et drapiers est attestée. Le textile est très ancré à Bar dès le Moyen Âge et se développe pour devenir une véritable industrie au XIX<sup>e</sup> siècle.
- la papeterie du moulin du Bourg apparaît à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.
- la confiture de groseille épépinée à la plume d'oie : la plus ancienne mention connue des confitures de Bar-le-Duc date de 1344.

Dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, la ville se compose en plusieurs quartiers bien distincts : la Ville haute, le Bourg, la Neuve-Ville, Entre-Deux-Ponts, Bar-la-Ville. Dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle s'y ajoutent Couchot et Marbot, et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la Rochelle et les Clouyères. Cela prouve la vitalité de la ville pendant la Renaissance.

Toutefois, la population est concentrée dans les trois quartiers ceints de remparts : la Ville haute, le Bourg et la Neuve-Ville (c'est au XIV<sup>e</sup> siècle que la Neuve-Ville fortifiée vient agrandir la ville basse et abrite artisans et commerçants). La Ville haute, peuplée de hauts fonctionnaires, détient la prééminence : c'est le lieu du pouvoir politique, judiciaire, social mais aussi économique. Avec les encouragements des ducs qui lui réservent le monopole du commerce, les foires et les marchés se déroulent dans la Halle et débordent sur les rues et places voisines. Plus de deux cents marchands et artisans y louent un étal en 1625. Le quartier détient un quasi-monopole des transactions même si les activités artisanales (tissage, travail du cuir) se situent en ville basse.

## La Ville haute

La Halle, lieu de négoce, prend une telle importance à la Renaissance que son nom renvoie à toute la Ville haute (en dehors du château).

### Les principales portes d'accès

**La Porte-au-Bois** (près de l'actuel Hôtel du département) est la seule par où le quartier peut être abordé de plain-pied : elle est par conséquent la plus vulnérable. Pour pallier cette faiblesse, elle est la mieux défendue. La tour Jurée (appelée ainsi car la justice y est rendue) domine Bar-le-Duc de tous les côtés. Le rez-de-chaussée et le premier étage servent de prison.

**La Porte de l'Armurier** (actuelle rue de l'Armurier), qui fait communiquer la Ville haute avec la Ville basse, est triple : une grille la ferme, un guet et des meurtrières la dominent. Son gardien est en même temps l'armurier de la ville, d'où son nom.

**La Porte Phulpin** (protégée par une tour) fait communiquer les deux parties de la Ville haute, la Halle et le château. Son importance fait de son portier un fonctionnaire du duc. De là jusqu'à la Porte-au-Bois, la muraille, flanquée de tours, continue presque en droite ligne (le long de l'actuelle rue du Rossignol). La tour Heyblot en est un vestige.



G. BRAUN, *Plan de Bar-le-Duc* (détail), 1617  
(médiathèque Jean-Jeukens, Bar-le-Duc)

## L'organisation du quartier

La Ville haute présente toutes les caractéristiques d'une ville de la Renaissance : places aérées, façades en pierre de taille, halles modifiées...



La principale artère est la **Grande Rue** (actuelle rue des Ducs-de-Bar), qui traverse la Halle dans toute sa longueur, réunissant entre elle les trois grandes portes. Cette rue est très large pour l'époque, surtout dans un quartier ceint de murailles. C'est la rue aristocratique puisqu'elle est habitée par des nobles, des fonctionnaires et des gens exerçant des professions libérales. Cependant, l'étude des professions exercées (conseiller à la chambre des comptes, orfèvre, apothicaire, chirurgien, arpenteur, boulanger, greffier) montre une certaine mixité sociale.

Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les constructions adoptent petit à petit les techniques et les décors de la Renaissance, empruntés à l'Italie, malgré quelques survivances gothiques (cf. chapitre *Le décor Renaissance*).

La Halle est édifée au XIII<sup>e</sup> siècle pour le stockage, la production et le commerce. L'ensemble est composé de galeries à arcades s'ouvrant sur une cour centrale pavée. L'intérieur comprend différentes parties dont chacune est consacrée à un type d'alimentation : la blaverie (certainement la partie réservée au blé), les boucheries et deux pressoirs (un petit et un gros).

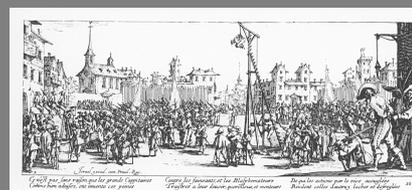


Outre les étals de vente, la Halle renferme au moins un jardin en son centre. La fonction économique et commerciale se double également très vite d'une fonction judiciaire. Cet îlot se compose donc de boutiques mais aussi d'habitations, du four à pain, de l'auditoire, d'une potence et d'un beffroi. Suite à l'incendie de 1788, il est profondément transformé, ne comportant plus qu'une galerie dans la partie est. En 1817, les arcades donnant sur la place Saint-Pierre sont obstruées. Les traces y sont toujours visibles.

Le monopole économique s'atténue au fur et à mesure du développement de la ville basse.

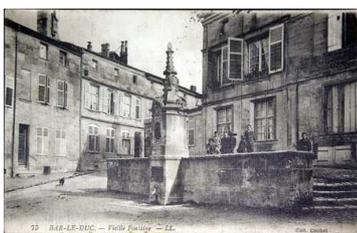
L'**auditoire** (sur la place de la Halle) réunit toutes les juridictions et constitue, en quelque sorte, le palais de justice de Bar. Sa façade était revêtue de la figure de la Justice, avec l'épée et la balance, son toit était surmonté d'une plate-forme visible de loin et les eaux de pluie se déversaient dans une immense gargouille.

C'est sans doute à cet endroit que les criminels étaient exécutés. Durant les guerres de la fin du siècle, une estrapade (dispositif de torture représenté par Callot) y était élevée et une potence était installée pour effrayer les soldats.



Jacques Callot (1592-1635), *Les Misères et les malheurs de la guerre*, 1633

## L'eau et le vin



Il a toujours été difficile pour les habitants du quartier de se procurer de l'eau potable. Ceux-ci s'approvisionnent d'abord grâce aux citernes recueillant l'eau de pluie (eau souvent douteuse) et par de très rares puits (deux existent dans la Grande Rue mais ils sont d'une utilisation difficile).

Alors que le quartier est en plein essor, René I<sup>er</sup> (1420-1480) l'équipe d'une fontaine dès 1465 (installation qu'il a pu lui-même observer en Italie). Seule fontaine publique sur ce plateau rocheux, elle joue un rôle important dans la vie quotidienne, fournissant de l'eau potable aux habitants de la Ville haute et au château. L'eau n'y manque que dans les moments d'extrême sécheresse.

L'emplacement de la fontaine est à cette époque marqué par une simple croix (le monument actuel date du XVIII<sup>e</sup> siècle).

Elle est aussi un lieu de sociabilité populaire (rendez-vous, discussions, jeux d'enfants, abreuvement des animaux...). Les jours de fêtes, dit-on, l'eau est remplacée par le pineau de Bar qui y coule abondamment.



La Ville haute propose d'autres « services » aux habitants, tels le four banal, voisin des pressoirs. Ces derniers sont très présents à Bar-le-Duc.

Le pressoir seigneurial de Combles-en-Barrois, visible au n° 75 de la rue des Ducs-de-Bar, est l'un des rares exemples anciens subsistant en Lorraine. Le propriétaire de ce pressoir banal en autorisait l'usage contre une redevance.

Avec le Pays messin et le Toulinois, le Barrois est l'une des trois régions lorraines productrices de vin. Tous les coteaux environnant Bar-le-Duc et exposés au sud sont couverts de vignes. La production connaît des fluctuations considérables en qualité et en quantité à cause des aléas climatiques. Ce vin est exporté dans les régions et pays limitrophes et environ un quart est consommé sur place selon les sources.

Parallèle à la place Saint-Pierre, où s'élèvent de prestigieux hôtels particuliers, la rue des Grangettes dessert les dépendances et écuries.



Rue des Ducs-de-Bar

### L'hôtel particulier barisien

À partir de la Renaissance, un type architectural se fixe à Bar-le-Duc. Traditionnellement, en Lorraine, les parcelles sont très étroites et obligent à construire des maisons plus profondes que larges. Ainsi, deux corps de logis se succèdent, séparés par une cour et souvent reliés par une galerie suspendue. À l'arrière du bâtiment sont installés une écurie, une foulerie ou un jardin.

Dans ces corps de logis cohabitent les maîtres et les domestiques, mais aussi les chevaux, les porcs, la basse-cour... Le premier étage, appelé l'étage noble, est réservé au propriétaire : c'est là qu'il vit et qu'il reçoit ses hôtes. Cette fonction est visible en façade : ce niveau reçoit les décorations les plus riches, notamment les armoiries ou la figuration humaine.



Maison des deux barbeaux (détail), 1618, rue du Bourg

## Le château

Le château est gardé par une double muraille épousant parfaitement les contours du relief. L'enceinte de la Ville haute est distincte de celle du château. Le lien entre les deux se fait par une porte fortifiée équipée d'un pont-levis au dessus d'un fossé sec. La **Porte du Baile** mène à la première enceinte. Elle semble avoir été la plus importante : son portier est en même temps le fontainier du château. Sa tour, construite grâce aux corvées des habitants des villages voisins, est au moins aussi considérable que celle de l'Horloge, à laquelle elle répond au Sud-Ouest.

Comme la plupart des tours du château, elle porte différents noms (Tour du Baile, Grosse Tour, Tour Ronde). Elle est défendue, du côté des fossés, par un boulevard à canonniers avançant le long de la rue de Véel depuis la Porte Phulpin jusqu'à l'extrémité nord-ouest de la butte du château.

Au niveau de la Côte des Prêtres (actuelle rue Gilles-de-Trèves), une autre porte double comprend, entre ses deux parties, la maison et boutique de « l'artillier ». Sa défense est assurée par une forte tour, appelée la **Tour Carrée** ou la Tour Noire à cause de sa forme et de son ancienneté, et qui sert de prison civile.



La **Tour de l'Horloge**, seule restée intacte après la destruction des remparts sous Louis XIV, domine le jardin du château. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, elle a tant d'importance qu'on l'appelle quelquefois la Tour du Château. Dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, elle supporte un « gros Orloge » (complété plus tard par deux cadrans) dont l'entretien est assuré par le serrurier et horloger du château, véritable fonctionnaire qui règle l'heure des Barisiens. Cette tour rythme la vie quotidienne des habitants : elle fournit l'heure, sonne le couvre-feu, le tocsin, l'alerte incendie et annonce l'ouverture des foires et des marchés.

D'architecture sévère, le château devient au XVI<sup>e</sup> siècle un véritable palais richement meublé et décoré. René II (1473-1508) contribue beaucoup à son embellissement. La Grande Galerie, salle de réception monumentale et solennelle, est construite sur le flanc nord-est. À l'initiative de Philippe de Gueldre, le Baile, première ligne de défense du château, devient un jardin d'agrément, probablement d'inspiration italienne comme le veut alors la mode.

En-dehors des bâtiments du château, du côté du Bourg, se situe le jeu de paume ou « tripot », construit sous la Grande Galerie. Le maître du jeu de paume ou « paumier » habite au château et est nommé par le duc.

### Réceptions et festivités

Si Nancy est le nouveau cœur politique et économique des duchés, Bar-le-Duc demeure la cité où les ducs viennent fêter baptêmes et mariages. C'est aussi à Bar que les duchesses mettent au monde leurs enfants : ainsi, Philippe de Gueldre donne naissance à Antoine au château en 1489.

Durant la Renaissance, les fêtes sont nombreuses. Parmi les plus célèbres, il faut citer la réception, en 1559, du roi de France François II et son épouse Marie Stuart dans le cadre de son « Grand Tour ». La plus mémorable est, en 1564, le baptême du futur Henri II en présence du roi Charles IX et de sa mère Catherine de Médicis. À cette occasion, le poète Ronsard compose une mascarade, le *Ballet des quatre éléments*. Le tournoi organisé place Saint-Pierre au même moment remporte un tel succès que la foule provoque l'écroulement des toits de la Halle voisine sur lesquels elle s'était installée.



#### Pistes pédagogiques :

- La vie à la Renaissance : travail à partir d'iconographie ancienne, de textes et de plans (Fr/HG)
- Activités autour du pressoir (HG)
- L'évolution de la ville et les différents usages des quartiers (HG)

#### Dossiers pédagogiques disponibles :

- Parcours en Ville haute

Et ailleurs...

Dans le cadre de *Renaissance Nancy 2013*, le Musée européen de la Bière de Stenay propose une exposition sur **Les Arts de la table à la Renaissance** (du 23 juin au 3 novembre 2013).

## L'église Saint-Étienne

Jusqu'au début du XIV<sup>e</sup> siècle, la collégiale Saint-Maxe, église des comtes de Bar située dans l'enceinte du château, est la seule église de la Ville haute. Les habitants de ce quartier se réunissent pour prier dans une chapelle dédiée à saint Pierre. En remplacement de cet oratoire primitif est élevé, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, un nouvel édifice, l'église Saint-Pierre. Sa construction se déroule en plusieurs phases, interrompues notamment par la guerre de Cent Ans, pour se finir dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. La tour nord complètera l'édifice au XVII<sup>e</sup> siècle.



### La façade

Élevé entre 1513 et 1520, le portail autrefois garni de statues arbore un décor gothique flamboyant caractérisé par une grande virtuosité technique et la recherche du naturalisme (flammèches, choux frisés et pampres de vignes). La mode de la Renaissance italienne importée par la famille d'Anjou, alors en possession du duché, le complète avec notamment la présence de deux médaillons où se distinguent les profils d'un homme et d'une femme, certainement René II d'Anjou et son épouse Philippe de Gueldre, les donateurs.

### À l'intérieur

Les bas-côtés sont de la même hauteur que la nef. Ce type d'architecture définit une église-halle et lui confère une grande clarté.

Des chapelles complètent l'édifice :

- vers 1503, la chapelle Sainte-Marguerite est élevée au flan nord de l'abside.
- du côté sud, la chapelle Sainte-Anne date de 1506.
- une porte Renaissance au tympan ajouré donne accès à la chapelle des fonts baptismaux qui abrite deux statues en bois polychrome : Marie-Madeleine portant des aromates et saint Jean avec un livre à fermoir. Les vitraux de cette chapelle constituent les seuls vestiges de la vitrerie Renaissance.
- une chapelle funéraire privée, la chapelle des Stainville, est élevée en 1524. C'est la plus grande. La clôture, tout comme le portail, associe le style gothique flamboyant dans la claire-voie supérieure et celui de la Renaissance dans la partie inférieure avec des coquilles, arabesques et fleurons. La voûte à liernes et tiercerons surplombe trois enfeus, sépultures de membres de la famille des Stainville ainsi que deux sculptures représentant saint Roch et saint Adrien.



**Ligier Richier** est né à Saint-Mihiel, dans le duché de Lorraine, vers 1500. La première mention de l'artiste date de 1530. Le duc de Bar s'attache alors ses talents et lui octroie le droit de ne pas payer d'impôts. Il réalise plusieurs œuvres majeures. Sous le règne de Charles III, il se convertit au protestantisme. En 1560, il signe avec d'autres Sammiellois, une pétition adressée au duc de Lorraine afin d'obtenir le libre exercice de la religion réformée.

En 1563, il est contraint de quitter la Lorraine. Il s'exile à Lausanne puis à Genève où il rejoint sa fille. Il y meurt en 1567.

Et ailleurs...

La **Route Ligier Richier**, spécialement mise en valeur pour Renaissance Nancy 2013, fait découvrir les œuvres exceptionnelles du sculpteur conservées dans les églises meusiennes.

Du 4 mai au 31 octobre, l'**exposition Trésors de Meuse** met en lumière la statuaire et l'orfèvrerie religieuses du XVI<sup>e</sup> siècle créées dans la région (Musée d'art sacré, Saint-Mihiel).

## Les œuvres de Ligier Richier

L'église conserve deux œuvres majeures du sculpteur Ligier Richier dont la plus célèbre est *Le Monument au cœur de René de Chalon*.

Favori de l'empereur Charles Quint et gendre du duc Antoine, René de Chalon meurt en 1544 à la bataille de Saint-Dizier, livrée contre le roi de France, François I<sup>er</sup>. Comme le voulait l'usage, son corps est inhumé à Breda (Pays-Bas), sa ville natale, et son cœur et ses entrailles restent à Bar-le-Duc.

Haute de 1,75 m, sculptée dans la pierre calcaire de Saint-Mihiel d'un grain très fin, la sculpture était autrefois recouverte d'une patine pour lui donner l'aspect du marbre. Elle représente un cadavre en décomposition, debout, regardant son cœur tenu dans sa main gauche levée vers le ciel. Il exprime par ce geste son espérance en la Résurrection.

Cette œuvre témoigne de la persistance du thème de la mort dans les arts depuis la fin du Moyen Âge, mais aussi de l'intérêt nouveau des humanistes du XVI<sup>e</sup> siècle pour l'anatomie. Elle classe son auteur parmi les grands artistes de la Renaissance française. À l'origine installée dans la collégiale Saint-Maxe, elle est déplacée en 1790 dans l'église Saint-Étienne et exposée au-dessus de la nouvelle sépulture des souverains du Barrois. Le décor, très théâtral, date de 1810. Cette allégorie du courage et de la foi a fasciné et inspiré de nombreux écrivains et poètes tels Pierre de Ronsard, Louis Bertrand, Louis Aragon, Simone de Beauvoir ou Richard Rognet.

La deuxième œuvre, *Le Christ et les deux larrons*, est en bois polychrome. Située dans le chœur, elle appartenait sans doute à un ensemble plus important, avec notamment la Vierge et saint Jean au pied de la croix. Un texte ancien précise également la présence de la statue de Robert de la Mothe (1507-1539), certainement le donateur de l'œuvre.

Remarquable par son réalisme anatomique, Ligier Richier y oppose la résignation du bon larron, à droite du Christ, dont la position du corps traduit la souffrance et la honte, au désespoir de l'autre voleur, au corps tordu et convulsé. L'artiste montre le Christ dans une toute autre attitude, de douloureuse majesté. Les corps et les éléments annexes sont rendus dans le moindre détail comme les cordes qui rentrent dans les chairs ou l'envolée du périzonium.



## Le collège Gilles de Trèves



Pour lutter contre les effets de la réforme protestante grâce à un enseignement de qualité, Gilles de Trèves, doyen de la collégiale Saint-Maxe finance, sur ses deniers personnels, la construction d'un collège à mi-pente entre la Ville haute et le Bourg. Le bâtiment, achevé en 1574, n'ouvrira ses portes aux élèves qu'après le décès de son fondateur en 1582. Le duc de Bar, Charles III, octroie des privilèges et des exonérations. Les enseignants sont dispensés d'impôts, du guet des remparts et de la garde des portes ainsi que des droits d'entrée dans la cité pour toute marchandise destinée au collège.

Montaigne, de passage à Bar-le-Duc, décrit ce bâtiment comme « *la plus belle maison de ville qui soit en France* ». Son architecture est typique du style lorrain du XVI<sup>e</sup> siècle influencé par l'art et les techniques de la Renaissance.



Les arceaux du porche sont décorés de rinceaux de feuillages. Sous la voûte de celui-ci, est gravée la devise en latin « *que cette demeure reste debout jusqu'à ce que la fourmi ait bu les flots de la mer et que la tortue ait fait le tour de la terre* ».

Quatre corps aux volumes réguliers délimitent une cour. Ils étaient autrefois reliés par une galerie. De cette dernière il ne reste plus que les deux grands côtés, reposant sur des pilastres cannelés et desservant les différentes pièces de l'étage. La balustrade est organisée en compartiments aux multiples découpes et entrelacs. Des cartouches et des écussons viennent l'enrichir.

La toiture haute et simple est agrémentée de lucarnes jumelées au décor sculpté surmonté d'un fronton triangulaire et d'un élégant clocheton.

## L'Antiquité comme référence

La Renaissance souffle un vent nouveau sur les arts et sur l'Homme, ses modes de vie et de pensée, lui permettant d'évoluer. Ce renouveau revisite aussi les représentations issues de l'Antiquité qui reste une référence omniprésente pour tout créateur, à toute époque. Les œuvres de cette période sont sources de réflexion et d'inspiration pour les maîtres des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles mais aussi pour de grands noms de l'art contemporain des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

Salvador Dali (1904-1989) propose, par exemple, une nouvelle lecture de la célèbre *Vénus de Milo* (marbre, v. 100 av. J.-C., Musée du Louvre, Paris), découverte sur l'île de Mélos en 1820. La Vénus arrachée aux Turcs devient le symbole de la Grèce libérée. Dali la nomme *Vénus aux tiroirs* (bronze, 1964) et en conserve la ligne générale.

Tout comme son contemporain espagnol, Yves Klein (1928-1962) s'en inspire et la recouvre de sa couleur « fétiche » IKB (International Klein Blue) : elle devient *La Vénus d'Alexandrie* ou *Vénus bleue* (pigment IKB et résine synthétique sur plâtre, v. 1957, Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice). Il modifie son modèle en supprimant tête et drapé, et en cadrant le personnage au-dessus des genoux. La *Vénus de Milo* n'en reste pas moins lisible et donc reconnaissable. Arman (1928-2005) en propose une version tout aussi singulière : la *Vénus crantée* (bronze, 1996) qui relit la structure de la Vénus originale.

Ainsi, comme à la Renaissance, l'Antiquité ne quitte pas les créateurs qui persistent à en donner une dynamique nouvelle, point de départ d'expression et créations.



Vénus de Milo



Salvador Dali



Yves Klein



Arman

## L'influence des grands maîtres

Religion, mythologie et histoires antiques ne sont pas non plus des problématiques plastiques abandonnées de nos jours. Les artistes contemporains se permettent d'en relire la plasticité, les codes de représentation et d'expression. Quand Léonard de Vinci, personnalité forte de l'âge d'or de la Renaissance, réalise un premier carton de *Sainte Anne, la Vierge Marie et l'enfant Jésus baptisant saint Jean-Baptiste* (v. 1500, National Gallery, Londres), il influence ses contemporains comme Raphaël dans la conception de sa *Sainte Famille* de 1507 (cf. chapitre *De la première Renaissance... au maniérisme*). Cette influence ne s'arrête pas à la Renaissance...

Léonard Foujita (1886-1968) peint en 1959 *Vierge et Enfant* (1959, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, Reims). Il n'en est nullement à son premier tableau religieux. Bien que japonais, il choisit le prénom de Léonard en hommage à Vinci quand il décide de se convertir au catholicisme à 73 ans.

Dans ce tableau, la Vierge est toujours montrée dans ses vêtements aux coloris symboliques et les leçons de la Renaissance italienne ont été retenues, tant dans la posture de Marie que dans son expression aimante et bienveillante à l'endroit de Jésus, nu dans les bras de sa mère. Les deux images rayonnent de candeur, douceur et félicité.

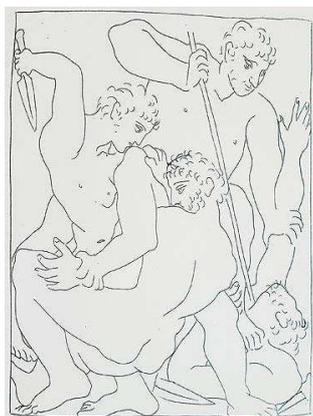


Léonard de Vinci



Léonard Foujita

## La persistance du thème mythologique



Reprenant un thème mythologique, Pablo Picasso (1881-1973) développe l'histoire d'Andromède en dessinant un combat en son honneur, entre Persée et Phinée. La composition suggère « quelques liens » avec le maniérisme.

Les corps ne se contorsionnent pas réellement, certes, mais se succèdent, s'enchêvêtrent, se superposent et, comme dans *L'Enlèvement des Sabines* de Giambologna, la contorsion de ces figures rend quelque peu complexe la lecture de l'œuvre. Le combat semble passionné et les personnages sont prisonniers de l'espace suggéré du dessin, comme dans *Le Captif* attribué à Gérard Richier (cf. chapitre *De la première Renaissance... au maniérisme*). La profondeur de champ est réduite dans les deux œuvres et les figures se confrontent aux limites de l'espace de représentation à chaque fois. Ce cadre semble donner aux figures la posture à adopter. Si le *Captif* semble passif, l'action générée par le combat apparaît nettement chez Picasso.

Pablo Picasso, *Combat pour Andromède entre Persée et Phinée* (1931)

## Ligier Richier et la création contemporaine

Parmi les noms bien connus des Lorrains, il est celui du sculpteur sammiellois Ligier Richier (cf. chapitre *La vie religieuse à Bar*). Auteur de plusieurs œuvres majeures conservées en Meuse et en Meurthe-et-Moselle, comme *La Mise au tombeau* ou *Saint-Sépulcre* (église Saint-Étienne, Saint-Mihiel), il est le père de Gérard Richier (*Le Captif*). En l'absence de signature, ce sont des comparaisons stylistiques qui ont permis d'attribuer à Ligier Richier la plupart des œuvres actuellement reconnues. La particularité du sculpteur est la taille des visages d'une grande précision et la finesse du drapé rendue dans la pierre ou le bois.



En Meuse, la Route Ligier Richier est à nouveau ouverte à la création. À l'occasion de *Renaissance Nancy 2013*, des artistes locaux mettent en regard leurs œuvres avec celles du sculpteur de la Renaissance présentées sur ce parcours. Il est donc possible de mesurer les correspondances entre les créations et ce qu'une œuvre du passé peut susciter comme réflexion artistique de nos jours. La Route Ligier Richier devient par conséquent un nouvel espace d'art. Il s'agit d'insuffler ainsi une nouvelle dynamique à ce patrimoine et de permettre un renouveau stylistique, tout comme la Renaissance l'avait fait avec les œuvres de l'Antiquité.

**Généralités**

Collectif, *Humanisme et Renaissance*, Revue TDC n° 1039, 2012.

Collectif, *Bar-le-Duc*, Ville de Bar-le-Duc, 1988.

Collectif, *Bar-le-Duc, le guide*, Éditions du patrimoine, 2013.

**De la première Renaissance... au maniérisme (p. 3-6)**

Gaston DUCHET-SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *La Bible et les saints*, Flammarion, 2006.

Patricia FALGUIÈRES, *Le Maniérisme : une avant-garde au XVI<sup>e</sup> siècle*, Découvertes Gallimard, 2004.

Andrew GRAHAM-DIXON, *L'Histoire de l'art en images*, Flammarion, 2009.

Marcus LODWICK, *Visite guidée. Déchiffrer les tableaux classiques, comprendre l'histoire qu'ils racontent*, Hachette, 2004.

**La diffusion des modèles (p. 7-9)**

*L'art et le modèle. Les chemins de la création dans la Lorraine de la Renaissance*, catalogue d'exposition du Musée barrois, 2013.

Collectif, *Gravures. Un voyage dans l'Europe des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Choix de gravures de la collection Mancel*, Service éducatif du musée des Beaux-Arts de Caen, s.d.

**Réforme et Contre-réforme dans le duché de Bar (p. 10-12)**

Bernard ARDURA, « Nicolas Psaume, pionnier de la réforme catholique », in *Lotharingia*, n° XVII, 2010.

Pascal ARNOUX, *Histoire des rois de France et des chefs d'Etat (de Clovis à Jacques Chirac)*, Éditions du Rocher, 2001.

Véronique BONNET-BRISSÉ, *Augustin Le Marlorat*, conférence prononcée à l'occasion des Journées européennes du patrimoine, 2010.

<http://carnavalet.paris.fr> : Bernard de MONTGOLFIER, notice sur Henri I<sup>er</sup> de Lorraine, duc de Guise.

[www.historia.fr](http://www.historia.fr)

[www.roi-france.com](http://www.roi-france.com)

**Le décor Renaissance (p. 13-15)**

Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Architecture. Vocabulaire*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, 1988.

**Vivre à Bar à la Renaissance (p. 16-19)**

*Bulletins et Mémoires de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*.

François Alexis Théodore BELLOT-HERMENT, *Histoire de Bar-le-Duc*, Res Universis, 1990.

Wlodimir KONARSKI, *À travers le vieux Bar*, Édition Librairie Bollaert, 1909.

**La vie religieuse à Bar (p. 20-21)**

Charles AIMOND, Albert BERTRAND, Jean-Pierre HARBULOT, *Histoire de Bar-le-Duc*, Édition Librairie Bollaert, 1982.

Charles AIMOND, *La Collégiale Saint-Pierre. Église paroissiale Saint-Étienne de Bar-le-Duc*, Imprimerie Saint-Paul/Bar-le-Duc, 1964.

Catherine BOURDIEU, *Ligier Richier. Sculpteur lorrain*, Éditions Citedis, 1998.

*Ligier Richier et la sculpture en Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle*, catalogue d'exposition du Musée barrois, 1985.

**Des informations complémentaires et des séquences en lien avec le thème de la Renaissance sont disponibles sur le blog du Musée barrois : <http://museebarrois.eklablog.fr>**

**INFORMATIONS  
PRATIQUES**
**MUSÉE BARROIS**

Esplanade du Château

55000 Bar-le-Duc

Tél. : 03 29 76 14 67

Fax : 03 29 77 16 38

e-mail : [musee@barleeduc.fr](mailto:musee@barleeduc.fr)

<http://museebarrois.eklablog.fr>

Le musée vous accueille du lundi au vendredi toute l'année.

L'entrée du musée est gratuite pour tous les élèves et leurs accompagnateurs.

**MUSÉE BARROIS  
SERVICE ÉDUCATIF**
**Contacts :**

1<sup>er</sup> degré / Marie-Laure Milot :  
[m-laure.milot@ac-nancy-metz.fr](mailto:m-laure.milot@ac-nancy-metz.fr)

2<sup>nd</sup> degré Histoire-Géographie / Myriam Alakouche :  
[myriam.alakouche@ac-nancy-metz.fr](mailto:myriam.alakouche@ac-nancy-metz.fr)

2<sup>nd</sup> degré Arts Plastiques / Céline Harbulot :  
[celine.harbulot@ac-nancy-metz.fr](mailto:celine.harbulot@ac-nancy-metz.fr)

Contactez le musée au moins quinze jours à l'avance pour réserver le jour et l'heure de la visite, afin d'éviter toute autre fréquentation des salles durant le créneau choisi.

Crédits photos : Musée barrois/Bar-le-Duc ; P.A. Martin ; G. Ramon/grpress.com ; J.-M. Althuser ; C. Paillé.

