

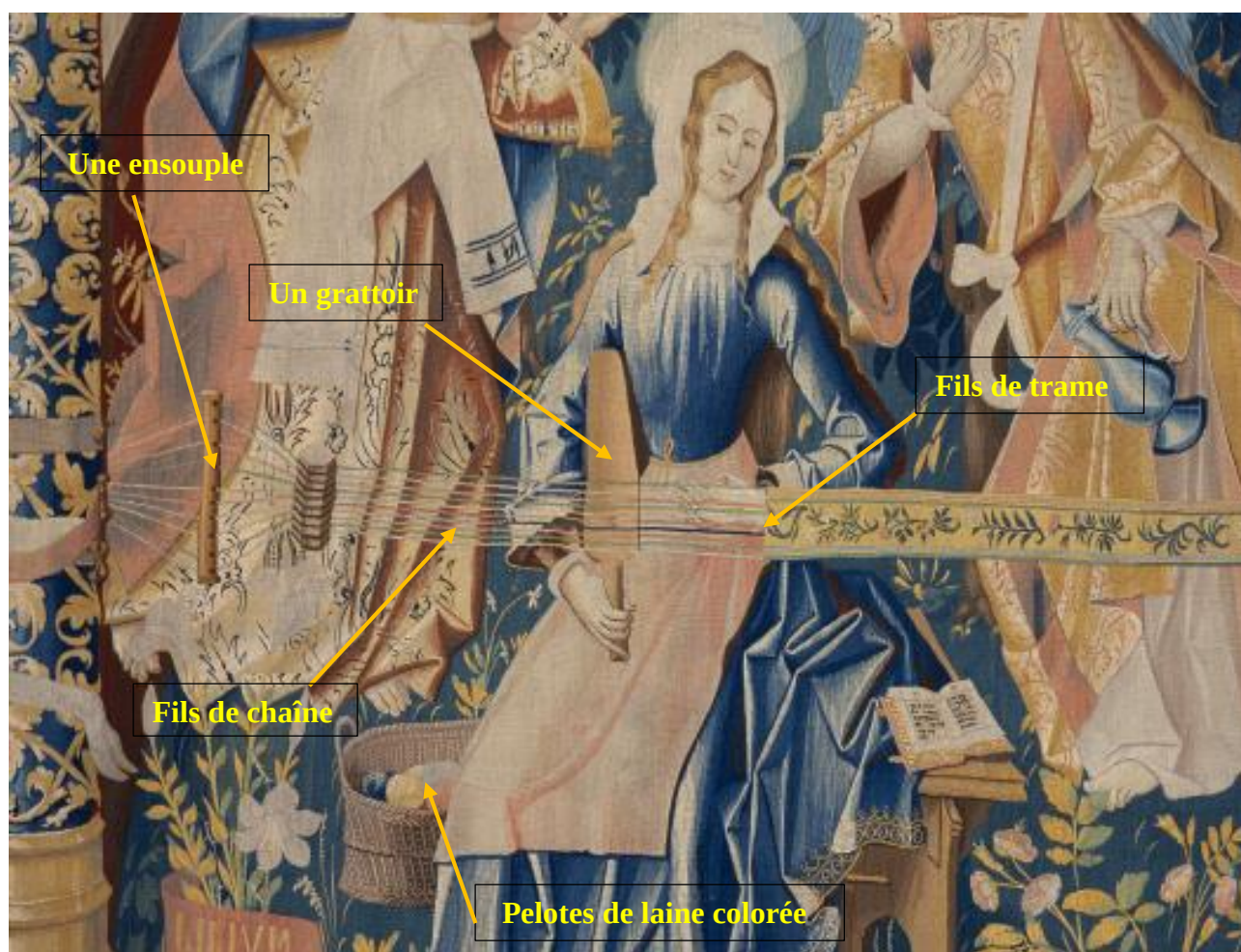
Le palais du Tau est l'un des plus grands musées de France en nombre de tapisseries exposées. A côté des vêtements du sacre ou de rares **broderies**, elles constituent une part importante des collections textiles conservées dans l'ancien palais archiépiscopal de la ville de Reims. Même si des problèmes de conservation et de présentation subsistent, ces œuvres d'une grande prouesse technique sont intimement liées à la cathédrale de Reims.

Mais qu'est-ce qu'une tapisserie ? Quelles techniques sont mises en œuvre de sa conception à sa réalisation finale ? Comment les collections du palais du Tau se sont-elles constituées ? Quelles sont les œuvres les plus emblématiques de ces trésors textiles ?

1 LA TECHNIQUE DE LA TAPISSERIE

VOCABULAIRE

Une tapisserie est un panneau de tissu dont le décor résulte du tissage de fils de **trame** colorés entrecroisés à angle droit avec des fils de **chaîne** de couleur neutre totalement recouverts. L'image et le tissu prennent forme en même temps. Cette technique n'est pas à confondre avec la **broderie** ou l'art du **tapis**. Elle s'exécute à la main sur un métier. Celui-ci se compose d'un châssis vertical supportant des **ensouples** sur lesquelles s'enroule la chaîne. Si la chaîne est tendue horizontalement sur le métier, on parle de **basse lisse** ; si au contraire, la chaîne est tendue verticalement, on parle de **haute lisse**. Ces deux techniques sont autant employées l'une que l'autre et rien ne permet de définir le métier employé une fois le tissu obtenu. Les artisans spécialisés dans l'art de la tapisserie s'appellent des **lissiers** du nom de la **lisse** qui est un fil portant un médaillon dans lequel passe le fil de chaîne. En effet, la chaîne est divisée en fils pairs et impairs qui sont séparés au moyen des lisses afin de permettre le passage du fil de trame. Celui-ci est enroulé sur une **broche** en fonction de sa couleur. Le **grattoir** permet de tasser les fils de trame.



Marie faisant une tapisserie dans « Les perfections de Marie » appartenant à la tenture de la Vie de la Vierge (palais du Tau)

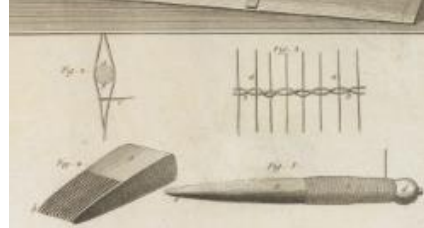
L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU



Mallette multisensorielle sur "L'art de la tapisserie" réalisée en collaboration avec la Manufacture nationale des Gobelins (CMN)



"Tapisserie de Haute Lisse des Gobelins, Tracé du Dessain" (vol. 8 des planches de l'Encyclopédie par Diderot et d'Alembert, Paris, 1771.CMN)



"Tapisserie de Haute Lisse des Gobelins, Disposition d'une partie de Tapisserie faite à moitié et vue sur le Metier par devant" (vol. 8 des planches de l'Encyclopédie par Diderot et d'Alembert, Paris, 1771.CMN)



Détail de la Vie de Jésus (palais du Tau)

ARTISANS

Trois intervenants se succèdent de la conception à l'élaboration d'une tapisserie :

- Le maquettiste est un peintre qui crée la composition sur les indications du commanditaire
- Le cartonnier agrandit la maquette à grandeur d'exécution sur le métier. Par souci d'économie, on peut ne pas recourir à un maquettiste d'autant plus que le cartonnier dispose d'un vaste échantillonnage de modèles empruntés à des gravures ou des maquettes.
- Le lissier et ses compagnons réalisent la tapisserie en interprétant le carton pour les couleurs, dégradés etc. Ils sont souvent mieux payés que le maquettiste ou le cartonnier car un demi-mètre carré de tapisserie nécessite un mois de travail !

MATERIAUX

La laine et le coton écru sont majoritairement employés pour les fils de chaîne tandis que la laine est la matière privilégiée pour les fils de trame. On peut aussi utiliser occasionnellement de la soie, des fils d'or ou d'argent pour rehausser les tapisseries anciennes. Celles exposées au palais du Tau utilisent toutes la laine et la soie.

De la teinture des matières textiles dépend la longévité de l'œuvre tissée. Au Moyen Âge et sous l'Ancien Régime, on utilise des colorants naturels à base animale ou végétale. Trois colorants végétaux principaux : la gaude (jaune), la garance (rouge) et l'indigo (bleu) et un colorant animal, la **cochenille** (rouge écarlate) permettent d'obtenir les couleurs du « grand teint ». Au Moyen Âge, les lissiers avaient à leur disposition 16 couleurs franches. Au XVIII^e siècle, c'est le triomphe des « petits teints » avec 36 000 tons répertoriés mais au détriment de la qualité.

MODE OPERATOIRE

En règle générale, la tapisserie n'est pas tissée dans le sens où elle est vue : la hauteur de la tapisserie sera la largeur du métier à tisser.

Le lissier travaille sur l'envers de la tapisserie. Son rôle est de traduire en matières textile un modèle effectué par un artiste en choisissant les couleurs et le rendu. Il place donc sous les fils de chaîne son **carton** à grandeur d'exécution réalisé par l'artiste en basse lisse. Par un système de miroir, il peut consulter le carton placé derrière lui en haute lisse. Au préalable, dans les deux cas, il aura transcrit à l'encre sur les fils de chaîne le modèle, en ayant pris soin de l'inverser par rapport au carton.

Le nombre de fils est variable mais plus il est élevé au cm², plus l'œuvre est de qualité car l'exécution sera plus détaillée et longue. Par exemple, on dénombre 9 fils de chaîne au cm² pour la **tenture** de l'*Histoire de Clovis* vers 1660 tandis que celle du milieu du XV^e siècle sur le même sujet n'en comporte que 6 vers 1450.

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU

Une fois la tapisserie achevée et tombée du métier, on arrête ses deux **lisières** par un point de croix puis elle est doublée avec une toile de lin décatie qui recouvre complètement le revers. Les marques d'atelier et de lissier sont souvent placées dans la lisière comme *F[ait] A REIMS PAR DANIEL PEPERSACK* dans la tapisserie de *Jésus au milieu des docteurs* de la tenture de la *Vie de Jésus*. Outre une protection contre l'humidité des murs où elle sera tendue, la doublure permet aussi d'éviter des tractions trop fortes sur l'ensemble de la tapisserie.



"Tapisserie de Haute Lisse des Gobelins, Attitude de l'Ouvrier pour commencer l'Ouvrage"(vol. 8 des planches de l'Encyclopédie par Diderot et d'Alembert, Paris, 1771.CMN) On distingue les ensouples, les lisses, les fils de chaîne et de trame, les broches.

2 ORIGINE ET FONCTIONS



Pastorale aux armes de Rigaud d'Aureille, fin XV^e siècle, atelier de La Marche (château de Villeneuve-Lembron, CMN)



Moïse et le buisson ardent, pièce de la tenture de l'Histoire de Moïse, vers 1545, d'après Jules Romain, manufacture de Bruxelles (château de Châteaudun, CMN)



Hercule filant aux pieds d'Omphale, 1635-1650, atelier du Faubourg Saint-Marcel (château de Chambord, CMN)

BREF HISTORIQUE

L'art de la tapisserie remonte à la plus haute antiquité. Des traces ont été retrouvées en Egypte ancienne avec les coptes et elle est attestée en Grèce et à Byzance.

Au Moyen Âge, l'Occident en hérite de l'Orient. La tapisserie de lisse apparaît dans les textes au début du XIV^e siècle : en 1303, Paris connaît la première occurrence de la corporation des lissiers, Arras en 1313. Les XIV^e et XV^e siècles voient l'apogée de cette industrie qui se concentre dans de nombreuses villes françaises et flamandes du duché de Bourgogne et du royaume de France comme Bruges, Bruxelles, Paris, Valenciennes, Arras, Gand, Tournai ou Lille. La fabrication de tapisseries permet aussi la reconversion de l'industrie drapière en crise en Flandre et en Artois. Le commerce se développe aux mains de riches et puissants marchands, véritables hommes d'affaires qui fournissent les élites laïques et ecclésiastiques. Ces dernières préfèrent d'ailleurs choisir une tenture parmi la production des artisans lissiers plus que de passer une véritable commande. Les faits historiques et militaires, les scènes romancées ou **pastorales** ont leur préférence.

À partir du début du XVI^e siècle, la Renaissance voit progressivement la pénétration de nouveaux motifs provenant d'Italie comme le montre la tenture de la *Vie de la Vierge* offerte en 1530 par l'archevêque rémois Robert de Lenoncourt : le sujet encore archaïque est disposé par panneaux inspirés de l'édition xylographique de la *Bible des pauvres* notamment tandis que les motifs décoratifs subissent l'influence italienne. Les ateliers bruxellois dominent la production européenne : en 1600, 20 000 personnes vivent de la tapisserie dans la ville mais la révolte des Pays-Bas contre la domination espagnole stoppe cet apogée.

La production tissée du XVII^e siècle se déplace alors à Paris où le roi Henri IV favorise l'installation et l'essor de plusieurs ateliers privés pour contrer les importations flamandes :

- L'atelier de l'Hôpital de la Trinité (1551-1635)
- L'atelier de la Grande Galerie du Louvre (1608-1661)
- L'atelier du Faubourg Saint-Marcel (1601-1662) : attirés par des privilèges royaux, Marc de Comans et François de la Planche sont des lissiers flamands qui reprennent l'atelier d'une famille de teinturiers en écarlate, les Gobelins, des rémois installés à Paris depuis le XV^e siècle.
- L'atelier du Faubourg Saint-Germain (1633-1667)

Le regroupement de ces différents ateliers donne naissance, après la Fronde, à la Manufacture royale des Gobelins en 1662. Le ministre d'origine rémoise Colbert réunit les trois ateliers parisiens subsistants à celui de Maincy créé par le surintendant Fouquet en 1658 proche de son château de Vaux-le-Vicomte en province et dirigé par le peintre **Charles Le Brun**, élève de **Simon Vouet**. La disgrâce de Fouquet en 1661 fonde cet atelier dans la nouvelle manufacture tandis que le talent de Le Brun le place à la tête de la nouvelle structure.

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU



Le retour d'Hélène à Sparte, vers 1660,
manufacture Felletin,
(Domaine national Maisons-Laffitte, CMN)



Verdure, fin XVII^e siècle: « Château de Vincennes »
de la tenture des Petites maisons royales
(manufacture de Beauvais, château d'Azay-le-
Rideau, CMN)



La Dorothée, tenture de l'Histoire de Don
Quichotte, Charles-Antoine Coypel, manufacture
des Gobelins, 1778-1780 (CMN, réserves)



Tapisserie "La femme et le dragon" de
Jean Lurçat (Église Notre-Dame-de-Toute-Grâce,
Passy, abside)

Comprenant 250 ouvriers environ, les Gobelins produisent essentiellement pour le roi Louis XIV. La tapisserie évolue vers la peinture avec l'importance grandissante accordée au peintre de cartons. Paris a détrôné Bruxelles.

Simultanément est créée par le roi et Colbert la Manufacture royale de Beauvais en 1664. Dans le même temps, en 1665, de nombreux ateliers privés installés à Aubusson et Felletin depuis le XVI^e siècle reçoivent le titre de « manufacture royale » de la Marche mais pour une clientèle plus modeste souvent provinciale.

Le XVIII^e siècle voit la rivalité constante entre les Gobelins et Beauvais pour la première place.

- De 1662 à 1683 : les débuts de la manufacture de Beauvais sont difficiles tandis que le style des Gobelins stimulé par le mécénat royal se diffuse dans toute l'Europe.
- De 1684 à 1705 : le décès de Colbert en 1683 puis les difficultés financières du royaume entraînent la fermeture des Gobelins de 1694 à 1699. Beauvais prend l'avantage avec l'arrivée de Philippe Behagle comme nouveau directeur. Celui-ci poursuit la fabrication de **verdures** appréciées des Flamands, fournit une clientèle princière française et étrangère en tentures historiques, développe un style nouveau à la mode : celui des **grotesques**.
- De 1705 à 1725 : la réouverture des Gobelins suivie du décès de Behagle en 1705 permettent le renouveau des Gobelins. Architectes et **ornemanistes** comme les Audran remplacent les peintres à la direction de la manufacture. La dimension des tapisseries se réduit avec l'apparition des petits appartements plus confortables où les panneaux tissés se fixent et s'isolent dans les boiseries des murs.
- De 1725 à 1760 : Beauvais atteint son apogée avec l'arrivée des peintres Oudry puis Boucher respectivement spécialisés dans les scènes de chasse et les pastorales galantes. Se développe aussi la tapisserie de sièges c'est-à-dire pour meubles.
- De 1760 à 1780 : avec l'arrivée de Boucher aux Gobelins en 1755, cette manufacture reprend l'avantage. Sa production raffinée de tenture à fond damassé mettant en valeur la scène centrale agrémentée d'alentours pimpants séduit une clientèle plus modeste.

Durant le XVIII^e siècle, les papiers peints remplacent aussi progressivement les tapisseries dans les intérieurs profanes...

La Révolution française porte un coup fatal aux différentes manufactures qui sont fermées. Seules les manufactures d'Etat des Gobelins et de Beauvais rouvrent avec une production réservée au décorum officiel où la copie de cartons anciens et la garniture de meubles ont la part belle.

Les innovations techniques dans les métiers utilisés au XIX^e siècle ne permettent pas de redonner le lustre d'antan à la tapisserie qui semble démodée car elle se désintéresse des nouveautés artistiques de la fin du siècle.

Au XX^e siècle, il faut attendre 1935, avec le rattachement de Beauvais au **Mobilier national**, pour assister à un nouveau départ de l'art textile qui répond à des commandes d'artistes contemporains comme Jean Lurçat, Henri Matisse ou Pierre Alechinsky.



Portière aux armes de l'archevêque Charles-Maurice Le Tellier, fin XVII^e siècle (palais du Tau, réserve)



Fauteuil à la reine avec une tapisserie évoquant les Fables de La Fontaine, XVIII^e siècle (manufacture de Beauvais, château de Champs-sur-Marne, CMN)



Millefleurs armorié dite des Ardilliers, début XVII^e siècle (Église Notre-Dame-des-Ardilliers, Saumur)

FONCTIONS

- Pratique :

Les tapisseries réchauffent les murs des bâtiments civils ou religieux où elles sont tendues. Elles protègent du froid ou de la chaleur en été dans les grandes pièces ouvertes aux courants d'air et difficilement chauffées par les cheminées. Elles permettent de scinder les espaces en les cloisonnant et deviennent ainsi des tapisseries-cloisons. On n'hésite pas à les découper ou les fendre pour ménager un passage comme le prouve la mutilation au XIX^e siècle de la tenture de l'*Histoire de Clovis* du XV^e siècle. Les portières comme celles de la fin du XVII^e siècle encore conservées au palais étaient placées devant une porte. Les tentures de chœur médiévales accrochées au-dessus des **stalles** des **chanoines** préservent leur espace dans les cathédrales.

- Décorative :

Dans les églises, l'art de la tapisserie se substitue à l'art de la **fresque**. Les tentures à thème religieux offrent un décor renouvelé en fonction du calendrier liturgique tant dans le chœur canonial que sur les bas-côtés. Les sujets sont évidemment religieux : vie de Jésus, de la Vierge, de saints patrons... Elles sont aussi tendues dans les rues les jours de procession participant ainsi au décor urbain et à la liesse populaire.

Dans les édifices civils, les tapisseries servent à tapisser les murs mais aussi à couvrir les meubles (dossiers, **ciels**, couverture de lit...) formant ainsi un ensemble décoratif homogène qui prend le nom de « chambre ». Elles participent à un renouvellement complet du décor en fonction des fêtes, des saisons ou de la richesse du propriétaire. Au Moyen Âge, les sujets se partagent entre des images historiques (récits antiques, modernes, littéraires, allégoriques...) et le pur décoratif avec les tapisseries d'armoiries, emblèmes ou millefleurs. Ces dernières seraient la transposition textile d'un décor éphémère de bouquets de fleurs attachés à des draps et tendus lors des fêtes religieuses. Sous l'Ancien Régime, les tapisseries évoluent vers de véritables peintures textiles.

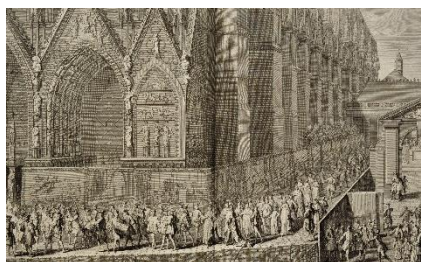
- Somptuaire :

En tant qu'objet mobilier facilement transportable, les tapisseries participent à la politique de faste des plus grands tout en étant un placement de capitaux. Par exemple, les rois de France, les ducs de Bourgogne ou encore Mazarin qui possédait pas moins de 332 tapisseries à sa mort. Elles occupent aussi une place de choix dans les trésors notamment religieux. À la cathédrale de Reims, 92 tapisseries sont répertoriées en 1709. Complétées par les collections royales, elles servent lors de la cérémonie du sacre à parer la totalité des murs intérieurs de la cathédrale du sol à la clé de voûte sur plusieurs rangées. Il en est de même pour le **chemin du roi** au XVIII^e siècle. L'intérieur du palais archiépiscopal bénéficie aussi de décorations textiles : outre les « chambres » destinées à ses appartements envoyées par le souverain, la salle du festin est ornée de même comme par exemple, d'une tapisserie représentant l'histoire de Scipion issue des collections royales lors du sacre de François II en 1559. Sous l'Ancien Régime, les deux côtés des rues empruntées par le roi se parent aussi de tapisseries lors des entrées royales mais aussi lors de la cavalcade entre le palais du Tau et l'abbaye Saint-Remi représentant une frise de pas moins de 5000 mètres!

3 LES COLLECTIONS DU PALAIS DU TAU



Intronisation au sacre de Louis XV
(album du sacre, CMN)



Le chemin du roi au sacre de Louis XV
(album du sacre, CMN)



Relevé de la tapisserie mutilée « la bataille de
Soissons » de l'Histoire de Clovis au XIX^e siècle



La même mais rapiécée après la Révolution
(Palais du Tau, CMN)



Sacrifice de saint Paul à Lystra, tapisserie des
Gobelins d'après Raphaël (palais du Tau, réserve)

LES COLLECTIONS REMOISES

Trois quarts des collections actuelles proviennent de la ville de Reims soit par leur histoire, soit par leur fabrication. En effet, la cité des sacres compte dès 1616 une corporation de tapissiers. Des maîtres-lissiers sont attestés comme Daniel Pepersack, Jean Guerlet, Jean Perclas ou Pierre Damour qui déménagea à Paris et à qui l'on doit la majorité des tapisseries de la Vie de la Vierge vers 1650 – 1657 pour la cathédrale de Strasbourg. Par ailleurs, la toponymie rémoise garde encore trace de ce passé textile : il y a une impasse des Tapissiers, ancien nom de la rue Carnot, une rue Pepersack ou encore une rue des Fuseliers, fabricant de fuseaux pour les tisserands toute proche du palais du Tau...

Il est bien évident que l'essentiel de la collection est d'origine religieuse puisqu'intimement liée à la cathédrale destinataire de ces parures textiles venant augmenter au fil des siècles son trésor. Les différents archevêques rémois font don de tentures de chœur par libéralité, piété mais aussi volonté de laisser une trace de leur passage sur la cathédrale rémoise.

L'accrochage des tentures dans l'édifice respecte le calendrier liturgique. Sobriété au moment du Carême où l'on tend sur les autels et les sculptures des toiles blanches brodées ; profusion aux jours de fêtes comme celle de la Dédicace de la cathédrale où toutes les tentures sont exposées tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'édifice sur le chemin de la procession. Il en est de même au moment des différents sacres.

Lors du don d'une nouvelle tenture à la cathédrale, la coutume veut qu'elle soit tendue en bonne place les jours de fête, reléguant la précédente tenture démodée aux jours ordinaires.

Mais l'archevêché n'est pas en reste : en 1763, pas moins de 59 tapisseries civiles décoraient les murs des différentes pièces du palais du Tau.

Lors de la période révolutionnaire, les collections textiles subissent destructions et détériorations. Les tentures de l'archevêché sont revendues. Avec la déchristianisation de la cathédrale sous la Terreur, l'édifice devient magasin à fourrages et l'arrière-chœur abrite le club des Jacobins qui utilise certaines tapisseries comme revêtement de sol alors que d'autres servent dans le décor des salles des tribunaux installés dans l'archevêché nationalisé ! Seul Nicolas Bergeat, dans la lignée de l'abbé Grégoire, sauve quelques pièces entreposées dans un premier musée rémois dont il est le conservateur.

Ayant récupéré ses tentures, la cathédrale voit ses murs se parer à nouveau des tentures de Lenoncourt dans le transept, de Pepersack dans les bas-côtés complétés par les deux pièces de l'Histoire de Clovis du XV^e siècle. Cette dernière tenture fut particulièrement mutilée dans la première moitié du XIX^e siècle car les quatre autres pièces ont servi à garnir soit l'intérieur des tambours des portes occidentales quitte à les tailler pour qu'elles s'adaptent, soit la loge du sonneur de la tour nord en 1830 ! Après cette date, on combla les trous avec les reliques en les rapiécant sans unité narrative...

Néanmoins, l'église métropolitaine voit son trésor s'enrichir de quelques pièces durant le XIX^e siècle. Par exemple, la manufacture des Gobelins envoie en 1848 le *Sacrifice de saint Paul à Lystra* et *La*

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU



Le mariage de Clovis, tenture de l'Histoire de Clovis, vers 1660 (palais du Tau, salle du festin)



La prédication de saint Paul à Athènes, tapisserie des Gobelins d'après Raphaël (palais du Tau, réserve)



La flagellation, tenture de la Passion du Christ, début XVI^e siècle (palais du Tau, salle du cantique des cantiques)



La tenture Pepersack exposée dans la salle du Tau au XIX^e siècle

prédication de saint Paul à Athènes, deux tapisseries contemporaines appartenant à la tenture des Actes des Apôtres d'après Raphaël. Elles sont toujours conservées dans les réserves du palais du Tau. On reprend aussi l'usage de tendre les tapisseries dans les rues lors de la **Fête-Dieu**.

En fait, tout le XIX^e siècle oscille entre accrochage et décrochage des tentures dans la cathédrale pour finalement voir les murs des bas-côtés ornés de celles-ci avant la Grande guerre. Parallèlement, le palais du Tau était en cours d'aménagement pour devenir le grand musée historique de la ville avec des collections archéologiques, lapidaires, ethnographiques, historiques et textiles. La salle du festin royal, la chapelle haute et son escalier présentaient entre autres avant 1914 les tapisseries de la tenture Pepersack... Dix tapisseries sur les dix-sept que compte la tenture partent en fumée lors de l'incendie du palais consécutif de celui de la cathédrale le 19 septembre 1914. Il en fut de même pour deux autres tapisseries accrochées dans l'escalier et un fragment conservé dans le grenier provenant de la tenture de quatre pièces commandée en 1625 par le chapitre au tapissier d'Aubusson Gilbert Lombart. Sur fond bleu fleurdelisé, elles représentaient dans des cartouches des saints locaux notamment saint Remi et saint Nicaise.

Les pertes furent limitées par le fait que la majeure partie des tapisseries furent déposées de la cathédrale le 30 août 1914 puis transférées à Paris en décembre 1915. Ainsi, le Petit-Palais exposa la majorité de la tenture de la Vie de la Vierge et les deux tapisseries de *l'Histoire de Clovis* durant la guerre les sauvant ainsi. De retour à Reims en 1921, elles retrouvent durant la période estivale leur emplacement dans la cathédrale jusqu'à l'ouverture du musée du palais du Tau en 1972.

LES TAPISSERIES NON REMOISES

Trois séries de tapisseries n'ont aucun lien avec la cité des sacres car elles ont été déposées au palais du Tau afin de les conserver ou de les présenter au public.

- La tenture dite de la Passion du Christ

Du début du XVI^e siècle, ces deux pièces représentant *Jésus devant Caïphe* et la *Flagellation* proviendraient d'ateliers des Pays-Bas méridionaux. Elles furent vraisemblablement acquises sur le marché de l'art au début du XX^e siècle par le collectionneur rémois Georges Charbonneaux, fondateur en 1912 du Foyer Rémois, association d'habitat social. Ses héritiers lèguent à cette structure les tapisseries qui sont déposées au palais du Tau pour des raisons de conservation.

- La tenture dite de la Vie de Clovis

Composée de huit pièces à l'origine, cette tenture a été tissée vers 1660 par Jan Le Clerc à Bruxelles d'après des cartons du peintre Charles Poerson. Elle est localisée à l'abbaye parisienne de Sainte-Geneviève en 1789 puis elle est versée à la manufacture des Gobelins en 1794. Plusieurs pièces brûlent en 1871. Les quatre restantes sont déposées au palais du Tau en 1968 par le mobilier national.

- La tenture dite des Actes des Apôtres

Arrivée à Reims sur la demande de l'archevêque Gousset en 1848 et donnée par l'Etat, il s'agit de répliques XIX^e siècle des célèbres cartons de Raphaël.



Détail d'une tapisserie de la Vie de la Vierge avec décoloration du bleu des armoiries (palais du Tau)



Détail de l'Assomption, tapisserie d'Aubusson, vers 1625 avec traces de restauration du fond bleu (palais du Tau, réserve)



Élément lacunaire de la Visitation de la tenture de la Vie de la Vierge, vers 1530 (palais du Tau, réserve)

LES MAUX D'UNE TAPISSERIE

Plusieurs facteurs de détérioration abiment les tapisseries.

- La lumière :
Une exposition trop intense ou trop longue à la lumière du soleil comme de la lune entraîne des altérations pouvant aller jusqu'à la décoloration. En fonction des mordants utilisés pour les teintures, les couleurs se détériorent notamment les bruns qui s'oxydent plus rapidement.
- Les conditions climatiques :
Les variations de températures et d'humidité provoquent des moisissures auxquelles s'ajoute la poussière. Suspendre une tapisserie sur un mur humide ou au-dessus d'une cheminée n'est guère recommandé.
- Les animaux :
Les insectes **kératophages** comme les mites peuvent faire des ravages et réduire en pièce des tapisseries. Il en est de même pour certains rongeurs comme les rats.
- Les hommes :
Pliures, courbures, accrochages, agrandissements, mauvais doublages, restaurations maladroites ont altéré les œuvres. Les affres de la Révolution et de la Première Guerre mondiale ne sont pas à négliger dans la mutilation ou la perte de certaines œuvres rémoises...

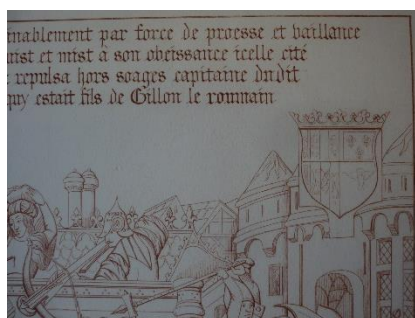
LA RESTAURATION

Autrefois, le chapitre entretenait le trésor et donc les tapisseries. Le trésorier disposait de coûtres, à la fois gardiens et restaurateurs des collections textiles qu'ils accrochaient, entretenaient, raccommodaient... Ils devaient notamment les battre en plein air quatre fois l'an, c'est-à-dire les dépoussiérer. Pour des interventions plus précises, il est probable qu'on fit appel à des rentrayeurs, restaurateurs professionnels attestés en France à partir de 1636. Une des méthodes de travail consistait à raviver les laines avec de la peinture ! Par exemple, en 1650, le tapissier parisien Guy de Lanoy répare *l'Histoire de Clovis*. Au XVIII^e siècle, le maître-tapissier rémois Nicolas Jobart est chargé des restaurations.

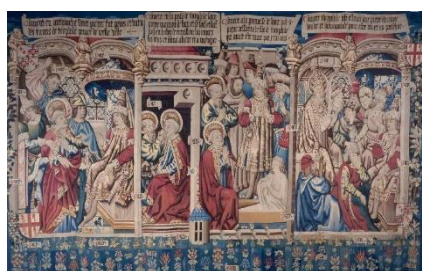
Aujourd'hui, les restaurateurs d'ateliers privés effectuent des interventions minutieuses et respectueuses de l'œuvre d'origine grâce à des techniques de plus en plus éprouvées scientifiquement. Toute restauration débute par un nettoyage qui s'effectue par lavage car il faut réhydrater les fibres pour éliminer les salissures. Après séchage, la restauration proprement dite débute. Il peut s'agir de supprimer des restaurations antérieures, de restaurer à l'identique ou encore de restaurer en conservation c'est-à-dire que les parties restaurées soient discernables et réversibles. Ainsi, lorsque la chaîne a disparu, il faut effectuer le rechaînage. Lorsque la trame est à remplacer, l'aiguille du restaurateur remplace la broche du lissier dans le retissage ou le repiquage.

Par exemple, l'atelier parisien des Gobelins a effectué après la Grande Guerre un nettoyage et des réparations sur la tenture de la *Vie de la Vierge* en vue de l'exposition temporaire des tapisseries rémoises au musée des Beaux-Arts en 1921.

4 ŒUVRES CHOISIES



Tituli et armoiries de Guise dans l'angle supérieur droit de la 1^{ère} tapisserie (relevé XIX^e siècle) •



La tenture de la Vie de saint Pierre (Beauvais)

1. TENTURE DE L'HISTOIRE DE CLOVIS – milieu XV^e siècle (salle du festin)

Seules deux tapisseries d'environ 9 mètres de long subsistent aujourd'hui sur les six pièces que comptait la tenture datant du milieu du XV^e siècle. Son origine est inconnue mais elle est offerte à la cathédrale de Reims par son archevêque le cardinal de Lorraine, Charles de Guise, le 2 décembre 1573. Elle appartenait à sa famille puisque les armes de son frère François de Lorraine, duc de Guise, ont été cousues autrefois dans le coin supérieur des tapisseries comme le voulait l'usage. Grand collectionneur et amateur d'art, celui qui devint cardinal de Lorraine en 1547 lors de son archiépiscopat rémois (1538-1574) fut un mécène de choix pour la cathédrale où il s'est fait ensevelir à sa mort. En effet, cette tenture de laine et de soie était présentée dans son intégralité - 60 mètres de long environ - dans l'arrière-chœur ou abside entre le grand autel et son tombeau. Elle raconte l'*Histoire de Clovis*, thème intimement lié à la cathédrale de Reims puisque Clovis y a été baptisé vers 500 par l'évêque rémois Remi.

Les *tituli* ou poèmes en rimes commentant les scènes figurées reprennent les *Grandes chroniques de France* écrites par les religieux de Saint Denis au XV^e siècle. Précisément, le chapitre XV narre en français la geste de Clovis. Cette source inspira probablement le peintre des cartons identifié à Jacques Daret, un

élève de Robert Campin à Tournai aux côtés de Roger van der Weyden, et qui fut actif au XV^e siècle jusque vers 1468. Rappelons que Tournai devient le centre de l'art de la tapisserie à partir du milieu du XV^e siècle. Des rapprochements peuvent être effectués avec d'autres tapisseries témoignant de cette manière influencée par l'art tournaisien du XV^e siècle :

- Une paire de tapisseries racontant *L'histoire d'Alexandre le Grand* de la collection des princes Doria Pamphili à Gênes et produite à Tournai vers 1460. Il y a une parenté stylistique évidente des personnages et de leurs habits de soie tombant en lourds plis comme dans la scène du couronnement ou le vêtement jaune doré de Clovis décoré de grandes fleurs foncées identiques à la robe d'Hérodiade et à la houppelande d'Alexandre des tapisseries italiennes.

- La tenture de la *Vie de saint Pierre* offerte par l'évêque de Beauvais Guillaume de Hellande à sa cathédrale entre 1444 et 1462. Elle présente aussi des analogies formelles et stylistiques avec celle du palais du Tau.

Les deux tapisseries offrent un aspect typiquement médiéval avec une forte densité de personnages rangés en registres superposés et une absence de réelle perspective avec une ligne d'horizon placée très haute ménageant une bande de ciel étroite sur laquelle se détachent les lettres gothiques des *tituli*. Le fait que l'œil ne puisse parcourir l'ensemble de l'image sans être capté par un détail renforce la fonction originelle de tapisserie-cloison c'est-à-dire un décor évoquant une clôture dans un intérieur du Moyen Âge.

La composition d'ensemble à l'apparente confusion joue sur la multiplicité et l'enchevêtrement des motifs. Ces tapisseries historiées ont horreur du vide car les scènes se déroulent généralement sur un pré couvert de fleurs poussant en ramures entre les jambes des acteurs sans se faire écraser même durant les combats. La flore est représentée de manière réaliste au point de pouvoir identifier précisément chaque élément botanique.

Ces œuvres textiles ont une valeur exceptionnelle pour les costumes des personnages tant civils que militaires même si l'anachronisme est de mise. Les événements du Ve siècle sont transposés au XV^e siècle dans un espace géographique que constituent les États du duché de Bourgogne. Les harnachements et les armes sont très réalistes aussi.

La 1^{ère} tapisserie inaugure la tenture puisque les *tituli* indiquent :

*En ceste présente histoire est démontré la vie du roy Clovis
roy de France et traite ce premier chapitre comment ledit
Clovis filz du roy Childéric et de la royne Baronne sa
femme après la mort son père fu couronné roy en grand magnificence*

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU

Haute de 4,75 mètres et longue de 8,8 mètres, elle offre une surface de près de 42 m² où les scènes se développent de gauche à droite.

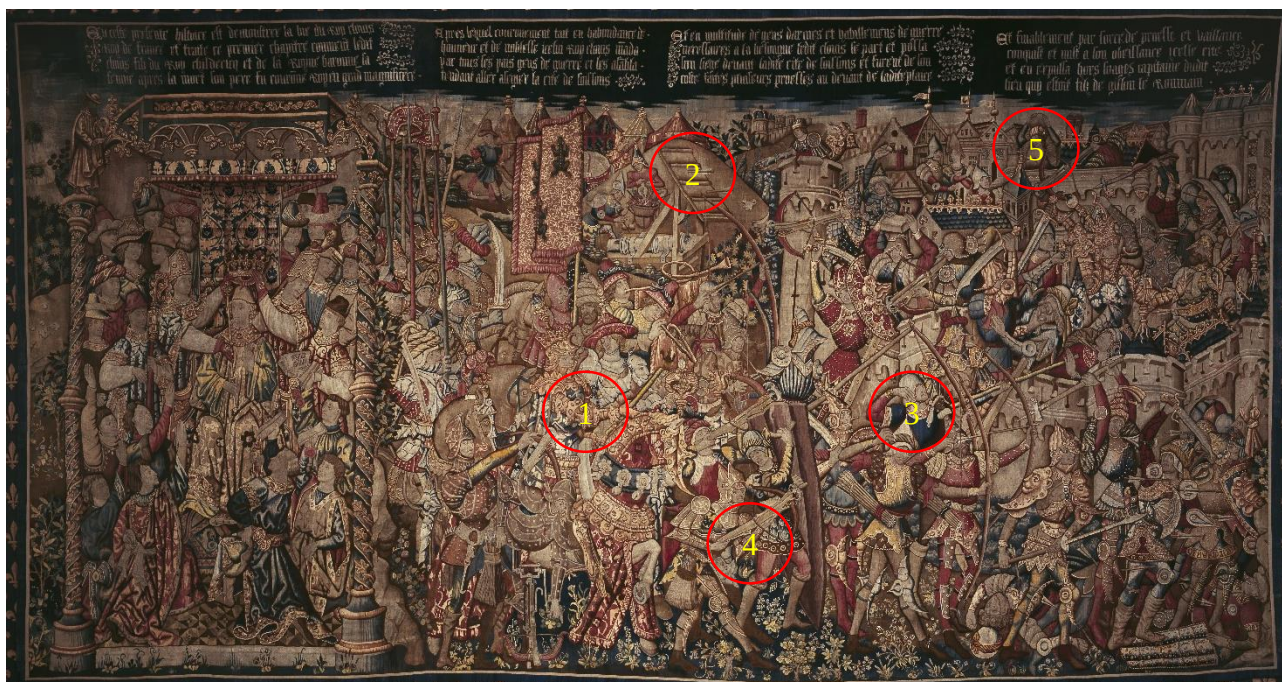
- A gauche : le couronnement de Clovis encadré par deux colonnes. Assis sur un trône sous un dais, Clovis, vêtu d'un manteau orné de pierres, reçoit le sceptre d'un des évêques qui lui déposent sur la tête une couronne orfèvrée. Les prélats sont revêtus de leurs ornements épiscopaux : **chape**, **mitre**, anneau pastoral sur les gants, tandis que des diacres en **dalmatique** tiennent la crosse métropolitaine ou un livre ouvert que semble lire l'un des évêques. À l'arrière-plan, la foule des seigneurs, têtes non découvertes, tandis qu'au premier plan, des personnages à genoux, têtes nues, acclament le roi en levant la main ou en lui présentant des chartes qu'il confirme en levant le bras gauche.

Clovis devient roi des Francs saliens à la mort de son père Childéric en 481 à l'âge de 15 ans. Cette scène est anachronique puisqu'il est encore païen à cette date, sa conversion au christianisme réalisée par le baptême à Reims vers 500 n'ayant pas encore eu lieu. Cette intronisation n'est pas un sacre mais un couronnement dépeint à la mode du XV^e siècle, époque à laquelle les rois de France sont systématiquement sacrés.

- Au milieu et à droite : siège et prise de Soissons. En 486, Clovis attaque Syagrius (Soages) dit le Romain qui avait reçu le gouvernement de Soissons par son père Egidius (Gillon) maître de la milice romaine pour les Gaules. Clovis en armure dorée et couronnée sur son cheval **caparaçonné** dirige son armée de son bâton de commandement en direction des remparts de la ville de Soissons. L'étendard de Clovis se compose des trois crapauds mérovingiens. À droite, la ville est prise d'assaut : Clovis combat Syagrius identifiable à son **cimenterre**. Les Francs et leurs alliés dont Ragnacaire de Cambrai à l'arrière-plan à gauche avec un étendard rouge broché d'argent assiègent la ville.

La valeur documentaire de cette tapisserie est importante pour la **poliorcétique** et l'armement caractéristique du XV^e siècle :

1. À partir du XV^e siècle, les chevaliers portent l'armure de fer composée de plaques de métal adaptées aux différentes parties du corps : bassinot pour la tête, plastron pour le buste, épaulières pour les bras... L'armure complète encore appelée harnais a remplacé peu à peu la cotte de mailles du début du Moyen Âge. Certaines armures sont très décorées car elles étaient utilisées pour la parade.
2. À l'arrière-plan, proche du camp, une pièce d'artillerie avec un fourneau attisé par un soldat pour tirer à boulets rouges. Dès la fin du XIV^e siècle, les armées commencent à utiliser des canons grâce à la poudre connue en Chine depuis le IX^e siècle.



1^{ère} tapisserie : couronnement de Clovis et siège puis prise de la ville de Soissons (palais du Tau)

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU



Détail du couronnement de Clovis



Détail de la bombarde tirant à boulets rouges



Détail d'un arbalétrier derrière le pavois

- 3 Des archers aux arcs anglais plus grands que la taille humaine.
- 4 Des arbalétriers tirant ou bandant mécaniquement leur arme au premier plan, tenant le carreau d'arbalète entre leurs dents et protégés par des **pavois**.
- 5 La défense de la ville de Soissons assiégée s'effectue par jet de projectiles comme des pierres ou l'utilisation à partir du XV^e siècle d'armes à feu portatives, véritables canons à main.

La seconde et la troisième tapisserie aujourd'hui perdues représentaient d'une part l'alliance avec le roi burgonde Gondebaud et comment Aurélien, l'émissaire de Clovis auprès de ce dernier, demande la main de Clotilde. D'autre part, la bataille de Tolbiac contre les Alamans et le baptême de Clovis.

Les 45 m² de la quatrième tapisserie sont divisés en trois scènes qui se lisent de gauche à droite sans respecter l'ordre chronologique de la biographie de Clovis.

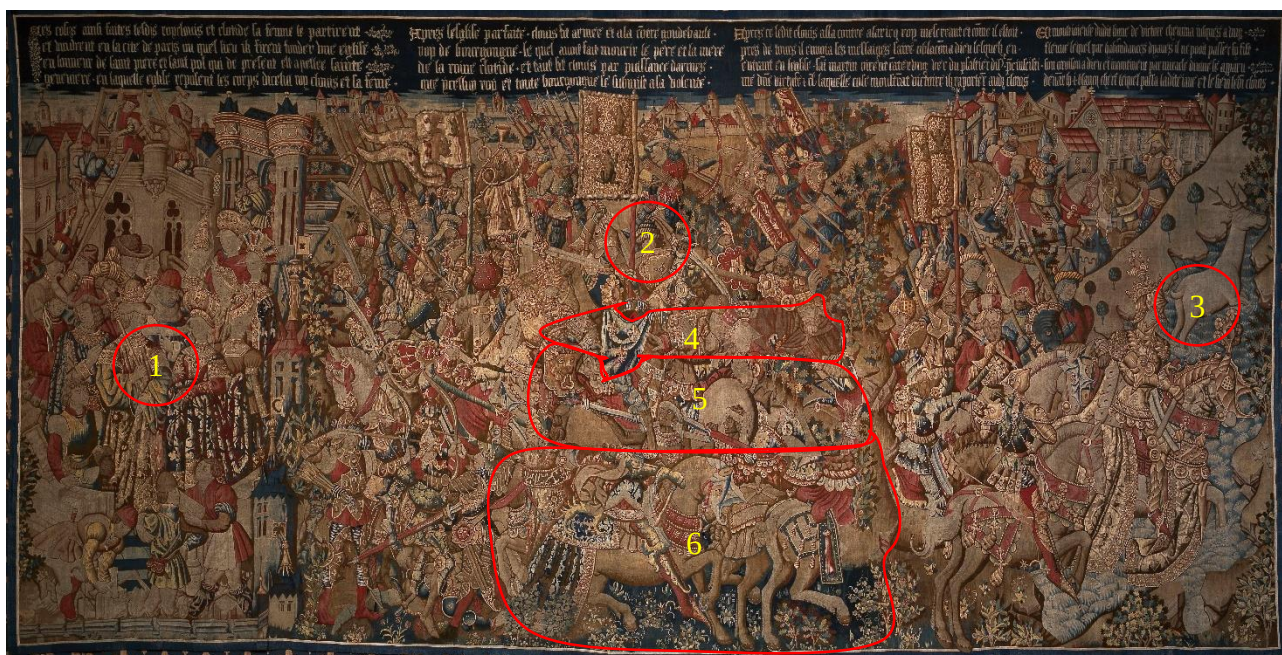
1 A gauche : fondation de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul
Après ses conquêtes, Clovis choisit Paris comme capitale où il s'installe en 508 et il y fonde l'église des Saints-Apôtres appelée Saint-Pierre-et-Saint-Paul devenue depuis Sainte-Geneviève. Il s'y fait enterrer après son décès en 511, son épouse Clotilde aussi par la suite. Des charpentiers œuvrent à l'arrière-plan tandis qu'au premier plan, les maçons travaillent à la construction d'un mur d'enceinte. L'un, la truelle à la main, interrompt son ouvrage pour voir le couple royal et deux autres s'entraident à charger sur l'épaule une auge remplie de mortier. Dans l'angle inférieur gauche, un tailleur de pierre travaille courbé avec ses outils : équerre, **taillant** et **chemin de fer**.

2 Au milieu : la défaite du roi Gondebaud
Clovis en armure dorée combat les Burgondes et leur roi Gondebaud, l'oncle de sa femme et meurtrier de ses parents en 500 pour conquérir la Bourgogne.

3 A droite : le passage de la Vienne
Dans sa conquête de l'Aquitaine avec le royaume des Wisigoths, Clovis poursuit leur roi Alaric II. Il doit traverser la rivière Vienne en crue. Un cerf blanc lui serait alors apparu, lui montrant ainsi le passage d'un gué. Cet épisode miraculeux intervient peu de temps avant la bataille de Vouillé remportée en 507 sur Alaric II. Symboliquement, le cerf blanc de surcroît est le messager de Dieu! Auparavant, les émissaires du roi envoyés à Tours y entendent un chant de victoire prémonitoire, scène visible avec l'église Saint-Martin de Tours dans l'angle supérieur droit. Dans une diagonale montante se détachent le cerf et Clovis sur sa monture dans les eaux de la Vienne. L'armure et le harnachement du cheval du roi sont admirables de luxe et de dorure.

Le sujet de la cinquième tapisserie reste inconnu. Seul subsiste un morceau de la sixième tapisserie qui servit à combler vers 1830 les

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU



4^e tapisserie : fondation de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul et la défaite du roi Gondbaud après le passage de la Vienne (palais du Tau)



Détail de Clovis et Clotilde



Détail du fragment de l'ermite de Joyenval



Détail de Clovis combattant

mutilations subies par la quatrième tapisserie : une découpe effectuée pour laisser le passage à travers une porte de la cathédrale de Reims où elle servait à calfeutrer l'intérieur du tambour.

4 Elle raconte le récit légendaire de l'ermite de Joyenval. A droite du fragment, accompagné vraisemblablement de Clotilde, en forêt de Marly, un moine reçoit miraculeusement d'un ange l'écu de France : *d'azur à trois fleurs de lis d'or*. Ces armoiries chrétiennes doivent se substituer à celles païennes utilisées par Clovis : les trois crapauds mérovingiens, animal maléfique. La scène se passe la veille d'affronter les Alamans lorsque Clovis séjourne au château de Montjoie. En reconnaissance de sa victoire, il aurait fondé sur les lieux du combat une abbaye appelée Joyenval.

En-dessous deux autres fragments comblent les mutilations :

- 5 Deux Africains portant des armes à feu dont l'une vient de tirer avec sa langue de feu.
- 6 La partie inférieure de cavaliers provenant d'une autre scène de bataille.

Piste pédagogique :

Identifier chaque scène par les élèves :

- Soit en mettant le texte des tituli en lien avec l'image
- Soit en recomposant les scènes sous forme de puzzle notamment pour la 4^e tapisserie pour localiser les fragments étrangers à la scène

Travail sur l'armement au XVe siècle et son évolution lié à l'usage des armes à feu

Utiliser la scène du couronnement en relief pour les élèves mal voyants

2 LE BAPTÊME DE CLOVIS - vers 1660 - carton de Charles Poerson et tissage par Jan Le Clerc [salle du festin]



La demande en mariage (salle du festin)



Le mariage de Clovis (salle du festin)



La bataille de Tolbiac (réserve)



L'Annonciation de la tenture de Notre-Dame de Paris : le carton peint par Poerson (musée Arras) et sa traduction en tapisserie (cathédrale de Strasbourg)



Cette tapisserie appartient à la tenture de la Vie de Clovis composée de huit pièces à l'origine : trois sont présentées dans la salle du festin (le baptême de Clovis, la demande en mariage de Clovis et le mariage de Clovis) tandis que la bataille de Tolbiac est en réserve. Manquent de nos jours Aurélien apportant un message à Clotilde, le repas de noces, le roi des Francs élevé sur le **pavois**, le testament.

Elle date des années 1660 sur des cartons du peintre français **Charles Poerson** (vers 1609-1667), élève de **Simon Vouet** (1590-1649). Durant sa carrière, il s'illustre dans la peinture de cartons de tapisseries. Quatre autres tentures lui sont formellement attribuées : l'histoire d'Antoine et Cléopâtre, celle de Moïse, celle de Titus et la célèbre Vie de la Vierge exposée dans la cathédrale de Strasbourg. Elle est tissée de laine et de soie par Jan Le Clerc à Bruxelles comme l'indique la marque de la bordure. Ce dernier y est actif de 1636 à 1676.

Les tapisseries du palais du Tau proviennent de l'abbaye Sainte-Geneviève de Paris et ont été déposées à Reims en 1968 : elles ne sont pas d'origine rémoise bien que le thème les lie à la cité des sacres. L'histoire de Clovis est un sujet très fréquent à Reims et des tentures aujourd'hui disparues en attestent comme celle de six pièces offerte à la cathédrale par le cardinal Charles de Lorraine en 1573.

En effet, la légende de la Sainte Ampoule est l'acte fondateur du sacre des rois à Reims en mémoire du baptême de Clovis. Un jour de Noël vers 500, Clovis, le chef païen des Francs, se fait baptiser à Reims par l'évêque Remi devenant ainsi le seul roi catholique d'Occident. La cérémonie se déroule selon le rituel habituel : après avoir déposé ses vêtements et ses bijoux à l'entrée du **baptistère** qui se trouve devant la cathédrale de l'époque et dont les fouilles archéologiques ont retrouvé les traces, Clovis est immergé dans la cuve baptismale. Ensuite, il reçoit l'onction de l'évêque qui inscrit sur son front une croix avec le chrême, l'huile consacrée. Enfin, il est revêtu d'un vêtement blanc. Or, la légende raconte que la foule était si nombreuse que c'est une colombe, symbole du Saint-Esprit dans

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU

la Bible, qui apporta à l'évêque la fiole de chrême : la Sainte Ampoule. L'archevêque de Reims du IX^e siècle, Hincmar, croit reconnaître cette fiole miraculeuse dans une ampoule d'aromates probablement oubliée par les embaumeurs dans le sarcophage de Saint Remi lorsqu'il l'ouvrit en 852 ! La légende est devenue bien réelle et sert à faire de la cathédrale de Reims le lieu du sacre des rois de France avec l'huile de la Sainte Ampoule qui était conservée à l'abbaye de Saint-Remi. Trente rois sont sacrés de 1027 avec Henri I jusqu'à Charles X en 1825.

Le sujet traité appartient à l'époque médiévale mais cette tapisserie datant du règne de Louis XIV relève de l'art baroque : composition théâtrale, lignes courbes et circulaires, influence italienne (**putti** et **colonne torse**), nombreux détails décoratifs (bordure composée de **chutes**, vases et corbeilles de fruits et légumes dans lesquels prennent place des animaux comme l'oiseau aux ailes éployées au sommet). En effet, pour dépeindre des événements passés, les artistes les replacent dans leur époque. À l'encontre de la réalité historique, la tapisserie montre un baptême par effusion (quelques gouttes d'eau bénite répandue dessus les fonts baptismaux) et non par immersion dans une cuve baptismale comme le voulait la tradition médiévale. Les insignes royaux (sceptre, main de justice et couronne) sur le coussin au premier plan sont également anachroniques, ces instruments du pouvoir ne sont apparus qu'au XII^e siècle.



Le baptême de Clovis (salle du festin)

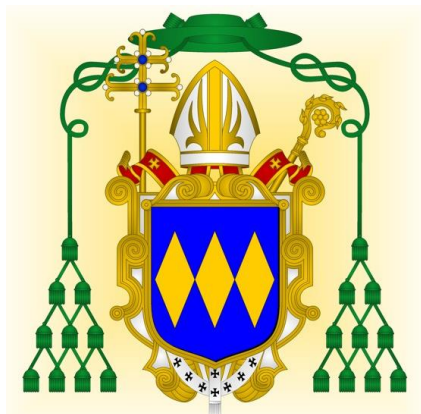
Piste pédagogique :

Faire rechercher les anachronismes et les éléments fabuleux (putti, Saint-Esprit...)

Voir fiche outil La tapisserie du baptême de Clovis



Jésus devant Pilate, 1511 (cathédrale d'Aix en Provence)



Armoiries de l'archevêque Denis-François Bouthillier de Chavigny (cf. ovale ci-après)

3 JESUS DEVANT CAÏPHE & LA FLAGELLATION – début du XVI^e siècle (salle du Cantique des Cantiques)

Vraisemblablement acquises sur le marché de l'art au début du XX^e siècle par le collectionneur rémois **Georges Charbonneaux**, ces deux œuvres sont léguées par ses héritiers au Foyer rémois, association d'habitat social qu'il avait fondée en 1912. Pour des raisons de conservation, cette structure dépose au palais du Tau les tapisseries classées Monuments historiques en 1981.

De taille identique (environ 1,70 mètres X 2,10 mètres), ces deux pièces séparées aujourd'hui étaient cousues ensemble autrefois comme le prouve la bordure de motifs floraux du bas. Les armoiries qui ornent le chapiteau du pilastre qui sépare les deux scènes sont celles de Denis-François Bouthillier de Chavigny (vers 1665-1730) : *D'azur à trois fusées d'or posées en fasce*. À partir de 1716, il devient archevêque de Sens comme l'attestent les ornements extérieurs composés de vingt houppes de **sinople** terminant la cordelière de son chapeau. Auparavant, il succède à son oncle à l'évêché de Troyes en 1697. Comme le voulait l'usage, cet ecclésiastique a ajouté ses armoiries sur des tapisseries du début du XVI^e siècle qu'il avait acquises.

L'iconographie appartient au cycle de la Passion du Christ c'est-à-dire les scènes de sa vie entre son arrestation et sa mort sur la croix mettant l'accent sur ses souffrances et son supplice. Les artistes suivent les Evangiles canoniques qui racontent qu'après son arrestation à Jérusalem, Jésus est présenté devant le tribunal civil et religieux du **sanhédrin** puisqu'il est juif. Le grand prêtre de l'année le préside : vers 30, il s'agit de Caïphe mais son beau-père Hanne qui l'a précédé à ce poste jouit encore d'une grande influence sur lui. Aussi, Jésus est-il d'abord présenté à Hanne dans sa demeure pour un interrogatoire préliminaire puis il est envoyé devant Caïphe. Dans l'œuvre tissée de palais du Tau, on identifie au centre Jésus, nus pieds, barbu aux cheveux longs, revêtu d'un grand manteau marron et ligoté par des cordes aux mains et aux bras. Il est amené par un homme habillé à la mode de la Renaissance qui le tient avec sa longe. Un autre le dévisage de sa lanterne. Marc précise que la scène se passe : « *Dès le matin, les grands prêtres tinrent conseil avec les anciens, les scribes et le sanhédrin tout entier. Ils lièrent Jésus,*



Jésus devant Caïphe puis la flagellation disposés bord à bord (palais du Tau)

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU



Détail de Jésus devant Caïphe à droite



Détail du Christ et des bourreaux (la Flagellation)



Détail de Pilate dans la Flagellation



Jésus devant Caïphe et Flagellation du Christ, prédelle du retable de saint Barthélémy par le Maître de Torralba (peintre actif début XV^e siècle) (Prud'homme, château de Castelnau-Bretenoux, CMN)

l'emmenèrent et le livrèrent à Pilate ». (Bible, Marc 15, 1). En effet, c'est l'aurore : deux soldats avec des casques caractéristiques de la Renaissance se tiennent derrière le Christ. Devant lui, sur un trône dont le dossier est orné d'un velours aux motifs de grenade dont le dais a disparu à cause d'une mutilation de la tapisserie, le grand prêtre Caïphe lève le bras droit en signe d'interrogatoire. Il porte la coiffure caractéristique de sa fonction : un bonnet à deux bosses ou deux pointes. Sur son ample manteau bleu, son chaperon est jaune, couleur infamante réservée aux juifs au Moyen Âge. Dans l'angle inférieur droit, un page se tient à ses côtés, dans une tenue renaissance : chausses, manteau court et bonnet à bords relevés.

La suite est évoquée dans la seconde pièce, telle une bande dessinée. Après avoir comparu devant Pilate, le gouverneur romain de Judée, Jésus est envoyé à Hérode Antipas, **tétrarque** de Galilée qui le renvoie à Pilate pour un quatrième interrogatoire. Celui-ci le condamne à mort tout en s'en lavant les mains, scène perdue ou non représentée dans cette tenture, puis le Christ subit la flagellation, supplice préliminaire à la crucifixion chez les Romains, en conformité avec les Evangiles. « *Pilate, voulant contenter la foule, leur relâcha Barabbas et il livra Jésus, après l'avoir fait flageller, pour qu'il soit crucifié* ». (Bible, Marc 15, 15). Jésus est attaché par des cordes à une haute colonne au centre de l'image ; un personnage baissé achève de lier ses pieds. Il a été déshabillé et ne conserve que le **périzonium** autour des reins, préfiguration de la crucifixion. Quatre bourreaux le fouettent avec des verges, des fouets ou des martinets munis de pointes, d'os ou de plomb (la partie supérieure de la tapisserie est lacunaire). Trois autres personnages assistent à la scène dont celui au premier plan à gauche qui est tenu pour responsable de la flagellation : Pilate, car il ne porte pas la coiffure caractéristique d'un grand-prêtre. Il est présenté en mauvaise part car il est placé à gauche, tient un long bâton écoté donc noueux, symbole de sa fourberie, et son long vêtement doublé d'hermine porte des motifs péjoratifs comme la ligne en dents de scie de sa ceinture. Le corps de Jésus s'affaisse sous les coups, on lui tire les cheveux. À partir du XI^e siècle, le thème de la Flagellation apparaît dans les **psautiers** et jusqu'au XIV^e siècle, la scène comporte trois personnages : le Christ et deux bourreaux. Jusqu'au XVI^e siècle, la colonne à laquelle le Christ est attaché est haute et mince car elle s'inspire de la colonne de l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem. Peu à peu, les artistes italiens introduisent de nouveaux personnages comme Pilate.

De laine et de soie, ces deux pièces lacunaires d'une tenture plus importante furent tissées dans un atelier des Pays-Bas méridionaux. Plusieurs rapprochements confirment l'utilisation de cartons émanant d'un peintre de l'école brabançonne du début du XVI^e siècle contemporain d'un **Quentin Metsys** :

- La cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence conserve une tenture de chœur consacrée à la *Vie du Christ* et à la *Vie de la Vierge* de 26 scènes acquise par le chapitre en 1656. Elle provient de la cathédrale de Canterbury en Angleterre pour laquelle elle avait été tissée en 1511. En dépit d'un vol commis en 1978, il ne subsiste que six pièces représentant 17 scènes. Celle de *Jésus devant Pilate* est calquée sur celle de *Jésus devant Caïphe* de

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU

Reims : seul le personnage de droite diffère ainsi que quelques détails. La *Flagellation* est globalement identique.

- Le Fine Arts Museum de San Francisco aux Etats-Unis d'Amérique possède une pièce de trois scènes identiques en taille et en style aux tapisseries rémoises. On retrouve la même bordure décorative sur laquelle empiètent les personnages mais aussi les armoiries de l'archevêque Bouthillier. Elles mettent en scène un extrait de la Passion du Christ avec *l'Entrée à Jérusalem* puis la *Dernière Cène* et le *Lavement des pieds*. Dans cette dernière, le personnage à droite est en tout point similaire à celui de droite dans la *Flagellation* rémoise à un détail près : il est pieds nus à San Francisco pour permettre de l'identifier à un apôtre.
- L'église San Andrew de Presteigne au Royaume Uni présente une scène tissée sur le même modèle : *l'Entrée à Jérusalem*.

Ce style grave et solennel affine sans conteste les tapisseries rémoises à un atelier bruxellois du premier quart du XVI^e siècle qui utilisait des cartons qui ont connu un grand succès. Chaque scène est traitée en gros plan mettant en relief les personnages principaux avec le Christ en bonne place au détriment du décor et des figurants. Les attitudes sont hiératiques, graves, recueillies voire absentes de l'action qui se joue devant eux. Seuls quelques personnages secondaires mêlés à la scène s'animent : l'homme dévisageant Jésus de sa lanterne devant Caïphe par exemple dans la *Flagellation*.

Au XVI^e siècle, l'iconographie multiplie dans les scènes de la Passion le nombre des personnages tout en les dramatisant. Les vêtements caractéristiques de la Renaissance comme la toque à écharpe d'influence italienne de l'homme à droite de la *Flagellation* sont anachroniques puisque les artistes figurent les événements du passé dans leur propre contemporanéité. Le cartonnier maîtrise la perspective en ce début du XVI^e siècle avec une mise en scène des personnages à l'aide de lignes de fuite visibles, par exemple, dans le carrelage. Le contraste des tenues entre Jésus et les autres personnages accentue la compassion du spectateur envers lui. À la fin du Moyen Âge se développe le pathétique dans l'art : le Christ souffrant est une image émouvante et les tapisseries sont des supports privilégiés de la foi des fidèles.



Détail de Caïphe de Jésus devant Caïphe



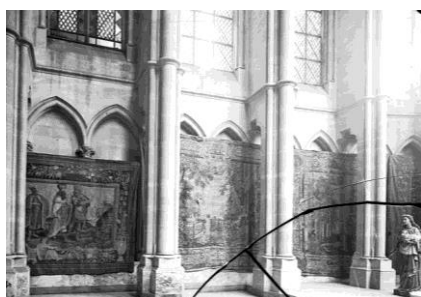
Détail de deux bourreaux dans la Flagellation

Piste pédagogique :

Identifier les deux scènes et les replacer dans le cycle narratif de la Passion de Jésus parallèlement aux textes bibliques. Relever les anachronismes entre le sujet représenté du I^{er} siècle et le style du début du XVI^e siècle. Montrer que ces œuvres tissées témoignent du style de la Renaissance dans l'esprit de la fin du Moyen Âge.



La 5^e pièce de la tenture (musée des Traditions et Arts normands, château de Martainville)



Deux pièces du Cantique des Cantiques exposées dans la chapelle haute du palais du Tau vers 1909



Episode I du Cantique des Cantiques : la recherche de l'Epoux par l'Epouse



Détail de l'épisode

4 LE CANTIQUE DES CANTIQUES – broderies – première moitié du XVII^e siècle (salle de la catéchèse)

Ces quatre pièces peuvent être confondues avec des tapisseries car elles sont de véritables « peintures à l'aiguille » effectuées selon la technique de la **broderie** nécessitant un support (une étoffe) sur laquelle sont brodés au point lancé des fils de laine de couleur rehaussés de soie et de quelques fils d'or. Sensiblement de même taille avec 3,30 mètres de haut et une largeur de 3 mètres à 4,10 mètres, ces broderies exceptionnelles par leurs dimensions appartiennent à une tenture de huit pièces à l'origine : seule une autre pièce est conservée au musée des Traditions et Arts normands au château de Martainville.

Cette tenture a été commandée vraisemblablement par Marguerite Gomyn, veuve de Pierre Dufour, officier à la Chambre des Comptes de Paris en tant que receveur et payeur des épices, pour le ou les mariages de ses fils : en 1645, Achille Dufour épouse Madeleine Barbier du Metz, puis en 1653, Alexis Dufour, conseiller du roi et contrôleur du greffe de la Chambre des Comptes de Paris qui hérite des biens, donc de la tenture, de son frère qui vient de décéder, épouse Catherine Hublet. Etant donné que la broderie diffère quelque peu de celles de Reims, on peut imaginer que quatre broderies ont été offertes en 1645 puis quatre autres en 1653. Catherine Hublet, devenue veuve, offre la tenture comme cadeau au mariage de sa fille Françoise-Catherine Dufour avec Pierre de Palluau, chevalier, en 1686. Leur petit-fils, Louis-Jérôme de Palluau (1732-1808), qui a vécu dans la région de Troyes, hérite de la tenture qui se perd durant la Révolution française. En 1807, les quatre broderies arrivent à la cathédrale de Reims à la suite du don effectué par Madame de Hauteville, du château éponyme dans l'Aisne, à une date inconnue. Elles sont classées Monuments historiques en 1896 et sont présentées vers 1909 dans la chapelle haute du palais archiépiscopal qui devient un grand musée rémois avant la guerre. Elles échappent au conflit puis sont restaurées en 1966 avant d'être présentées au public dans le nouveau musée du palais du Tau en 1972.

Les artistes de talent à l'origine de la maquette ou des cartons sont inconnus mais l'exécution de l'œuvre a probablement été confiée à l'atelier monastique de l'abbaye royale bénédictine du Val de Grâce à Paris qui acceptait des commandes extérieures comme d'autres couvents féminins à l'époque. De plus, son abbesse fut à plusieurs reprises Marguerite Dufour, la sœur d'Achille et Alexis, qui entra au couvent dès 1624 ! Or, dans les exercices spirituels de la communauté le *Cantique des cantiques* qui appartient au corpus de la bible, est très en vogue. En effet, ce poème est un chant d'amour symbolisant l'union de Dieu et de l'humanité sous les traits d'un jeune homme et d'une jeune fille. L'Epoux divin est aussi l'époux auquel les religieuses qui s'identifient à l'Epouse, consacrent leur vie lors de leur entrée dans les ordres. Composé entre le V^e et le III^e siècle avant J.-C., le *Cantique des cantiques* a plusieurs niveaux de lecture : profane et sexuel avec une dose d'érotisme mettant en avant un amour fidèle et honnête ; sacré et **allégorique** avec

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU

l'amour de Dieu pour son peuple, le modèle de tout amour.

Chaque scène qui illustre un épisode du livre biblique est encadrée par une large bordure à **rinceaux** (1) et à **cartouches** (2) disposés dans des motifs de cuirs découpés. Dans la bordure du bas, deux **termes** (3) accostent un **cartel** (4) dans lequel prend place une citation latine du *Cantique des cantiques* qui informe le spectateur du sujet de la scène. Les angles sont décorés de scènes en **camaïeu** jaune accompagnées de la citation biblique qu'elles illustrent (5). Il en est de même pour les cartouches rectangulaires (6) dont les scènes sont complémentaires de la scène principale. Celui de la bordure sommitale est accosté de deux anges (7) qui tiennent suspendue au-dessous d'elle par un ruban un **feston** de fleurs (8).

Scène 1 : la recherche de l'Epoux par l'Epouse

Au premier plan d'une allée boisée, une jeune femme élégamment vêtue s'avance vers un jeune garde qui tient une hallebarde et protège l'entrée d'un bâtiment à gauche. Elle lui adresse sans doute les paroles inscrites sur le cartel : *Indica mihi quem diligit anima mea ubi pascas*, c'est-à-dire : *Dis-moi, toi que mon cœur aime, où mèneras-tu paître le troupeau*. (Cant. 1, 7) Or, ce piquier moustachu ne ressemble pas au berger des scènes suivantes, preuve qu'une transcription littérale des textes bibliques en image est à écarter, les religieuses illustrant davantage l'idée de l'Epouse ou de l'âme qui recherche l'Epoux ou Dieu. Cette scène est plus à mettre en rapport avec les passages suivants : *Ils me rencontrent, les gardes qui font le tour de la ville* : « *Celui que j'aime, vous l'avez-vu ?* » (Cant. 3, 3).

Scène 2 : l'Epoux entre avec l'Epouse dans son jardin

Une terrasse pavée de marbre et entourée de **balustres** s'étend devant un bâtiment à colonnade et surmonte



Episode 2 du Cantique des Cantiques : l'Epoux entre avec l'Epouse dans son jardin

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU



Cartouche en haut à droite de l'épisode 2



Extrait du *Pia desideria emblamata* (les emblèmes du pieux désir) d'Herman Hugo publié à Anvers en 1624



Episode 3 du *Cantique des Cantiques* : l'Épouse dans le jardin du bien-aimé

un jardin environné d'un parc où l'on distingue un étang. En le tenant par la main, la jeune femme entraîne son compagnon vers le jardin, illustrant l'inscription du cartel : *Veniat dilectus meus in hortum suum* (*Je viens à mon jardin, ma sœur; ô fiancée*) (Cant. 5, 1)). L'Époux en costume héroïque tient la houlette du berger. Les fruits du jardin sont évoqués sur la terrasse par un vase débordant de fleurs et une jatte de fruits, véritable **natures mortes**.

Les cartouches illustrent les perfections de l'Époux et renforcent l'idée de fidélité :

N° 9 : l'Épouse conduit l'Époux dans la campagne : *Veni, dilecte mi, et egrediamur in agrum* (*Venez, mon bien-aimé, sortons dans la campagne*) (Cant. 7, 12).

N° 6 : un cours d'eau au bord duquel deux colombes se désaltèrent: *Sicut columbae super rivulos* (*Ses yeux (du bien-aimé) sont comme des colombes sur des bassins à eau*) (Cant. 5, 12).

N° 5 : l'Épouse entre deux anges symbolisant l'Amour sacré et l'Amour profane *Concupivit anima mea desiderare te* (*Mon âme t'a convoité d'un désir ardent*) (Ps. CXVIII, 20).

N° 10 : deux palmiers dans un enclos : *Sicut elatae palmarum* (*Ses boucles (du bien-aimé) sont des panicules*) (Cant. 5, 11).

N° 11 : l'Épouse, appuyée sur un bâton, cherche une issue dans le labyrinthe ; un ange vient à son secours : *Utinam dirigantur viae meae* (*Plaise à Dieu que mes voies soient droites*) (Ps. CXVIII, 5.). L'artiste s'est inspiré des gravures des livres d'emblèmes comme *Pia desideria emblamata* (les emblèmes du pieux désir) d'Herman Hugo publié à Anvers en 1624.

N° 2 : un chemin bordé d'arbres : *Species ejus ut Libani* (Son visage est comme le Liban) (Cant. 5, 15).

N° 12 : l'Épouse près d'une table chargée d'objets de toilette, objets de tentation, près de laquelle se tient un ange : *Fiat cor meum immaculatum* (*Puisse mon cœur ne pas être souillé*) (Ps. CXVIII, 80). Le contraste entre la nature avec les importantes frondaisons des arbres progressivement disciplinée par l'homme avec les **broderies** du jardin puis l'architecture est particulièrement maîtrisé par l'artiste tout comme l'art de la **perspective**.

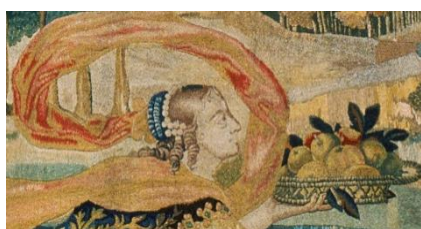
Scène 3 : l'Épouse dans le jardin du bien-aimé

Les deux personnages sont descendus dans le jardin et la jeune femme offre un panier de fruits à son bien-aimé qui lui dit : *Descendi in hortum meum ut viderem poma* (*Je suis descendu dans mon jardin pour voir les fruits*) (Cant. 6, 11) qui fait écho à : *Mon chéri descend à son jardin, aux parterres embaumés, pour paître au jardin et pour cueillir des lis. Je suis à mon chéri et mon chéri est à moi, lui qui paît parmi les lis.* (Cant. 6, 2-3). Des corbeilles de fruits ou de fleurs posées sur une table montrent la profusion des avantages réservées

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU



Episode 4 du Cantique des Cantiques : union de l'Epouse et du bien-aimé



Détail de l'épisode 3 avec la coiffure de l'Epouse dans le jardin du bien-aimé

à une âme fidèle. Le *Cantique des cantiques* regorge de descriptions de fruits. Par exemple : *Viens, mon chéri ; sortons à la campagne ; passons la nuit au village ; de bonne heure, aux vignes, allons voir si le cep bourgeonne, si le bouton s'ouvre, si les grenadiers fleurissent. Là je te donnerai mes caresses. Les pommes d'amour donnent leur senteur.* (Cant. 7, 12-14).

Scène 4 : union de l'Epouse et du bien-aimé

A l'intérieur d'un palais figurant le temple, sous une draperie bleue formant dais comme le veut la tradition juive du mariage, le bien-aimé passe l'alliance au doigt de sa bien-aimée en signe d'union avec la bénédiction du grand-prêtre identifié par sa coiffe à deux pointes et le **rational**. Le cartel précise : *Pone me ut signaculum super cor tuum* (*Mets-moi comme un sceau sur ton cœur*). (Cant. 8, 6). Les deux époux se présentent sous l'aspect d'un roi et d'une reine avec une couronne fermée sur la tête, un grand manteau royal bleu à fleurs d'or à chaperon d'hermine pour le bien-aimé et les traînes retenues par des pages. Le thème du feu de l'amour perpétuel est présent tant dans les cierges ou les lampes tenues par l'assistance que dans les cartouches.

Malgré une certaine maladresse dans le traitement des visages, le style est caractéristique de la première moitié du XVII^e siècle et plus particulièrement du début du règne du roi Louis XIV sous la régence d'Anne d'Autriche (1643-1661) : les paysages aux architectures **classiques**, des bordures typiques de l'école de **Simon Vouet**, des vêtements et coiffures féminins spécifiques de la fin du règne de Louis XIII avec un chignon formant un cône tronqué et des mèches en longues boucles à l'anglaise appelées « serpenteaux ».

Ainsi, ces broderies sont des œuvres profanes très décoratives qui témoignent de la spiritualité d'un milieu monastique de la première moitié du XVII^e siècle.

Piste pédagogique :

Mettre en relation textes et images à l'aide des extraits de la Bible (Cantique des cantiques, psaumes).

Identifier la flore dans les bordures et dans la scène centrale.

Les élèves inventent une histoire d'amour entre les deux protagonistes en remplaçant dans l'ordre de leur choix les quatre broderies.



Détail des armoiries de l'archevêque Henri de Lorraine dans la bordure supérieure



Restitution des armoiries de l'archevêque Henri de Lorraine



Détail de la tapisserie

5 LES NOCES DE CANA – Pierre Murgallé – Daniel Pepersack - 1633-1641 (salon carré)

Cette tapisserie de laine et de soie est exceptionnelle car elle provient d'une tenture de vingt-neuf pièces dont il n'en subsiste plus que six de nos jours mais dont le processus de création est connu.

Un contrat est signé entre le commanditaire, l'archevêque de Reims **Henri de Lorraine**, et le peintre des cartons, **Pierre Murgallé**, le 17 novembre 1633. Celui-ci stipule le prix (4 livres 10 sols tournois par **aune** au carré), l'iconographie (le peintre doit présenter au prélat ses croquis pour validation) et même le délai de livraison des cartons au maître-lissier (quatre ans maximum). Maquettiste et cartonnier à la fois, Pepersack s'engage à « ...*façonner, faire et parfaire par ses mains et non par autre, tous les modèles et patrons en peinture des pièces nécessaires à faire une grande tenture de tapisserie d'haute lisse pour parer et tapisser le chœur de son église de Notre Dame de Reims, avec les tapis, crédences et autres pièces [...] suivant les histoires, mémoires et dessins qui en seront donnés audit Murgallet par mondit seigneur ou ceux qui seront par lui commis et députés à cet effet. Et seront lesdits modèles et patrons peints en détrempe sur bonnes toiles neuves de chanvre très fortes [...] tous les personnages, figures, paysages et autres peintures tant du corps des histoires que des bordures desdites pièces seront des plus vives, belles, bonnes et fines couleurs qui se puissent trouver [...] charger lesdites pièces desdites couleurs autant que besoin sera pour être de bonne et plus longue durée. Les bordures des douze grandes pièces déclarées audit mémoire seront de trois quartiers d'hauteur et enrichies, bien fournies et remplies de festons, des plus beaux fruits de toutes sortes représentés au naturel, comme aussi de chapeaux, paniers, et pots de belles fleurs, petits enfants avec la nudité convenable à la sainteté de ladite église, écussons, cartouches, devises, camaïeux, figures, tables d'attente; croix de Lorraine, chiffres de mondit seigneur, couronnés et portés par des petits anges, comme aussi ses armes qui seront mises au milieu du haut de chacune desdites pièces tant grandes que petites* »

Un **prix-fait** est signé le 29 novembre 1633 entre le commanditaire et le maître-lissier devant exécuter les maquettes, Daniel Pepersack. Il reprend les détails du contrat précédent en précisant le prix (36 livres l'**aune** carrée), les délais (6 mois pour exécuter deux pièces) et la copie intégrale des maquettes. On insiste sur la qualité des matériaux à utiliser : « ...*toutes les laines et autres matières nécessaires, et ce des plus belles, fines et fortes laines seyette de toutes les couleurs convenables et nécessaire [...] rehausser de fine et forte soie mi-perlée [...] soit les visages desdites figures, rehaussement d'habits, camaïeux, festons, feuillages et autres choses [...] comme il conviendra pour le mieux de soie blanche, bleue, violet, verte, jaune et autres couleurs qui seront nécessaires, même les rehauts qui sont d'incarnat et rouge, seront aussi donnés et fine soie écarlate teinte en cramoisie pour rendre toutes lesdites pièces mieux qu'il sera possible* ». On prévoit même de mettre à disposition de l'artisan un local à l'abbaye de Saint-Nicaise de Reims pour y installer ses métiers à tisser ! En effet, Daniel Pepersack est un lissier flamand portant le titre de tapissier du duc de Mantoue à Charleville où il était installé depuis 1627. Déjà en 1629, il avait livré



Détail de la bordure : un oranger dans une Caisse en bois



Détail de la bordure : une tige d'artichaut parmi des fruits

une tenture sur la *Vie de saint Pierre* à l'église rémoise de Saint-Pierre-le-Vieil. Cependant, de nombreux retards de paiement du donateur émaillent la réception finale de la tenture à la cathédrale qui eut lieu le 17 août 1641 et qui coûta finalement près de 16 000 livres.

La thématique voulue par l'archevêque de Reims est en lien avec le lieu où la tenture est accrochée : la vie du Christ dans la cathédrale. Les Noces de Cana est un sujet classique prenant place au milieu de la narration entre l'Annonciation et la Dormition de la Vierge, la vie de Jésus étant intimement liée à celui de sa mère, Marie. Sa dimension carrée (5,40 X 5 mètres) s'adapte à l'espace du chœur où elle était appendue ; en comparaison, le Songe des Mages et la Sainte Famille conservées dans la même salle sont rectangulaires car elles prenaient place au-dessus des **stalles**. Fort détériorée depuis la période révolutionnaire, la tenture est classée Monument historique et accrochée à partir de 1896 dans la salle du festin royal, dans la chapelle haute et l'escalier voisin du palais archiépiscopal sauf les Noces de Cana et Jésus parmi les docteurs qui se trouvent encore aux entrées latérales du grand portail de la cathédrale jusqu'à la Grande Guerre, ce qui les sauvèrent car la majorité des pièces disparaît dans l'incendie du palais du Tau le 19 septembre 1914.

Dans une galerie percée de cinq fenêtres, les mariés sous un **dais** et leurs invités sont attablés pour le festin de noce. Au premier plan, en bout de table, Jésus, nimbé de lumière, étend la main droite vers quatre urnes posées à terre amenées par le majordome debout à droite. Marie, voisine de son fils, porte la main à la poitrine tandis qu'un vieillard, coiffé d'un turban, regarde surpris le miracle qui s'opère tel qu'il est rapporté dans le seul évangile de Jean : « *Trois jours après, il y eut des noces à Cana en Galilée. La mère de Jésus était là, et Jésus fut aussi invité aux noces avec ses disciples. Le vin ayant manqué, la mère de Jésus lui dit: « Ils n'ont plus de vin. » Jésus lui répondit: « Que me veux-tu, femme ? Mon heure n'est pas encore venue. » Sa mère dit aux serviteurs: « Faites ce qu'il vous dira. » Or, il y avait là six jarres de pierre destinées aux purifications des Juifs et contenant chacune de deux à trois mesures. Jésus leur dit: « Remplissez d'eau ces jarres. » Et ils les remplirent jusqu'au bord. « Puisez maintenant, leur dit-il, et portez-en au maître du repas. » Et ils lui en portèrent et il goûta l'eau changée en vin, ne sachant d'où venait ce vin, tandis que les serviteurs, qui avaient puisé l'eau, le savaient bien, - aussi il s'adressa au marié et lui dit: « Tout homme sert d'abord le bon vin, puis le moins bon après qu'on s'est enivré; toi, tu as gardé le bon vin jusqu'à présent. » Tel fut, à Cana en Galilée, le premier des miracles que fit Jésus. Il manifesta sa gloire et ses disciples crurent en lui. » (Bible, Jean, 2, 1-11). Les théologiens expliquent cette scène comme une préfiguration de la dernière Cène ou de l'Eucharistie : Jésus a métamorphosé l'eau de l'Ancien Testament en vin du Nouveau Testament. Le tableau dominant la tapisserie représente Moïse recevant les tables de la Loi sur le mont Sinaï (Exode, 31, 18), figure biblique **vétérotestamentaire** par excellence mise en parallèle avec Jésus. Sur la table, au centre, une miche de pain et un verre de vin représentent le corps et le sang du Christ pour les chrétiens.*

La perspective est rigoureusement respectée par le peintre qui, avec une économie de moyens, rend la scène identifiable

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU

conformément au texte biblique à quelques détails près : quatre jarres au lieu de six. En Occident, depuis la composition de Giotto au début du XIV^e siècle, les personnages sont groupés autour d'une table en équerre avec Jésus à gauche. De plus, dans la bordure, les médaillons en **camaïeu** jaune participent à la narration : à droite, deux serviteurs près d'un puits remplissent d'eau des jarres ; à gauche : le maître du repas goûte l'eau changée en vin ; en bas : probablement un autre miracle difficilement identifiable : sur le carton, on distingue à droite un serviteur avec deux jarres les amenant à un groupe : peut-être la purification des Juifs ?

Le musée des Beaux-Arts de Reims conserve encore quinze des toiles de chanvre peintes par Murgallé qui furent offertes à l'Hôtel-Dieu de Reims par Henri de Lorraine. En comparant le carton des Noces de Cana et l'œuvre tissée, il est intéressant de noter que le modèle est inversé lorsqu'on travaille en basse-lisse : le métier est à l'horizontal, le tissage s'effectue à l'envers car le carton est placé dessous. La toile est le négatif de la tapisserie. Or, ces tapisseries sont de haute-lisse : Pepersack travaillait son modèle devant lui et non derrière lui.

Murgallé maîtrise parfaitement ses grandes compositions : les personnages s'organisent sur une courbe fermée au premier plan par des personnages vus de dos de trois-quarts dont les vêtements drapés forment le cadre : Jésus et le majordome dans les Noces de Cana. Les gestes sont pleins de majesté et les plis des draperies très souples. En comparant les couleurs, celles-ci sont plus riches sur le carton tandis que les tapisseries utilisent une gamme chromatique restreinte de bleu, vert et jaune ou ocre. Cependant, tout en suivant fidèlement son modèle, Pepersack l'enrichit de détails décoratifs afin d'éviter des **aplats** unis. Ainsi, l'un des vases au premier plan est richement décoré d'un **engobe** brun et bleu ; la coiffure de l'épouse est parée de palmes. Inversement, on ignore pourquoi un personnage regardant par la fenêtre dans le carton a disparu ; il en est de même pour le médaillon central de la bordure qui ne reproduit pas le modèle.

La large bordure est interrompue dans sa partie supérieure par les armoiries du donateur soutenues par deux anges. Elle est très richement décorée d'agrumes en pots, de descentes de fruits, de composition de légumes comme artichauts ou courges, véritable **nature morte**. Murgallé n'était-il pas surnommé « le peintre des melons » ?



Le carton peint par Murgallé conservé au musée des Beaux-Arts et la tapisserie exécutée par Pepersack conservée au palais du Tau

Piste pédagogique :

Expliquer le processus de création d'une œuvre d'art du contrat à l'œuvre finale. Analyser les contrats de commande au peintre et au lissier.

Comparer la toile peinte et la tapisserie. Rechercher similitudes et différences.

Analyser l'iconographie à l'aide des extraits de la Bible.

Identifier la flore, les fruits et les légumes dans les bordures.

Expliquer le décodage des armoiries complexes.



Détail des armoiries et du portrait du donateur Robert de Lenoncourt



Détail de la tapisserie la Nativité avec Robert de Lenoncourt et ses insignes épiscopaux : mitre, chape, croix...



La tenture de la Vie de la Vierge dans le chœur des chanoines de la cathédrale

6 LA DORMITION - carton de Gauthier de Campes - vers 1530 [salle du couronnement de la Vierge]

Cette tapisserie de 5,30 mètres sur 5,10 mètres est l'une des dix-sept pièces de la tenture de la *Vie de la Vierge* offerte à la cathédrale en 1530 par l'archevêque de Reims **Robert de Lenoncourt** (1509-1532) pour orner et réchauffer le chœur des chanoines : quatorze grandes au-dessus des **stalles** et trois petites du côté de l'entrée à l'ouest soit 80 mètres ! Ses armoiries personnelles d'archevêque (d'argent à la croix engrêlée de gueules) écartelées avec celles du chapitre cathédral (d'azur à la croix d'argent cantonnée de quatre fleurs de lis d'or) dominent la scène sur l'arcature et les deux colonnes. Il s'est fait représenter personnellement à droite (1) tandis que le texte des **tituli** précise sa dédicace (2):

*Honorant Dieu et sa mère Marie
L'an mil cinq cens assemblez avecq trente
Céans donna ceste tapisserie
Le prélat qui à genoulz se présente
Priez Jhesus et des cieulx la Régente
Que après sa mort entre les bénédictez
Son âme soit en clarté réfulgente
Digne d'avoir l'éternel paradis*

Rappelons qu'au Moyen Âge, tout homme doit faire son Salut sur terre : offrir une telle œuvre d'art est une assurance pour le paradis car Marie est l'intercesseur privilégié auprès de Dieu lors du Jugement dernier. Par ailleurs, Robert de Lenoncourt en tant que commanditaire s'est déjà fait représenter plus jeune et en habit d'archevêque dans la scène de la Nativité. Cette tenture de chœur sert aussi à montrer sa générosité de donateur et ce même après sa mort puisque son image mais aussi ses armes et les inscriptions perpétuent sa mémoire. De plus, le contexte historique est celui de la Réforme : les protestants conduits par l'Allemand Luther remettent en cause la foi catholique dès 1521 à Reims. Les prélats se doivent de défendre la religion catholique grâce aux œuvres d'art. Peu avant sa mort, Lenoncourt aurait convoqué un **concile** provincial à Reims contre l'**hérésie** de Luther. Il répand la doctrine de l'**Immaculée conception** définie par le concile de Bâle dès 1439. Cette tenture réaffirme ainsi le dogme catholique en insistant sur la vie de la Vierge et particulièrement sur sa sainteté originelle qui remonte à l'histoire de ses parents, le tout étant rejeté par les protestants. La commande au même moment d'une tenture racontant la *Vie de saint Remi* pour l'abbaye de Saint-Remi par Lenoncourt relève des mêmes motifs. Les similitudes entre les deux tentures sont flagrantes.

Véritable « bande dessinée » avant l'heure, la tenture raconte l'histoire de la vie de la Vierge Marie, de l'arbre de Jessé à son Assomption témoignant de son culte qui s'est développé au Moyen Âge à partir du XII^e siècle. Chaque tapisserie est composée de la même manière : une scène centrale qui représente un épisode des évangiles dans le Nouveau Testament. Ici, la Dormition de Marie provenant de textes **apocryphes** non retenus dans les textes canoniques : la mort de la Vierge est assimilé à un sommeil. En effet, elle aurait suivi saint Jean à Ephèse et y serait morte et enterrée. Une autre version situe son ensevelissement à Jérusalem. Dans une

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU

chambre, Marie vêtue et voilée d'un manteau bleu recouvrant une robe rose, ses couleurs symboliques, est étendue sur son lit. Ses mains croisées et son visage serein montrent qu'elle vient de mourir (3). Son lit à **daïs** est orné d'un tableau représentant Moïse tenant les Tables de la Loi : préfigure **vétérotestamentaire** de Marie ici. Les douze apôtres, dispersés à travers le monde pour accomplir la mission que Jésus leur a assignée lors de l'Ascension, se répartissent autour d'elles : ils sont miraculeusement réunis. En Occident, on présente de préférence Marie mourante. Ici, les apôtres semblent accomplir les funérailles : saint Jean, glabre, place une palme dans les mains de la vierge en signe de paix et de victoire (4). C'est ce que rapporte Jacques de Voragine (vers 1228 – 1298) dans la *Légende dorée*, compilation de textes **apocryphes** : « [...] Alors j'amènerais auprès de vous les apôtres qui vous enseveliront [...] » Après ce récit, l'ange donne pour gage à la Vierge une palme, cueillie dans le paradis, afin de la rendre assurée de sa victoire contre la corruption de la mort. [...] La Sainte Vierge mena Jean tout en pleurs dans sa chambre et lui montra la palme. [...] Et voici qu'on entend un violent coup de tonnerre ; un tourbillon semblable à une nuée blanche se forme et les apôtres sont disposés comme la pluie qui tombe devant la porte de la maison de la Vierge. » Saint Pierre en habit sacerdotal



La Dormition de la Vierge (palais du Tau)

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU



Détail : la mort de Miryam



L'Assomption (palais du Tau)



La Naissance de la Vierge (palais du Tau)

la bénit de son **goupillon** (5), un autre tient la croix de procession (6), saint Jacques avec son chapeau de pèlerin s'approche (7). Les autres disciples sont dans des attitudes de prière : certains ont les mains jointes, l'un égraine un chapelet, un autre lit la bible... L'arcature porte deux inscriptions latines : *Elle trépassa entourée des douze apôtres / Appuyez-moi sur des fleurs, fortifiez-moi avec des pommes parce que je languis d'amour* (Bible, Cant. 2, 5). Du *Cantique des cantiques* sont aussi extraites les formules dites par les prophètes placés aux angles dans des **phylactères** :

- À gauche (8) : *On voit des fleurs dans le pays ; la saison de la chanson arrive* (Bible, Cant. 2, 12).
- À droite (9) : *Voici sa litière celle de Salomon entourée de soixante braves d'entre les braves d'Israël* (Bible, Cant. 3, 7).

Ce sont des allusions à la légende qui raconte que trois jours après sa mise au tombeau, les apôtres y trouvèrent non plus son corps mais des fleurs accompagnées d'une musique céleste. Autour de la scène centrale, des épisodes et des citations de l'Ancien Testament qui annoncent et préfigurent la scène centrale par allégorie :

- La mort de Sara dans la ville d'Hébron en haut à gauche (10). Sur son lit mortuaire, elle reçoit un cierge tandis qu'Abraham, son époux, sort et que des femmes la pleurent : *Sara mourut dans le pays de Canaan à Hébron. Abraham vint célébrer les funérailles de Sara et la pleurer.* (Gn, 23, 2). Une autre inscription latine, illustrée par un jeune garçon retenant un chien auprès d'une mare aux canards, rappelle (11) : *Sara femme d'Abraham ; la foule des descendants de la mourante a mérité de la perdre.* Rappelons qu'Abraham est un patriarche biblique avec qui Yavhé scella une alliance. Ce chef nomade émigra jusqu'en Palestine, au pays de Canaan.
- La mort de Miryam (appelée Marie), sœur de Moïse en haut à droite (12). *Toute la communauté des fils d'Israël arriva au désert de Cin le premier mois et le peuple s'établit à Qadesh. C'est là que mourut Miryam et qu'elle fut enterrée.* (Nombres, 20,1). Miryam est étendue sur son lit mortuaire sous une tente rappelant que son peuple est nomade conduit par Aaron et Moïse identifiés par leur nom. De plus, Moïse est représenté avec ses deux cornes sur la tête comme le veut la tradition iconographique. En effet, une erreur de traduction de la bible hébraïque en latin transforme visage « rayonnant » par « cornu ». L'inscription latine sous la scène précise : *La mort de Miryam remplit de tristesse la race de Juda.* Miryam est la seule prophétesse de l'Ancien Testament (Exode, 15,20).

La Dormition est dominée par sept anges tandis qu'une nuée rayonnante s'élève vers le ciel, habile transition avec la dernière tapisserie de la tenture : l'Assomption. Marie y est accueillie au ciel par la Sainte-Trinité portée par une **mandorle** entourée d'anges. Elle y est couronnée.

La bordure supérieure rapiécée est ornée d'une frise composée de fleurs de lis et de **putti** de la bouche desquels sortent des rinceaux (13) tandis que dans la partie inférieure deux quatrains résument en ancien français la tapisserie (14) :

*Sarra femme d'Abraham sans reprise fut à sa mort du peuple
regretée*

La mort de Marie, sœur d'Aaron et Moïse, par les enfants d'Israël

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU



Détail du prophète de gauche



Détail d'une pleureuse à gauche

fut plorée.

*Aussi Marie, Vierge très honorée, Mère de Dieu, à son
trespasement*

Par apostre a esté lamentée et des Xrétiens aussi senblablement

Les cartons sont inspirés par la *Bible des Pauvres* et le *Speculum Humanae Salvationis* (début du XIV^e siècle) repris dans des **livres d'heures**, l'ensemble popularisant les évangiles **apocryphes**. Ils sont attribués au peintre d'origine flamande Gauthier de Campes qui arriva vers 1500 à Paris où il y est actif une trentaine d'années. Cette tenture tissée de laine et de soie est donc caractéristique des ateliers de lissiers parisiens ainsi que du style Renaissance : les architectures (arc en anse de panier, **arabesques** sur les **pilastres**, médaillons à l'antique, **putti**...), la maîtrise de la perspective, les motifs décoratifs teintés d'exotisme comme un perroquet au-dessus des quatrains. Le lissier utilise parfois des modèles identiques comme le lit à baldaquin que l'on retrouve dans la tapisserie de la *Naissance de la Vierge* mais aussi celle de Saint-Remi dans la tenture de la *Vie de saint Remi* conservée dans le musée du même nom. Cependant, rares sont les emplois parmi les 200 personnages répertoriés dans la tenture !

Comme le veut l'usage, les faits relatés ne reflètent pas l'époque antique où ils se sont déroulés car ils sont transposés à l'époque contemporaine de la commande : la Renaissance. Cette tenture est un exceptionnel témoignage de la mode à la cour du roi François I. En effet, les riches vêtements subissent une influence italienne liée aux guerres d'Italie tout en gardant les caractéristiques des siècles précédents. Ainsi, le prophète de gauche, représenté grandeur nature, garde la houppelande du XV^e siècle : cette longue robe serrée à la taille par une ceinture à laquelle pend une bourse ou escarcelle car les vêtements n'ont pas de poches ! Dessus, vraisemblablement un caban : un manteau court à larges manches. Les étoffes sont précieuses et souvent gamies de pierreries, broderies ou autres perles. Il porte la toque à écharpe qu'il tient dans la main ; d'influence italienne, elle est ornée d'un affiquet : un bijou. Les chaussures au pied épaté et renflé s'appellent des pieds d'ours ou en bec de cane. Les hommes portent la barbe et la coiffure se raccourcit. Quant à la mode féminine, une pleureuse de la mort de Sara porte une longue chemise à longues manches recouverte de la cotte ou robe de dessous. La surcotte ou robe de dessus à larges manches est ouverte de la taille aux pieds. La coiffure est très élaborée avec un béguin tuyauté et retroussé. Par leurs costumes contemporains, les fidèles peuvent s'identifier aux personnages bibliques.

L'artiste a horreur du vide : chaque surface est occupée par un motif décoratif soit végétal rappelant le style millefleurs du Moyen Âge, soit animal formant parfois des scènes pittoresques : cailles, chiens, canard... Les architectures et leurs intérieurs datent du début du XVI^e siècle. Cette tapisserie, œuvre de propagande en l'honneur du dogme marial décidé par l'archevêque, témoigne aussi de la fin de l'apogée des tentures de chœur dans les années 1530.

Piste pédagogique :

Analyser l'iconographie à l'aide des extraits de la Bible.

Identifier les éléments de style Renaissance : architectures, mode masculine et féminine...

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU

Pistes pédagogiques :

- Tableau récapitulatif de ce dossier pour l'enseignement d'histoire des arts :

période	niveau	domaine artistique	thématique
Moyen Âge / temps modernes	Ecole primaire	Arts du visuel Arts du quotidien	une tapisserie
Du IX ^e à la fin du XVII ^e siècle	Collège 5 ^{ème}	Arts du visuel Arts du quotidien	Arts, mythes et religions Arts, Etat et pouvoir
Du XVI ^e au XVIII ^e siècle	Lycée Seconde	Arts du visuel Arts du quotidien	Arts et sacré Arts, sciences et techniques

- Place dans les EPI (Enseignements pratiques interdisciplinaires) en collège :
Culture et créations artistiques : histoire, arts plastiques, lettres...
- Place dans les enseignements d'exploration en 2^e en lycée :
Littérature et société / création et activités artistiques (arts visuels / patrimoine)
- Place dans les programmes d'histoire :
 - Cycle 3 : CMI : baptême de Clovis et son règne
 - Cycle 4 : en 6^e : La naissance du monothéisme juif / des chrétiens dans l'empire
en 5^e : société, Eglise et pouvoir politique dans l'occident féodal (XI^e-XV^e siècle) / transformations de l'Europe au XVI^e siècle

Bibliographie :

- ARMINJON Catherine (dir.), *Saints de chœur. Tapisseries du Moyen Âge et de la Renaissance*, catalogue d'exposition, 2004.
- CERF Ch., *Histoire et description de Notre-Dame de Reims*, Reims, 1861.
- DEMOUY Patrick, *Le palais du Tau*, Itinéraires du patrimoine, CNMHS Editions du patrimoine, Paris, 1998.
- DEMOUY Patrick, *Les tapisseries de Notre-Dame de Reims*, éditions La Goélette, Paris, s. d.
- DUCHET-SUCHAUX Gaston et PASTOUREAU Michel, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Flammarion, Paris, 1990.
- GUY Marguerite, *Présentation des tapisseries de Reims*, Michaud, Reims, 1967.
- JADART Henri, *Les cartons ou les toiles peintes de Pierre Murgallé et les tapisseries de Daniel Pepersack à Reims (1633-1648)*, Paris, 1915.
- JOUBERT Fabienne, *La tapisserie du Moyen Âge*, Ouest-France, Rennes, 1981.
- JORDAN Thierry (dir.), *Reims, la grâce d'une cathédrale*, Editions La Nuée Bleue / DNA, Strasbourg, 2010.
- LEJEUNE-FRANCOISE L. et LAMORLETTE L., *Histoire du costume*, éditions Roudil, 1994.
- LORQUET Charles, *Les tapisseries de Notre-Dame de Reims*, Reims, 1876.
- LORQUET Charles, *Les tapisseries de la cathédrale de Reims*, Reims, 1882.
- MUNTZ Eugène, *La tapisserie*, Paris, s. d.
- NASSIEU MAUPAS Audrey, « La vie de la Vierge de Reims : une tenture de chœur parisienne », in DECROCK Bruno et DEMOUY Patrick (dir.), *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims*, Editions Dominique Gueniot, Langres, 2008, pp. 185 à 192.
- NASSIEU MAUPAS Audrey, « La tenture de la Vie de Saint-Remi du Musée Saint-Remi de Reims », in *Travaux de l'Académie nationale de Reims*, volume 174, 2000, pp. 49 à 92.

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU

- PARIS Louis et LEBERTHAIS Casimir, *Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims*, Paris, 1843.
- RAPP BURI Anna et STUCKY-SCHURER Monica, *Alexander the great tapestries Doria Pamphili*, catalogue d'exposition, 2008.
- SARTOR M., *Les tapisseries, toiles peintes et broderies de Reims*, Michaud, Reims, 1912.
- SAVIGNY Sophie, « La tenture de la Vie de la Vierge de la cathédrale de Reims : état de la question » in *Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne*, tome C, 1985, pp. 59 à 72.
- VORAGINE Jacques de, *La légende dorée*, Garnier-Flammarion, Paris, 1967.
- « Le mur habillé », in *Echanges et patrimoine. Bulletin de liaison des Villes et Pays d'Art et d'Histoire*, n°15, Paris, CNMHS, 1994, pp. 8 à 19.
- « Tapisseries », *Antiquités et objets d'art*, n°2, éditions Fabbri, Paris, 1990.
- *Les fastes de la tapisserie du XV^e au XVIII^e siècle*, catalogue d'exposition, musée Jacquemart-André, Paris, 1984.
- « Visite à l'exposition de tapisseries et de livres au Musée des Beaux-Arts, rue Chanzy » in *Annuaire-Bulletin de la Société des Amis du Vieux Reims*, année 1922, pp. 7 à 16.

Glossaire :

A

Allégorique : expression d'une idée par une image

L'Annonciation : scène dans laquelle l'ange Gabriel apprend à Marie qu'elle mettra au monde Jésus

Un aplat : surface d'une seule teinte

Apocryphe : que l'Eglise ne reconnaît pas comme authentique

Une arabesque : ornement formé d'un entrelacs de lettres, lignes et motifs floraux ou animaliers

Un arc en accolade : arc qui rappelle l'accolade typographique

Archiépiscopal : qui se rapporte à un archevêque

L'Assomption : montée miraculeuse de Marie au ciel

Aune : ancienne unité de longueur servant à mesurer les tissus : 1,2 mètre

Azur : bleu en héraldique

B

Un balustre : colonnette courte et renflée soutenant une tablette d'appui

Un baptistère : bâtiment où était administré le baptême par immersion dans une cuve baptismale jusqu'à l'époque carolingienne.

La basse lisse : métier où la chaîne est tendue horizontalement

Une broche : navette de bois utilisée pour passer les fils de trame

Une broderie : ornement à l'aiguille d'une étoffe ou d'un canevas avec des fils de couleurs
ornement d'un parterre rappelant un ouvrage de broderie

C

Camaïeu : utilisation de différentes nuances d'une seule couleur

Caparaçonné : cheval recouvert d'une housse d'ornement

Un carton : dessin qui sert de modèle pour la réalisation d'une œuvre d'art

Un cartouche : encadrement ovale

Un cartel : cadre recevant une inscription

Un chanoine : homme d'Eglise chargé du culte dans une cathédrale

Une chape : long manteau sans manche porté par les ecclésiastiques

Une chapelle rayonnante : chapelle située autour du chœur et reliée à d'autres par le déambulatoire

Un chemin de fer : outil de tailleur de pierre servant à aplanir les surfaces lors de la finition. Aussi appelé rabotin, il se compose d'un corps en bois sur lequel sont insérées des lames d'acier

Un chiffre : lettres initiales entrelacées

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU

Un chœur : partie d'une église réservée au clergé

Une chute : éléments décoratifs disposés verticalement.

Un ciel : dais placé au-dessus d'un lit

Un ciméterre : sabre oriental courbe

Un ciseau : outil métallique aiguisé en biseau sur une face servant à tailler la pierre

Art classique : style artistique qui se développe en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'inspire de l'Antiquité classique et se caractérise par la recherche d'ordre et d'équilibre (symétrie, sobriété du décor...)

La cochenille : insecte fournissant une teinture rouge

Colonne torse : colonne dont le fût est en spirale

Un concile : assemblée d'ecclésiastiques présidée par le pape pour débattre

D

Un dais : tenture surplombant un trône

Une dalmatique : vêtement liturgique des diacres

Un déambulatoire : espace de circulation entourant le chœur

Un diacre : clerc ayant reçu le premier des ordres sacrés

E

Un engobe : enduit terreux recouvrant une céramique

Une ensouple : cylindre de bois sur lequel est fixée la chaîne

F

Une fasce : pièce héraldique délimitée par deux lignes parallèles traversant horizontalement le champ d'un écu

La Fête-Dieu : célébration annuelle de l'Eucharistie ou du Saint-Sacrement

Un feston : guirlande décorative de fleurs et de feuilles

Une fresque : peinture murale sur enduit frais

G

Un goupillon : instrument en métal servant à l'aspersion de l'eau bénite

Le grattoir : outil d'ivoire ou de bois servant à tasser le fil de trame après chaque passage

Grotesques : ornements composés d'arabesques et de figures fantastiques

H

La haute lisse : métier où la chaîne est tendue verticalement

Une hérésie : mauvaise croyance d'un chrétien

I

Immaculée conception : sans tache de péché

J

Un jubé : clôture monumentale séparant le chœur de la nef et qui servait aux lectures liturgiques

K

Kératophage : qui mange la kératine

L

Une lisière : bord d'une tapisserie dans le sens de la chaîne

La lisse : fils indépendants de l'ouvrage qui enserrant les fils de chaîne pour les séparer des uns des autres

Un lissier : tisserand qui travaille sur un métier de basse ou haute lisse

Un livre d'heures : recueil de prières à usage personnel et souvent illustré

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU

M

Une mandorle : ovale qui entoure certaines représentations du Christ ou de la Vierge

Une mitre : coiffure à deux pointes portée par les évêques

Mobilier national : structure de l'Etat conservant les meubles équipant les bâtiments nationaux

N

Une nature morte : représentation d'objets, fruits, légumes rassemblés

O

Un orfèvre : artiste spécialisé dans la décoration

Or : jaune en héraldique

P

Une panicule : fleurs en grappes

Une pastorale : œuvre mettant en scène bergers et bergères dans un décor champêtre

Un pavois : grand bouclier des Francs

Le périzonium : morceau d'étoffe servant à cacher la nudité de Jésus

La perspective : introduire la profondeur dans un œuvre

Un phylactère : petite banderole portant une légende ou la parole d'un personnage

Un pilastre : colonne de section carrée

La poliorcétique : l'art d'assiéger les villes

Un prix-fait : contrat par lequel le commanditaire passe commande à un exécutant

Un psautier : recueil de psaumes

Putto(i) : petit personnage à la fois ange, enfant et cupidon

R

Un rational : carré d'étoffe orné de douze pierres fines porté sur la poitrine par le grand prêtre des Juifs

Un rinceau : motif décoratif en forme de tige qui s'enroule sur elle-même

S

Le sanhédrin : tribunal civil et religieux des Juifs dans l'Antiquité. Il se compose de 71 membres recrutés parmi les grands prêtres, les scribes et les anciens. Le grand prêtre en fonction le préside.

Sinople : vert en héraldique

Les stalles : sièges sur lesquels s'assoient les chanoines dans le chœur d'une église

T

Un taillant : outil de tailleur de pierre à tranchant dentelé

Un tapis : tissage dont les fils sont noués et coupés après chaque point

Une tenture : ensemble de tapisseries sur un même sujet

Un terme : statue sans bras, ni jambes dont le tronc se prolonge en gaine végétale

Un tetrarque : prince régnant sur un petit territoire vassal de Rome dans l'Antiquité

La trame : fils colorés recouvrant totalement la chaîne

Un triforium : galerie de circulation ménagée dans l'épaisseur d'un mur vers l'intérieur de l'édifice au-dessus des bas-côtés

Un tympan : espace sculpté au-dessus d'un portail

V

Une verdure : tapisserie représentant généralement des feuillages

Vétérotestamentaire : de l'Ancien Testament : livres bibliques écrits avant la venue de Jésus

Biographies :

Georges Charbonneaux (1865-1933)

Issu d'une famille d'industriels spécialisés dans la verrerie, Georges Charbonneaux fait carrière dans l'industrie chimique. En 1912, il est à l'initiative de la création du Foyer Rémois, une société d'Habitations à Bon Marché qui construit avant 1914 et après la Grande guerre huit cités-jardins à Reims. Par ailleurs, il fut un collectionneur passionné notamment d'estampes de Dürer dont ses héritiers firent don au Musée Le Vergeur à Reims dans les années 1960.

Charles Le Brun (1619-1690)

Elève du peintre Simon Vouet, il se perfectionne à Rome entre 1643 et 1645 auprès de Poussin et du Bernin notamment. De retour en France, il travaille à Vaux-le-Vicomte, Marly, Sceaux, Versailles à la galerie des glaces entre autres. Sa carrière illustre est placée sous la protection du chancelier Séguier et du roi Louis XIV : Le Brun joue un rôle prépondérant dans la création de l'Académie royale de peinture et sculpture en 1648 et il dirige la manufacture des Gobelins fournissant de nombreux cartons de tapisseries (Tenture de *l'Histoire du roi*, Tenture des *Saisons*, Tenture des *Éléments*...)

Robert de Lenoncourt (vers 1460-1532)

Robert III de Lenoncourt naît en Lorraine vers 1460. Il devient abbé de Saint-Remi à Reims en 1481 et évêque de Tours en 1484. Il permute de fonctions avec Charles de Carretto en 1509 devenant le 80^e archevêque de Reims et ce jusqu'à sa mort en 1532. Il est l'oncle de Philippe de Lenoncourt à qui il transmet le titre d'abbé de Saint-Remi en 1523 et qui occupe la cathédre rémoise de 1588 à 1591. L'archiépiscopat de Robert de Lenoncourt est marqué par le sacre du roi François I^{er} en 1515 ainsi que par son intense générosité tant envers ses ouailles qu'envers l'art à travers un mécénat actif en direction de sa cathédrale et de Saint-Remi.

Henri de Lorraine (1614-1664)

Appartenant à la famille de Lorraine, il devient archevêque de Reims en 1629 à seulement 15 ans et ce jusqu'en 1640 où il reçoit le duché de Guise puis est nommé grand chambellan par le roi Louis XIV en 1655. Plusieurs membres de sa famille ont occupé la cathédre rémoise comme le cardinal Charles de Lorraine de 1538 à 1574. Il s'inscrit dans la tradition de mécénat de sa famille en offrant la tenture de la *Vie de Jésus* à la cathédrale. Il cumulait aussi les abbayes commendataires comme celle de Saint-Remi et Saint-Nicaise à Reims.

Quentin Metsys (vers 1465-1530)

Peintre primitif flamand, il assimile les innovations de la Renaissance venues d'Italie dans la tradition flamande. Ses œuvres sont surtout religieuses auxquels se joignent des portraits moralisateurs ou marqués par l'idéal humaniste.

Pierre Murgallé (1585-vers 1655)

Troyen, il apprend son métier de peintre dans sa ville natale où son talent est reconnu dans toute la région surtout à Reims. Il y est peintre-décorateur en 1610 lors du sacre de Louis XIII et il peint notamment les cartons de la tenture de la vie de saint Pierre pour l'église Saint-Pierre-le-Vieil en 1627 avant de recevoir la commande de la série de la Vie de Jésus. Il se spécialise dans la peinture de fruits et était appelé le « peintre des melons ».

Charles Poerson (vers 1609-1667)

Elève et collaborateur du peintre Simon Vouet, il s'illustre dans la peinture de cartons de tapisseries notamment religieuses. Par exemple, de 1652 à 1657, il dessine les onze derniers cartons sur les quatorze que compte la célèbre tenture de la *Vie de la Vierge* offerte à la cathédrale Notre-Dame de Paris à la suite du vœu du roi Louis XIII en 1638. Elles sont maintenant exposées à la cathédrale de Strasbourg. Peintre ordinaire du roi, il devient recteur de l'Académie de peinture en 1658 et ce jusqu'à sa mort.

Simon Vouet (1590-1649)

Il débute sa carrière de peintre comme portraitiste en Angleterre puis il s'installe à Rome où il réalise des scènes de genre et des compositions religieuses sous l'influence du Caravage. En 1627, le roi Louis XIII le rappelle à Paris

L'ART DE LA TAPISSERIE AU PALAIS DU TAU

avec le titre de Premier Peintre du roi. Son atelier connaît alors un grand succès et doit répondre à de nombreuses commandes : décorations de châteaux comme Rueil ou St-Germain-en-Laye, d'hôtels comme celui de Séguier, d'églises comme St-Nicolas-des-Champs.

Crédits photographiques :