

Dédale: de l'artisan dans le mythe au mythe de l'artisan

Maria Cristina Villa

La coupe de 1533 réalisée par Nicola da Urbino, lustrée à Gubbio, aujourd'hui conservée à Sèvres (fig. 1) nous présente une histoire (*istoria*) plutôt extraordinaire et peu compréhensible à première vue: au premier plan, un homme de dos, habillé d'une tunique rouge aux reflets orangés, est occupé à sculpter la réplique parfaite d'une vache blanche. Celle-ci est remarquablement détaillée, ses membres inférieurs sont encore prisonniers de la matière non dégrossie alors qu'apparaissent déjà sur l'avant du corps, les traits de la finition; au second plan à droite, un jeune apprenti assis affûte un ciseau, le dos appuyé à un mur d'où pend ce qui semble être une draperie; à gauche, un large bassin contient d'autres outils du sculpteur; on reconnaît au fond, le fronton d'un palais et la silhouette arrondie d'un temple entouré d'un paysage lumineux qui avive le décor et en élargit la perspective.

Que le protagoniste de la scène soit un artisan, nous le comprenons sans peine par analogie avec un personnage représenté sur une splendide coupe de Faenza (fig. 2), réalisée vers 1510–1520 et signée TB ou BT. Coupe qui se trouve aujourd'hui au Herzog Anton Ulrich Museum (cf. J. Lessmann, *Katalog der Sammlung*, n° 15). Un forgeron mythique – de toute évidence Vulcain – y est représenté assis sur le muret en briques de sa forge, marteau à la main, son dos puissant tendu dans l'effort tandis qu'il forge sur l'enclume, les flèches de Cupidon qui, les yeux bandés, est assis par terre, occupé à tester la résistance de la corde de son arc.

Aussi bien sur la coupe de Sèvres que sur celle de Braunschweig, les personnages adultes sont représentés alors qu'ils utilisent leurs instruments de travail avec le savoir-faire de qui sait utiliser un outil pour créer une forme artistiquement

valable, savoir-faire suggéré par leurs gestes amples et puissants; quant aux adolescents, leur présence sous-entend l'idée d'un atelier où l'on peut enseigner et apprendre. L'intention dans les deux scènes semble de toute évidence être celle de représenter au-delà du mythe, le moment important de la création artistique et, par conséquent, de revendiquer la haute qualité du travail produit par les artisans, enfin d'exalter la dignité de tous ceux qui savent mettre en œuvre l'*inventio* qui a jailli de l'*ingenium*.

Dès lors, il n'est plus étonnant que Nicola da Urbino ait représenté avec brio un précurseur de l'artiste de la Renaissance, à savoir Dédale, qui annonce en quelque sorte le génie de Léonard, étant à la fois architecte, inventeur et sculpteur, au service des souverains de Crète.

La coupe de Sèvres évoque le début de la collaboration de Dédale avec le pouvoir, lorsque Pasiphaé, femme de Minos, fille du Soleil et sœur de Circé, lui passe commande d'une... fausse vache (Dante Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer*, chant XII, vers 13), dans laquelle elle souhaite se cacher afin de pouvoir s'unir charnellement avec le taureau dont elle est éprise. La vengeance de Poséïdon vis-à-vis du roi de Crète justifie cette union, puisque le roi s'est rendu coupable de ne pas avoir sacrifié au dieu un animal analogue, sorti de la mer par son ordre.

Cet épisode a sollicité l'imagination des anciens à tel point qu'il a été évoqué à plusieurs reprises. Par exemple, sur une célèbre fresque de Pompéï, située dans la maison des Vetti, où l'on retrouve tous les protagonistes de l'histoire: la reine assise sur une chaise à haut dossier, attentive; au centre, Dédale, qui tire sur une espèce de tapis à roulettes son oeuvre achevée, tandis qu'au premier plan à gauche, la silhouette d'un jeune homme au bras



1. Dédale. Coupe sur petit pied, lustrée à Gubbio dans l'atelier de Maître Giorgio, Urbino, 1533. Sèvres, musée national de Céramique

2. La forge de Vulcain. Coupe de l'atelier du monogrammiste TB ou BT, Faenza, vers 1510–1520. Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig



3. Le cheval de Troie. Coupe sur pied par le peintre dit de Zénobie, Pesaro, 1552. Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig.



4. L'Invention de Perillos. Plat de l'atelier du peintre dit de Zénobie, Pesaro, vers 1552–1560. Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig.





5. Histoire de Pasiphaë. Plat (tagliere)
par Nicola da Urbino, Urbino, vers 1530.
Paris, musée du Louvre.

6. Histoire de Romulus et Remus.
Plat (tagliere) de l'atelier de Nicola
da Urbino, Urbino, vers 1530–1535.
Paris, musée du Louvre.

7. Le rapt d'Hélène. Plat
par Xanto Avelli, Urbino, 1537.
Paris, musée du Louvre.

levé brandissant une sorte de maillet rappelle l'attitude un peu lasse de l'artiste de génie.

Il nous semble curieux que ce même moyen de transport de l'œuvre, cette sorte de tapis à roulettes, soit proposé sur une autre précieuse coupe à pied (fig. 3), produite à Pesaro, vers 1552, par le peintre dit de Zénobie et conservée à Braunschweig à l'Herzog Anton Ulrich Museum (cf. J. Lessmann, *op.cit.* n° 468). Cette coupe à pied présente *Le Cheval de Troie* et l'on peut y noter, comme sur la coupe de Sèvres, la parfaite et très réaliste représentation des animaux en bois, véritables répliques d'animaux vivants, posés sur des bases mobiles.

On voit encore sur un autre plat produit à Pesaro (fig. 4) dans l'atelier du Peintre de Zénobie entre 1552 et 1560, également conservé à Braunschweig (n° 480), le taureau créé par l'architecte et inventeur Périllos (Pline l'Aîné, *Histoire naturelle*, livre 34, 89), représenté lui aussi d'une manière tellement réaliste grâce au talent de son créateur qu'il semble être non pas une œuvre en métal mais un animal vivant; face au tyran Phalaris qui l'a commandé, ce taureau de métal a été placé sur une estrade où l'on allume le feu qui doit le rendre incandescent, fournaise dans laquelle on enfermera les victimes condamnées à mort par le cruel tyran d'Agrigente.

Ce qui nous semble remarquable dans ces différentes représentations, c'est l'évocation d'inventions commandées non pas dans le but louable de servir l'humanité mais bien dans celui de poursuivre des intérêts personnels critiquables d'un point de vue moral; Dédale lui-même peut être considéré comme un personnage ambigu, puisque bien que doté de *genium*, il se souilla les mains du sang de son apprenti et neveu, Talos, coupable à ses yeux de l'avoir surpassé en savoir-faire et ingéniosité; meurtre qui condamna Dédale à l'exil loin d'Athènes et le contraignit à trouver refuge à Cnossos, à la cour de Minos.

La suite de l'histoire est racontée sur un plat (*tagliere*) de Nicola da Urbino (fig. 5), des environs de 1530, aujourd'hui au Louvre (cf. J. Giacomotti, *Les Majoliques des musées nationaux*, n° 831); à gauche, on reconnaît Dédale tenant en mains les outils du sculpteur en compagnie de Pasiphaë qui lui indique, dans le troupeau au centre de la scène, le taureau avec lequel elle désire s'unir charnellement; cet épisode représenté à droite rappelle l'union de Zeus transformé en taureau et d'Europe, mère de Minos. La vache n'est pas représentée, elle

est seulement évoquée dans l'inscription sur trois lignes placée au revers du plat: « Como Pasiffe se innamorò de un / toro per ingegno de Dedallo / e fabricò una vacca de lignimo » (Comment Pasiphaé s'éprit d'un taureau grâce à l'ingéniosité de Dédale qui fabriqua une vache en bois), laissant la place à une figure féminine enlacée dans l'étreinte bestiale qui donna naissance au Minotaure.

Pour cacher ce monstre honteux, au corps d'homme et à la tête de taureau, qui se nourrissait de chair humaine, Dédale sera chargé par Minos de construire le Labyrinthe, d'où personne ne parviendra à sortir, à l'exception de Thésée grâce au célèbre fil, que l'architecte athénien lui-même proposera à Ariane de lui fournir.

Arrêtons-nous sur la construction de ce « logis aux détours multiples », en reprenant les vers d'Ovide qui mettent poétiquement en évidence le génie de l'architecte... « il brouille tous les indices et induit en erreur le regard déconcerté par les détours de voies toutes différentes. Tout de même que, dans les campagnes de Phrygie, se joue le Méandre aux eaux limpides; son cours, hésitant, suit une direction, revient sur lui-même, se porte à la rencontre de ses propres eaux qu'il regarde venir (...) ainsi Dédale multiplie avec d'innombrables routes les risques de s'égarer » (Ovide, *Les Métamorphoses*, L. 8, 160-168).

Mais le plat historié que nous étudions nous attire aussi parce qu'on y trouve, peint au milieu, un petit temple rond présent également, quoique à demi visible, sur la coupe de Sèvres ainsi que sur beaucoup d'autres pièces, parmi lesquelles figure un deuxième plat (*tagliere*), conservé au Louvre (fig. 6) représentant *Romulus et Remus*, provenant à Urbino de l'atelier de Nicola, entre 1530 et 1535, et le fameux plat réalisé sans doute en 1537 (fig. 7), *Le Rapt d'Hélène*, à partir d'une gravure de Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, pièce probablement due à Xanto Avelli (cf. J. Giacomotti, *op. cit.*, n° 832 et 868).

La présence récurrente de ce *Tempietto* met l'accent sur les rapports qui unissaient les artistes de la Renaissance, ici entre les peintres en faïence et des artistes de l'importance de Piero della Francesca et de Raphaël. Sur la coupe de Sèvres, on retrouve un détail de la célèbre *Madone de Senigallia*, peinture sur bois qui se trouve à la Galerie nationale des Marches à Urbino. Le collier de corail de l'Enfant Jésus qui a une fonction prophylactique est également porté par l'apprenti de



8. Tempietto de San Pietro in Montorio par Donato Bramante, 1503, église de San Pietro in Montorio, Rome.

Dédale et son rôle symbolique est ici d'autant plus fort qu'il s'agit d'Icare, le fils de Dédale. Le classicisme retrouvé par Raphaël, évident dans le raffinement de chaque détail, est sensible également sur cette majolique (fig. 1), où l'on peut relever un autre exemple de cette influence dans le splendide drapé d'un tissu doré richement bordé.

L'influence de l'architecture mérite aussi d'être relevée, notamment celle de Bramante, créateur du *Tempietto* de San Pietro in Montorio (fig. 8). «... à plan circulaire surmonté d'une coupole et entouré d'un péristyle de colonnes toscanes » (Pietro Adorno, *L'Arte italiana*, vol II, p. 345), colonnade qui soutient une terrasse à balustrade; ce petit temple (*tempietto*) est devenu l'image symbole de la présence de l'architecture dans l'espace en même temps qu'il est la version moderne du modèle antique. L'idée de l'espace circulaire comme représentation de l'équilibre et de l'harmonie entre les différents éléments d'un édifice est déjà présente au xv^e siècle dans les suggestions de Piero della Francesca ou de Léonard de Vinci; cette idée revient dans le débat



9. La Remise des clefs à Saint Pierre par Pietro Perugino, 1481-1482, fresque de la Chapelle Sixtine, Cité du Vatican, Rome.

sur la meilleure façon de distribuer l'espace urbain destiné à une société idéale, tel qu'il est décrit dans les traités de l'époque; l'idée se retrouvera enfin dans le concept de perfection relevé dans la *Città ideale*, peinture généralement attribuée à Francesco di Giorgio s'inspirant de Piero della Francesca, conservée précisément au palais ducal d'Urbino.

Nous trouvons l'image de l'édifice circulaire dans d'autres oeuvres comme *La Consegna delle chiavi* (*La Remise des clefs*, fig. 9), scène peinte par le Pérugin pour la chapelle Sixtine en 1482 et *Le Sposalizio della Vergine* (*Le Mariage de la Vierge*, fig. 10) de Raphaël, commande en 1504 de la famille Albizzini pour la chapelle Saint Joseph de l'église Saint François, à Città di Castello, aujourd'hui à la Pinacothèque Brera de Milan. Dans ces oeuvres, le génie de l'*inventio* est évident, le centre de la composition est bien l'édifice à plan central d'où émane l'espace circulaire.

S'agissant de la coupe de Sèvres, Nicola da Urbino, qui a réalisé ici une prouesse picturale exemplaire, mise en évidence par un savant



10. Le Mariage de la Vierge, par Raphaël, 1504. Pinacothèque Brera, Milan.

emploi de la couleur déclinant parfaitement toute la gamme chromatique, de l'azur au noir, du rouge au jaune, du blanc au vert, ne souhaite pas seulement rendre hommage à Raphaël, son célèbre compatriote, créateur du goût classique qui connut par la suite le succès que l'on sait, mais aussi célébrer, à travers le personnage de Dédale, le rôle central de la création artistique en tant que *summa* expressive des capacités humaines, selon l'interprétation de l'homme, devenu au moment de la Renaissance le centre de l'univers.

Maria Cristina Villa, historienne de l'art, rédactrice à la revue *Ceramicantica*.

(Traduction Barbara de Montaigu et Jacqueline du Pasquier).