

## Chefs-d'oeuvre de la tapisserie du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle À Paris, À New-York

Roland Sanfaçon

Volume 18, Number 74, Spring 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57750ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Sanfaçon, R. (1974). Chefs-d'oeuvre de la tapisserie du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle : à Paris, À New-York. *Vie des Arts*, 18(74), 18–21.

# CHEFS-D'OEUVRE DE LA TAPISSERIE DU XIV<sup>e</sup> AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

A PARIS, A NEW-YORK

ROLAND SANFAÇON

Une entente récemment conclue entre les Musées Nationaux de France et le Metropolitan Museum de New-York ouvre des perspectives nouvelles dans la vie de l'art à une échelle géographique de plus en plus vaste. La première manifestation de cette entente est déjà en cours. Une exposition, au Grand-Palais, à Paris, rassemble de nombreux *Chefs-d'oeuvre de la tapisserie du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*; elle se transportera ensuite au Metropolitan Museum de New-York. Les musées d'Europe, de l'Angleterre et de l'URSS à l'Espagne et à l'Italie, ceux d'Amérique, de Boston à Honolulu, ont été mis à contribution, en plus des grands centres de conservation de la tapisserie en France, en Belgique et à New-York. Cette exposition égayera toute la période des fêtes de Noël et du Nouvel an, à Paris, celles de Pâques, à New-York. Une telle association de la tapisserie avec la fête, civile ou religieuse, est fort heureuse. Elle est à l'origine même de cet art.

Comme les Occidentaux, les Chinois et les Japonais ont pratiqué l'illustration des tissus, mais le makémono ou le kakémono sont toujours d'une discrétion étonnante de taille et de dessin. Dans l'espace des salles assez restreintes objectivement, mais émotivement vastes et dégagées, on est amené à déambuler, à s'approcher pour regarder un instant. La grande tapisserie occidentale est bien différente. Elle est aussi fascinante de loin que de près. Elle a joué, à la fin du Moyen âge, un rôle tout aussi important que le vitrail aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Elle a permis aux hommes d'Occident de s'intégrer et d'évoluer en toute confiance dans des espaces qu'ils avaient voulu considérables, mais qui eussent paru, sans la couleur, trop vides et trop effrayants.

Pour l'homme du haut moyen âge, les choses concrètes étaient moins valables en elles-mêmes que par ce qu'elles manifestaient. Dans le vitrail, cette façon de voir était littéralement sublimée. La paroi vitreuse comptait moins que la lumière colorée qui s'en dégageait et qui remplissait l'église d'une présence, divine ou royale. De la même façon, les lignes des piliers et des nervures des voûtes comptaient moins en elles-mêmes que par l'espace qu'elles suggéraient, soit, par exemple, l'espace longitudinal et vertical des grandes nefs de Chartres

ou de Reims. Puis, autour de 1260 et de saint Thomas d'Aquin, les hommes ont eu la velléité de tabler essentiellement sur leur raison, sur les relations qu'ils pourraient établir entre les choses, eux-mêmes et avec l'aide de Dieu. Cela les mettait au centre de tout, libre dans l'espace qui sépare les objets et dans le temps qu'il faut pour les rejoindre et les relier. Cela est devenu insupportable. On a cherché un refuge dans les choses elles-mêmes. Tous les éléments de l'architecture flamboyante sont devenus fascinants en eux-mêmes: les motifs contournés des fenêtres, les moulurations prismatiques des piliers et des portails. Et, pour éviter la nudité des parois, pour varier l'attrait des surfaces, on les a rehaussées à l'occasion de tapisseries tout couvrantes. La chaleur de la laine, la séduction des matières riches, des fils d'or et de soie, amenaient le spectateur à se sentir très près de la tapisserie, à y adhérer comme physiquement.

En fait, la plupart des tapisseries de la fin du Moyen âge suggèrent un certain jeu spatial, un jeu très complexe. Il ne s'agit pas d'une perspective en avant, comme dans les mosaïques byzantines où les personnages se détachent en direction des spectateurs sur des fonds uniformément bleus ou dorés. Il ne s'agit pas des perspectives qu'on inventait alors dans les premiers âges de la Renaissance italienne et qui permettaient au spectateur de s'enfoncer derrière la surface d'une toile dans un tableau. Dans la tapisserie, plus que dans tout autre forme d'art, la suggestion spatiale est intermédiaire. Des personnages ou des choses paraissent se détacher un peu de la paroi laineuse grâce à leurs contours précis, presque géométriques et statiques (la licorne, dans la scène de la *Résistance de la licorne* dans la *Chasse à la licorne* du Musée des Cloîtres de New-York, s'arc-boute très rondement à la manière d'un cheval de bois pour enfant ou pour manège mécanique), à leurs couleurs bien étendues contrastant avec l'émiettement coloré des fonds (on pense à bien des *Mille fleurs*, aux personnages peu nombreux de chaque scène de l'*Apocalypse* d'Angers). Ailleurs, quelques superpositions de personnages ou d'objets, des lignes de fuite plus ou moins contradictoires, des adoucissements dans la couleur permettent de s'enfon-

cer dans le tissu. Pourtant, ces mouvements sont des plus légers, d'abord parce que les avancées et les enfoncements se contredisent mutuellement, surtout parce qu'on a maintenu un centre perceptif majeur sur la surface même du tissu, une surface poreuse et accueillante.

Cette prédominance de la surface plane vient d'abord de la couleur. Celle-ci ne peut pas être variée à volonté à l'aide de mélanges comme dans la peinture à l'huile. Pour assurer les transitions, on juxtaposait des laines différentes en créant très souvent des zones de hachures partout analogues. Comme on se contentait d'un nombre de couleurs assez restreint, les mêmes teintes refaisaient surface à de multiples endroits, selon des dispositions souvent très étudiées et très vivantes. Il y avait aussi ces fonds uniformes qui couvrent de larges étendues, ces personnages, ces animaux ou ces fantaisies variables d'un bout à l'autre de la tapisserie, ces choses qui sont rendues avec un même souci du détail concret. Tout cela contredit quelques-uns des points fondamentaux de la perception en perspective de l'oeil humain normal. Et l'on utilise plus systématiquement que jamais l'habitude bien médiévale des inscriptions pour identifier les personnages ou l'action des panneaux, pour rappeler les mécènes, pour mieux aussi faire saisir la tapisserie comme un simple support de l'écriture, valable dans sa matérialité même.

La tapisserie a trouvé dans la société une place des plus étonnantes. Pour sa fabrication, elle a impliqué des hommes très nombreux. Ce sont des clercs ou des princes qui passent des commandes spéciales, comme le duc de Bourgogne qui veut célébrer sa victoire dans la *Bataille de Roozebeke*, une tapisserie perdue qui, d'un seul tenant, dépassait les 39 mètres (130 pieds). Ailleurs, des commerçants ont couru des risques considérables en faisant exécuter dans les ateliers les plus divers des tapisseries luxueuses et en se chargeant ensuite de les vendre aux princes, aux villes et aux églises de tout l'Occident. Cela peut ressembler à une certaine production industrielle et, pourtant, on n'y voit guère l'atmosphère d'une entreprise capitaliste actuelle où les hommes sont tous rassemblés sous un même patron et travaillent autant à la réputation de l'entreprise qu'à la qualité des produits. Les initiatives venaient de partout, les hommes se recrutaient partout. Les initiateurs principaux ont bien été les princes, les églises ou ces gros entrepreneurs commerçants. Ils ont dû, pour les tapisseries les plus originales et les plus soignées, trouver un bon peintre pour dessiner la composition d'ensemble. Un cartonnier a transposé ces projets à la dimension monumentale de la tapisserie, section par section. Les exécutants, les lissiers comme on les appelait, devaient interpréter ces cartons tout au long du tissage, très fidèlement lorsqu'il s'agissait de basse-lisse où la tapisserie était exécutée à l'horizontal avec les cartons eux-mêmes, assez librement lorsqu'il s'agissait de haute-lisse, où la tapisserie en chantier était disposée verticalement entre des rouleaux placés au sol et au plafond de l'atelier et où les cartons devaient être redessinés au trait sur la trame, ces fils robustes du fond des tissus recouverts par les laines. Dans bien des cas, les ateliers prenaient eux-mêmes l'initiative de la production avant de la vendre au mieux. On utilisait alors au maximum, pour éviter les frais, les cartons déjà disponibles pour tel personnage, pour telle scène. On les inversait au besoin, on juxtaposait volontiers des personnages de dimensions variables. Des couleurs



1

2



adroitement réparties, des fonds de fleurs tout couvrants permettaient d'arriver aux résultats les plus convaincants avec les moyens les plus simples. A plusieurs égards, cette production occupait des collectivités nombreuses.

Dans ce contexte, l'origine des tapisseries est bien difficile à établir. On peut imaginer un cas théorique extrême où le peintre serait de Paris, le cartonnier, d'Arras, l'atelier, à Bruxelles, l'entrepreneur ou le mécène, de Bourgogne. Les artisans et artistes se déplaçaient fréquemment, et les tapisseries ont connu bien des vicissitudes. Pourtant, Paris a sans doute été à l'origine de la tapisserie monumentale avec les grandes productions de l'*Apocalypse* d'Angers ou des *Neuf preux*, de New-York, vers 1380, toutes deux à l'exposition. Arras a pris la relève assez vite, comme de nombreuses autres villes brabançonnaises et flamandes. Bruxelles a été le principal centre du grand luxe après 1475. Cette ville vivait de la tradition des meilleurs peintres du Nord et, notamment, de Roger van der Weyden, dont les disciples ont dessiné plusieurs des panneaux les plus fastueux de la tapisserie.

C'est aussi l'utilisation de la tapisserie qui est socialement très diversifiée. Par ses dimensions colossales, la tapisserie s'adresse d'emblée à des multitudes d'hommes réunis dans de vastes salles, celles des cathédrales ou des églises paroissiales, celles des châteaux. Mais ces hommes ne sont plus dirigés vers un idéal global et collectif. Il s'agit moins d'une foule que d'une communauté qui s'identifie par des liens privilégiés à un prince local et à sa famille, à un saint dont on connaissait toute la vie et l'action, une action qui se prolongeait encore. Il s'agit aussi des habitants d'une ville ou d'un quartier dont les rues étaient bordées de tapisseries pour l'entrée solennelle d'un prince, pour les fêtes locales, comme prolongement des drames et des mystères que l'on jouait en plein air pendant plusieurs jours. La tapisserie servait justement à faire sentir l'importance de ces liens sociaux. Car les princes voyageaient avec leurs tissus précieux. Ils pouvaient ainsi éblouir leur entourage, même leur entourage d'une journée ou de quelques jours, mieux faire sentir la perte que constituait leur départ lorsque les tentures étaient enroulées, puis emmenées plus loin.

Bien concrètement, elles étaient merveilleusement adaptées à leur fonction. Car les tapisseries sont attirantes pour tous les types de public. Les invités d'un moment pouvaient jour pleinement des découvertes de détail, précision de la matière, précision candide de l'observation concrète des choses. Des botanistes de New-York ont pu identifier très sûrement cent une plantes différentes dans les panneaux de la *Chasse à la licorne*. Ailleurs, c'est le geste délicieux et si naturel d'un petit lapin gambadant dans les fleurs, d'un petit chien regardant à travers les poils qui lui retombent devant les yeux.

C'est vraiment à un autre niveau, en sautant par-dessus des plans moyens complètement absents de la plupart des tapisseries, qu'on admirait l'élégance de certains grands personnages, la transfiguration de leurs gestes dans

1. *La Chasse à la licorne*, 1500.  
Laine, soie et fils de métal, 8 à 9 fils au cm.  
New-York, Les Cloisters, 1937.  
(Phot. The Metropolitan Museum of Art, New-York)

2. *La Dame à la licorne*, 1500.  
Laine et soie, env. 6 fils de chaîne au cm.  
Paris, Musée de Cluny.  
(Phot. Réunion des Musées Nationaux)



un monde où tout n'était que fleurs et printemps. L'utilisation même de cartons prêts à l'avance permettait d'aller droit à cet effet capital, de dissocier plus ou moins fortement les êtres et les choses. Dans les meilleurs cas, ce sont les grands personnages qui rythment la composition. On profite de leurs membres ou de leurs corps pour cacher les raccords difficiles entre les petits objets (voir les *Cerfs ailés* de Rouen). On adapte leurs gestes aux mouvements d'ensemble de la scène. Dans les batailles et les scènes narratives, des foules denses de personnages superposés créent la forte impression d'un mouvement global qui agite tout.

Les hommes vivant dans une intimité constante de ces tapisseries devaient pousser encore plus loin leur découvertes, celles de l'iconographie. Si plusieurs Mille fleurs évoquent des moments fort simples de la vie quotidienne des nobles, la plupart des tapisseries approfondissent deux veines iconographiques souvent combinées, les cycles narratifs détaillés, les objets et personnages à multiples sens symboliques. Qui connaissait tous les détails de la vie de saint Étienne, d'Alexandre ou d'Esther? Ailleurs, la licorne était symbole de rapidité (utilisation par les Le Viste, les mécènes de la *Dame à la licorne*, de Paris), de noblesse (elle sert de porte-étendard), de vertu (seule une vierge pouvait l'apprivoiser), de miracles (des cornes de narval prises pour une corne de licorne étaient conservées à Saint-Denis, à Rome, ...). Dans ces cas, des connaissances et des expériences nombreuses, indépendantes de la simple vision des oeuvres, étaient nécessaires. De la sorte, les meilleurs initiés n'en finissaient pas d'associer les scènes entre elles, de confronter l'iconographie avec les formes. A tous les niveaux, ces panneaux gardaient des secrets intrigants, toujours attrayants et captivants. Ils en gardent toujours.

L'exposition est considérable par ses proportions. Si l'on mettait côte à côte tous les panneaux exposés, on couvrirait plus de 350 mètres (environ 1175 pieds) de paroi sur une hauteur moyenne d'environ 3m. 50 (11 pieds

et demi). Cela est bien peu par rapport à la production de trois siècles, puisqu'on couvrirait un peu plus d'un tiers de kilomètre, près d'un quart de mille, relativement peu, sur les deux côtés des rues d'une ville. Mais cela est déjà étonnamment grand, même pour nos contemporains, de plus en plus habitués à la peinture de grand format. La plus grande pièce est aussi la plus ancienne. Il s'agit d'un seul des 7 panneaux originaux de l'*Apocalypse* de Louis 1er d'Anjou, presque tous sauvés et conservés à Angers. Il mesure déjà 18m. 50 (environ 60 pieds) de long sur une hauteur de 4m. (13 pieds).

L'exposition est aussi d'une très bonne qualité. En 89 panneaux, on couvre les courants les plus significatifs. Les origines de la tapisserie monumentale à Paris avec l'*Apocalypse* d'Angers, la *Présentation au temple* de Bruxelles, les *Neuf preux* de New-York (les personnages y sont peu nombreux, bien partagés en groupes significatifs, pour une perception calme et claire, au loin; dans le détail, les silhouettes sont frémissantes, les sentiments insondables, entre ciel et terre agités; on entre d'emblée dans les grands mouvements qui sont suggérés, même à distance, par les alternances très soignées des rouges et des bleus dans le repos de la composition). Quelques-uns des meilleurs tissus d'Arras, remplis de fraîcheur et de vie intense, éclatants de cristaux et de perles dans les verdure et la lumière nacrée (environ 7 panneaux situés entre 1420 et 1460). Une vingtaine des grands panneaux narratifs, à foules denses et mouvantes, probablement tissés à Tournai après 1460. Une vingtaine de panneaux de Mille fleurs particulièrement associés à la France, entre 1460 et 1520 et à la *Dame à la licorne*, du Musée de Cluny, à Paris (on insistera particulièrement, ici, sur la composition savante du panneau de *La Vue* dans ce dernier cycle). La dame et la licorne forment un triangle éminemment dynamique, où le long bras de la dame sur l'échine de la licorne fait le pendant de la corne de l'animal. Ce côté du triangle rejoint de petits animaux aux coins inférieur droit et supérieur gauche, le long

d'une diagonale passant par l'étendard. Mais la jambe droite de la dame s'allonge démesurément en direction du lion, dont le regard sort de la tapisserie. Il y a partout toute la mobilité des yeux, thème de ce tableau déjà contenu dans le triangle irrégulier des têtes de la dame, de la licorne et de la reprise dans le miroir. Mais la symétrie prédominante de la composition, de la dame entre les deux arbres, les réapparitions du rose et du vert des fonds, puis du flanc des animaux et des visages dans toutes les plantes et toutes les fleurs du panneau nous ramènent à la surface même du tissu. Une vingtaine de panneaux du plus grand luxe issus de Bruxelles autour de 1500 (on pense ici à la *Chasse à la licorne* de New-York, parente de la *Dame à la licorne*, mais où le luxe et l'expression de la vie sont inépuisables, et la monumentalité, moindre. On pense à la *Tapisserie Mazarine* de Washington, où les fils d'or donnent une impression couvrante de filigranes et réunissent en un tout des têtes délicatement modelées, des draperies aux sobres et chaudes couleurs. On pense au cycle de la *Rédemption de l'homme* représenté par deux panneaux considérables, *La Création du monde* de Narbonne et *Le Jugement dernier* du Musée du Louvre, où l'oeil glisse en permanence sur des changements de couleurs rapides et troublants et s'associe à une action partout dramatique).

L'exposition s'arrête avec l'arrivée des modes et perspectives italianisantes. La tapisserie se lançait alors dans une autre aventure, tout aussi longue, très liée cette fois au pouvoir royal lui-même.

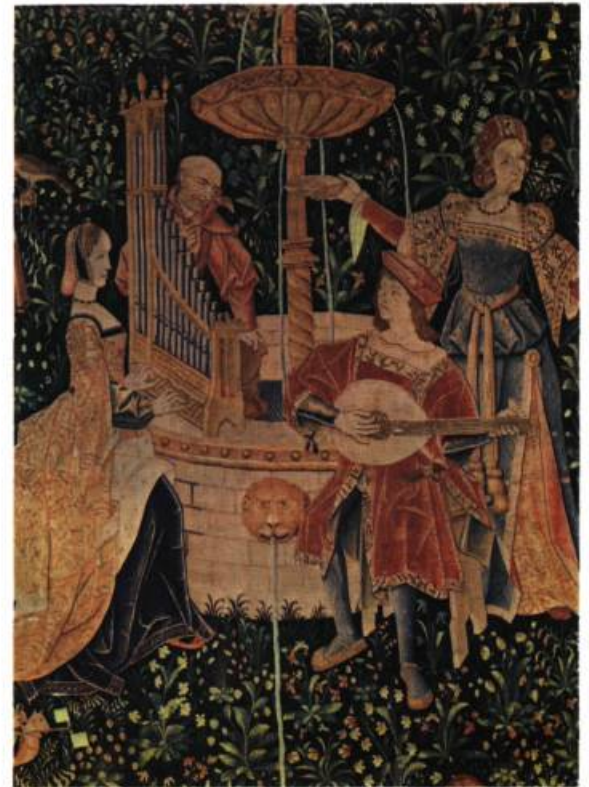
1. Paris, Grand-Palais, 26 octobre 1973 au 7 janvier 1974; New-York, Metropolitan Museum, 8 février au 22 avril 1974. Le catalogue a été rédigé par Geneviève Souchal, conservateur au Musée de Cluny. Avant-propos de Francis Silet, commissaire général de l'exposition et conservateur en chef du Musée de Cluny.

4



Roland SANFAÇON est professeur d'art médiéval à l'Université Laval. Ses travaux ont d'abord porté sur l'iconographie. Présentement, il s'intéresse tout spécialement à la fin du Moyen âge, à cette période de pleine expansion de la tapisserie. Il a publié *L'Architecture flamboyante en France, Québec*, les Presses de l'Université Laval, 1971. Il termine un manuscrit intitulé *Monuments courtois du XIII<sup>e</sup> siècle*, et il prépare une étude exhaustive des portails flamboyants en France et dans les Musées d'Amérique du Nord. Il s'est penché particulièrement sur les problèmes et la méthodologie des études en art et sur la vie et l'action culturelles dans nos sociétés.

5



### 3. La Création du monde.

Laine et soie, fils de métal (env. 7 fils de chaîne au cm.).  
Narbonne, Cathédrale Saint-Just.  
(Phot. Caisse Nationale des Monuments Historiques, Paris)

### 4. Rencontre d'Ulysse et de Diomède avec le roi Priam.

Atelier de Pasquier Grenier, à Tournai.  
École franco-flamande, 1472-1474.  
Laine (env. 15 points au pouce).  
Montréal, Musée des Beaux-Arts.

### 5. Concert à la fontaine (détail).

Laine et soie (5 fils de chaîne au cm.).  
Paris, Musée des Gobelins.  
(Phot. Lauros-Giraudon, Paris)