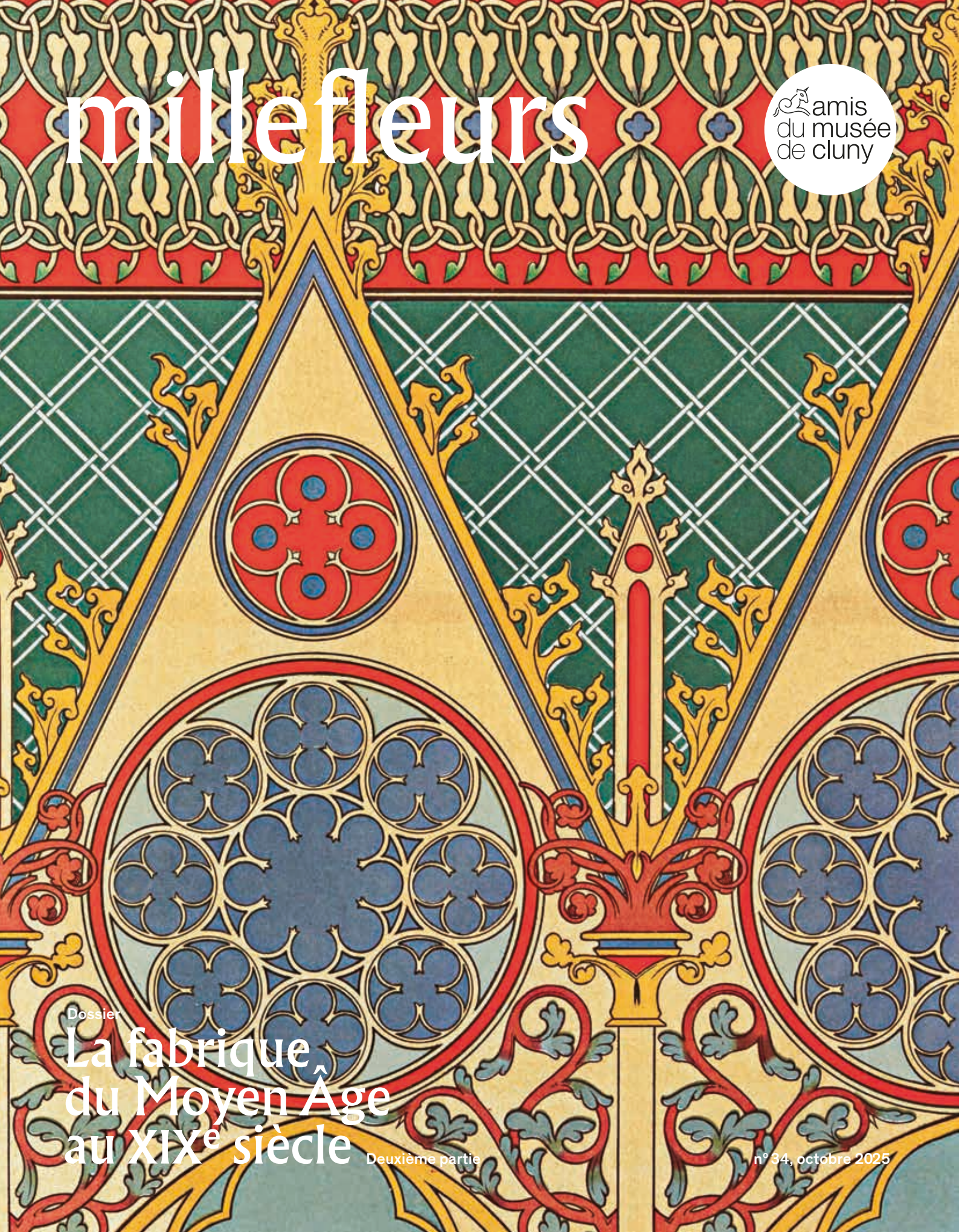


millefleurs

amis du musée de cluny

Dossier

La fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle

Deuxième partie

n° 34, octobre 2025

Édito / p. 1
Interview / p. 2
Trésors des Archives nationales
Dossier : la fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle (deuxième partie) / p. 4
• Un Moyen Âge entre raison et violence
• L'invention romantique d'un chef-d'œuvre médiéval
• Sur les épaules de Viollet-le-Duc
• Ivanhoé et le « premier Empire anglais »
• Deux manuscrits à l'épreuve du politique
• Un Moyen Âge « fin-de-siècle »
• *Grisélidis*, un Massenet médiéval
• William Morris et le renouveau de la tapisserie en Angleterre
Au musée de Cluny / p. 22
• Créations et faux dans les arts précieux
• Nouvelle acquisition
Les Amis du musée / p. 26
• D'une présidence à l'autre
• Prix de la Rose d'or et prix de la Dame à la licorne
Agenda des Amis du musée / p. 29
Automne 2025

amis du musée de cluny

Millefleurs est édité par la société des Amis du musée de Cluny, 6 place Paul-Painlevé, 75005 Paris

www.amis-musee-cluny.fr
amis.musee.cluny@outlook.fr
X : @AmisMuseeCluny
facebook : amismuseecluny

Directeur de la publication : Dominique Chevalier

Comité éditorial : Bruno Bonhoure, Gérard Bonos, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Dominique Chevalier, François de Coustin, Hélène Font, Claude Gauvard, Pierre Monnet, Raphaëlle Roux, Martine Tridde-Mazloum

Responsable éditoriale : Raphaëlle Roux
Conception graphique : Building Paris
Impression : Promoprint
Dépôt légal : 4e trimestre 2025
ISSN : 1621-8000

En couverture : Eugène Viollet-le-Duc, « Transept sud, peintures des faces latérales », planche LV du recueil, *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris*, 1870, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Renouveau et continuité

Chers amis,

Lors de notre assemblée générale du 2 juin 2025, vous m'avez réélu administrateur et le conseil qui a suivi m'a élu président de notre société des Amis du musée de Cluny. C'est un grand honneur, mais également une lourde responsabilité.

Un changement de président n'est pas un bouleversement : il s'insère dans la vie normale d'une association et constitue souvent une source d'élargissement de nos inspirations. En ce sens, j'entends bien évidemment poursuivre l'œuvre que Martine Tridde a réalisée durant ses trois mandatures, tout en y apportant ma touche personnelle. Je remercie particulièrement les membres du conseil qui ont accepté de participer au bureau ainsi que tous les bénévoles, dont l'expérience m'est particulièrement précieuse.

Notre conseil, on le sait, est très équilibré entre les universitaires spécialistes du Moyen Âge, la société civile composée de communicants, de personnalités de la haute fonction publique, d'entrepreneurs, de journalistes, de spécialistes ou amateurs d'art, etc. C'est sur la complémentarité et le croisement de ces compétences que j'entends bien m'appuyer.

Je crois au partage et à la transmission, et c'est dans cet esprit que la section des Jeunes Amis du musée de Cluny a été créée, avec à sa tête Alexis Bracquart. Celui-ci a su s'entourer de jeunes adhérents pleins d'entrain et de talent. N'oublions pas qu'ils sont le futur de notre association.

Une jeunesse à la fois passionnée par le futur mais puisant expériences et références dans les temps médiévaux : tel fut bien le *revival* que connut le Moyen Âge au XIXe siècle et qui se poursuit aujourd'hui sous d'autres formes, comme en témoigne la fascination pour les univers fantasy et médiévaux dans la littérature, le cinéma, les jeux vidéo, et jusqu'au musée de Cluny qui organise en octobre l'exposition « Le Moyen Âge du XIXe siècle. Créations et faux dans les arts précieux ».

Pendant cette mandature, j'aimerais renforcer nos liens avec le musée de Cluny en créant davantage de passerelles encore, car si nous existons c'est grâce au musée et pour le musée. Je laisserai donc le dernier mot à sa directrice Séverine Lepape : « Je me réjouis de cette nouvelle page qui s'écrit avec la société des Amis : après trois ans de réouverture du musée, celle-ci s'est pleinement investie dans la reconquête de ses adhérents. Dominique Chevalier, ancien administrateur, a été moteur dans ce renouvellement et je me réjouis qu'il ait accepté de prendre la tête de la société pour continuer cette belle dynamique. Nous avons plus que jamais besoin de travailler étroitement avec les Amis du musée pour rendre certains projets possibles. »

Dominique Chevalier
Président des Amis du musée de Cluny

Trésors des Archives nationales

Propos recueillis
par Gérard Bonos, journaliste

Fabrique, conservation, accès, usage : depuis leur création, les Archives nationales sont non seulement le dépôt mais aussi le reflet de la mémoire collective. Entretien avec Marie-Françoise Limon-Bonnet, directrice de cette institution.

Entre Umberto Eco et Jose Luis Borges : le dédale de la mémoire archivistique. Les Grands Dépôts des Archives nationales, dans le Marais.

Le grand public connaît mal les Archives nationales. Comment définir leurs missions ? Qui peut y accéder, et comment ?

De fait, tout le monde peut accéder aux Archives nationales, il n'y a même pas, contrairement aux dispositions mises en œuvre à l'accès aux collections de certaines bibliothèques patrimoniales, de conditions de diplôme. C'est un héritage du contexte dans lequel sont nées les Archives nationales, à la Révolution française : elles ont entre autres été créées pour que chaque citoyen puisse vérifier que ce que lui demandait l'État (et notamment le fisc) était conforme à la législation en vigueur.

Quelles sont vos priorités en tant que directrice de cette institution ?

Les fonds et collections rassemblés par les Archives nationales sont, et c'est logique, en perpétuel accroissement. Il nous faut donc plus de place, plus de métrage linéaire pour conserver des archives papier traditionnelles. Pour ce faire, nous construisons sur notre site principal de Pierrefitte/Saint-Denis une tour de vingt étages qui comprendra 100 kilomètres de rayonnages et sur notre site historique de Paris, dans le Marais, nous réaménageons des bâtiments anciens pour abriter 9 kilomètres supplémentaires.

Nous devons aussi absolument accueillir chaque année plus d'archives nativement électroniques, une grande partie de la production d'archives de nos administrations n'étant plus sur papier, mais bel et bien faite de messageries électroniques, de dossiers bureautiques, d'outils de gestion, de procédures dématérialisées, de bases de données… Nous devons donc bien cerner, avec les administrations qui produisent ces archives, celles qui doivent être préservées pour être conservées de manière pérenne et fluidifier nos modes d'accueil de ces documents aux Archives nationales.

Enfin, numériser et mettre en ligne certains fonds très sollicités, chaque fois que c'est possible – juridiquement, financièrement, techniquement –, fait partie de nos objectifs prioritaires, comme d'offrir toujours des instruments de recherche plus performants pour entrer dans les richesses des près de 400 kilomètres linéaires

Marie-Françoise Limon-Bonnet, directrice des Archives nationales.

de fonds d'archives sous la garde des Archives nationales. D'ailleurs, sachez que ceux qui le souhaitent peuvent nous aider à développer la granularité de nos instruments de recherche *via* les propositions d'indexation de notre plateforme collaborative Girophares[1]. Nous venons aussi de refondre totalement, au profit du grand public, notre site internet[2]. Vous y trouverez tout notre programme culturel.

Quelle est l'importance du fonds médiéval des Archives nationales, et quels sont ses trésors ?

Le département du Moyen Âge et de l'Ancien Régime conserve 17 kilomètres linéaires d'archives antérieures à la Révolution. Elles proviennent des grandes juridictions et administrations royales, des établissements religieux et des églises parisiennes. Leur activité, le plus souvent, couvre plusieurs siècles, sans coupure nette entre Moyen Âge et Temps modernes, tel le parlement de Paris, qui a rendu la justice au nom du roi de saint Louis à la Révolution, ou encore l'abbaye de Saint-Denis dont les plus anciens documents – des privilèges accordés par les rois mérovingiens – datent du VIIe siècle et portent les signatures autographes de Dagobert ou de saint Éloi. On trouve également le Trésor des chartes des rois de France, dont les premiers registres de chancellerie, au début du XIIIe siècle, sous le règne de Philippe Auguste, marquent le début de la constitution d'une mémoire administrative de l'État royal. Les Archives nationales sont essentiellement le reflet de cet essor, mais il ne faut pas non plus oublier les nombreux fonds privés entrés par voie de don ou d'achat, parmi lesquels des chartriers seigneuriaux, tel celui de Thouars, extrêmement riches. De plus, parfois entrent encore des archives médiévales dans les fonds publics, comme celles de l'hôpital des Quinze-Vingts, pour partie très anciennes, qui rejoignent en ce moment les Archives nationales.

Les Archives nationales accueilleront à l'automne une grande exposition sur le faux. Y a-t-il de beaux faux d'époque médiévale qui y seront présentés ?

Oui, bien sûr, il y aura quelques belles « forgeries » présentées dans cette exposition événement, forgeries médiévales ou se rapportant au Moyen Âge. L'exposition sera inaugurée le 15 octobre sous le titre « Faux et faussaires » : ce sera la surprise que de repérer ces pièces au fil de la présentation ! Mais l'exposition embrasse beaucoup plus largement que le seul faux en écriture ou le seul Moyen Âge : elle va du Moyen Âge à nos jours, et de la fausse monnaie au faux en écriture en passant par le faux en art, la contrefaçon ou les *fake news.*

Comment les archives servent aux historiens pour leur quête de vérité historique ?

« Qu'est-ce que la vérité ? », aurais-je tendance à vous répondre ! Plus sérieusement, les archives sont des sources que l'historien apprécie et utilise, car il peut et doit les interpréter en restant attentif à ce qu'il sait de leur contexte de production, de leur intégrité. Ces sources peuvent décrire des faits ou dire quelque chose de certains faits, mais il appartient à l'historien de se positionner par rapport à la source en la critiquant, au besoin, selon les règles de la méthode historique. La source, en effet, est loin d'être neutre. À l'archiviste revient surtout la responsabilité de collecter des sources suffisamment variées pour éviter les biais dans l'offre qui est faite. À cet égard, le souci des services publics d'archives – les Archives nationales, mais aussi les archives départementales, depuis le milieu du XXe siècle surtout – de collecter aussi beaucoup d'archives d'origine privée, et pas seulement les archives publiques émanant des pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire, est révélateur. Il va dans le sens d'une pluralité des propositions faites aux usagers du patrimoine archivistique.

L'importance qu'on accorde aux archives a-t-elle varié selon les époques ?

Il y a certainement eu, et il y a encore, des nuances dans l'importance qu'une époque et ses historiens accordent aux archives ; c'est d'ailleurs le rôle des études historiographiques que de souligner ce point. Bien sûr, plus on remonte vers des époques anciennes ou très anciennes, plus la source se raréfie… Aujourd'hui, en histoire contemporaine, on peut travailler avec d'autres matériaux que le seul matériel archivistique. C'est plus complexe aux époques anciennes, même si l'archéologie, les sources littéraires, etc. doivent être convoquées pour compléter ce qu'apportent les archives.

1. https://girophares.archives-nationales.culture.gouv.fr
2. https://www.archives-nationales.culture.gouv.fr

La fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle

Deuxième partie

Les historiens du XIXe siècle nous ont légué l'édition d'un nombre impressionnant d'archives et se sont fondés sur l'érudition et la critique historique pour atteindre la vérité des faits. Mais ils ont aussi exalté la violence des individus et des événements, contribuant à faire du Moyen Âge un temps barbare et sanguinaire qu'il est aujourd'hui nécessaire de déconstruire.

Alexandre Cabanel, *Saint Louis rendant la justice*, détail, 1874, fresque du Panthéon, Paris.

1800-1900 : un Moyen Âge entre raison et violence

Par Claude Gauvard, professeure émérite d'histoire du Moyen Âge à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Comme il a été écrit dans le précédent numéro de *Millefleurs*, le XIXe siècle a retrouvé le Moyen Âge, et il a fabriqué les armes de l'érudition pour mieux l'appréhender. La façon de faire de l'histoire en est sortie transformée et les historiens d'aujourd'hui ne peuvent que saluer le travail colossal de leurs devanciers qui compulsèrent les parchemins, consacrèrent leur vie à l'édition des œuvres, entreprirent d'imposantes synthèses, de François Guizot à Charles-Victor Langlois, de Jules Michelet à Léopold Delisle – pour en rester à l'histoire de France. Peut-être moins connu, Louis Claude Douët d'Arcq, ancien élève de l'École nationale des chartes (promotion 1833), entré à la section historique des Archives nationales en 1841, illustra parfaitement cette soif d'accumuler les documents originaux, souvent arides, et de les éditer en un temps record. Aux *Comptes de l'argenterie des rois de France au XIVe siècle* en 1851, succédèrent *La Chronique d'Enguerran de Monstrelet* (six volumes, 1857-1862), le *Choix de pièces inédites relatives au règne de Charles VI* (deux volumes, 1863-1864) et les *Comptes de l'hôtel des rois de France aux XIVe et XVe siècles* (1865), pour se clore par un *Nouveau recueil de comptes de l'argenterie des rois de France* (1874).

Ces riches publications, qui ne se limitaient pas au Moyen Âge quand il étudia la collection de sceaux des Archives nationales, doivent être complétées par ses papiers déposés aux Archives nationales après sa mort en 1883 : leur recension constitue deux tomes de l'inventaire général manuscrit de la sous-série AB/XIX… On peut pardonner qu'il ait choisi de ne pas éditer les documents dans leur intégralité, par exemple en privilégiant la description du crime contenu dans une lettre de rémission aux dépens des formules diplomatiques. Les faits décrits dans leur vérité, c'est ce que l'historien éditeur cherchait à transmettre en priorité. Gabriel Monod, en créant la *Revue historique* en 1876, l'exprima clairement dans la devise qu'il empruntait au *De oratore* de Cicéron : *Ne quid falsi audeat, ne quid veri non audeat historia*, « L'histoire doit reculer devant tout mensonge, et ne reculer devant aucune vérité. »

John Everett Millais, *Jeanne d'Arc*, 1865, huile sur toile, collection particulière.

Une histoire élaborée avec les lunettes du XIXe siècle

Cette soif d'exactitude n'empêcha pas les historiens d'être liés à leur temps. Ils interprétèrent les textes avec les *a priori* que leur soufflait la société dans laquelle ils vivaient, mais également celle qu'ils auraient voulu rendre meilleure, soit en rêvant d'un retour au passé, aux temps purs des origines, soit en s'engageant pour construire l'avenir, voire en théorisant la période qu'ils distinguèrent de l'Antiquité. Le Moyen Âge fut pour eux un tremplin pour mieux comprendre l'évolution sociale contemporaine : la montée de la bourgeoisie, l'affaiblissement de la noblesse, l'émergence du peuple. Tous n'avaient pas les mêmes opinions politiques : par exemple Léopold Delisle, le « prince des bibliothécaires », maître de la Bibliothèque nationale, avait conservé une fibre royaliste, si bien qu'il contribua à faire de Louis IX l'icône des rois médiévaux et transforma en monument historiographique les enquêtes que le saint roi avait ordonnées en 1247.

À l'inverse, Augustin Thierry, dans le *Recueil des monuments inédits de l'histoire du tiers état* publié entre 1850 et 1870 dans la collection des « Recueils des documents inédits de l'histoire de France » (quatre volumes in-4°), s'étendit sur les vertus du régime municipal en France. En éditant les archives des villes du Nord, il illustra la lutte des bourgeois victorieux contre les nobles. L'octroi des chartes de commune n'avait pu se faire qu'à l'arraché, au prix de luttes spectaculaires, et l'historiographie garda longtemps l'idée de ces violences initiales : les droits des bourgeois inscrits dans la charte en découlaient, tracés dans le marbre de l'écriture et scellés ! Pour Amiens, il chercha en vain le texte authentique de la commune, qui devait dater de 1114, et édita deux actes postérieurs de 1184 et 1190 qui contenaient les droits acquis. Peu lui importait qu'ils eussent été alors reconnus par le roi sous forme de privilèges accordés à la cité ! L'essentiel était de montrer comment les bourgeois de la ville, ancêtres de ceux du XIXe siècle, avaient réussi à s'émanciper. Les leçons de la Révolution n'étaient pas loin. Quant au peuple, son importance mit plus longtemps à être reconnue même si Marx, dans sa correspondance avec Engels, voyait Augustin Thierry comme « le père de la lutte des classes dans l'historiographie française ». Il fallut la plume de Michelet en 1853 pour que Jeanne d'Arc revienne dans l'espace public, par un biais qui n'était pas seulement lié à des considérations sociales. La jeune bergère de Domrémy fut d'abord présentée comme la victime de l'Église dominatrice sous sa forme la plus cruelle, l'Inquisition. Elle fut fille de l'anticléricalisme de

Eugène Philastre, *Meurtre de la reine Galswinthe*, 1846, huile sur toile, musée de Soissons. Son mari, Chilpéric Ier, la fit assassiner pour épouser sa maîtresse Frédégonde.

Michelet en même temps que l'élue de Dieu pour monseigneur Dupanloup qui à la même époque, en 1855, prononça son panégyrique lors de l'inauguration de sa statue équestre à Orléans.

La constitution de récits exaltés

Alors que se dessinait le sérieux des institutions médiévales sous la plume d'un Fustel de Coulanges pour qui Gambetta fit créer la chaire d'histoire du Moyen Âge à la Sorbonne en 1868, force était donnée parallèlement au récit. Celui-ci se structurait à l'École nationale des chartes, mais aussi à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, conservatoire de la langue et de l'écriture, ainsi que dans les cercles intellectuels qui unissaient les historiens à des poètes comme Gérard de Nerval et bien sûr Victor Hugo. Augustin Thierry, entré à l'École normale à 16 ans, en fut un bel exemple, lui qui, comme il l'écrivit, cherchait « la narration complète, épuisant les textes, rassemblant les détails épars, recueillant jusqu'aux moindres indices des faits et caractères et, de tout cela, formant un corps auquel vient le souffle de la vie par l'union de la science et de l'art ». Cette magie de l'écriture, il la puisa chez le Chateaubriand des *Martyrs* (livre VI), comme il le revendiquait dans la préface aux *Récits des temps mérovingiens* parus entre 1831 et 1840. Il était alors devenu totalement aveugle mais il se souvenait de Grégoire de Tours, des documents qu'il avait compulsés par ailleurs, et surtout de ces combats entre « le guerrier sauvage », le barbare, et le Romain, « le soldat civilisé ». Sous sa dictée, la violence des Francs s'exacerba, la débauche de Chilpéric, les ruses de Frédégonde, l'appétit de Brunehaut se déployèrent en vengeances répétées, comme illimitées, tandis que la douceur de Galswinthe ne faisait que traverser « la barbarie mérovingienne ». Cruautés et sacrilèges créèrent un Moyen Âge sanguinaire passé à la postérité, une violence qui alimente encore les fantasmes des XXe et XXIe siècles.

Pourquoi avoir choisi de raconter tant de haine ? Pourquoi avoir décrit les bas-fonds d'un Paris où auraient régné les exclus, Esmeralda, Quasimodo et les truands rassemblés dans des cours des miracles, dont on sait qu'elles n'existaient pas encore au Moyen Âge ? Pourquoi cette avalanche de crimes que transmettaient au même moment les romans et l'opéra ? Certes, l'émotion était assurée, faisait mouche et permettait de rendre le Moyen Âge accessible. À quel prix ! Il faudrait pouvoir psychanalyser le XIXe siècle dans son entier, saisir les liens entre l'apologie de la violence que narrait Joris-Karl Huysmans, admirateur d'un Gilles de Rais monstrueux, avide de sang et pédophile, et le sacré que connut ce siècle fervent de cathédrales et grand constructeur d'églises. Un Moyen Âge à la fois rationnel et porteur d'une imagination exacerbée, tel que l'a conçu Eugène Viollet-le-Duc pour en restaurer les ruines. Penseurs et artistes du XIXe siècle ont eu besoin de ce Moyen Âge-là. À nous de le déconstruire. Mais ils nous transmettent la plus belle leçon qui soit : celle de considérer humblement que l'histoire se réécrit sans cesse, et reste traversée d'émotions.

L'invention romantique d'un chef-d'œuvre médiéval

Par Nathalie Koble, professeure de langue et littérature françaises à l'ENS Paris et à l'École polytechnique

« Une simple chapelle, un mur peint, une porte ogivale suffisent à faire naître une émotion. Ce n'est pas d'architecture qu'il s'agit, c'est de mémoire. » George Sand, *Promenades autour d'un village* (1866)

Au cœur du romantisme européen, la mémoire du Moyen Âge est étroitement liée à l'écriture littéraire. La pensée romantique, parce qu'elle exalte le fragment qui invite à la reconstitution d'un monde oublié autant qu'à son interprétation, regarde les œuvres médiévales comme des lieux de mémoire, des vestiges à préserver et à réinventer. Pour le dire avec George Sand, il faut montrer et défendre leur beauté propre, baignée de mystère, mais aussi saisir leur potentiel créateur, source d'inspiration pour un monde à réenchanter : l'invention est comprise par les Romantiques dans sa double acception de mise au jour et de renouveau.

Dans la France de la Restauration, le cercle littéraire animé à Paris par Charles Nodier à la bibliothèque de l'Arsenal a joué un rôle essentiel dans la diffusion des pensées allemande et anglaise, et lancé dans les années 1820 une génération d'écrivains (romanciers, poètes, historiens) en quête d'un nouveau souffle. Dans les décennies suivantes, le romantisme français conjugue imagination créatrice et démarche archéologique en multipliant les modalités d'écriture et d'intervention. Prosper Mérimée en est une figure exemplaire, lui qui arpente la France à la recherche de monuments historiques en péril pour en assurer la mise en valeur et la préservation, tout en forgeant de toutes pièces des chansons médiévales : son best-seller traduit dans toute l'Europe, *La Guzla*, qu'il fait passer pour un recueil de « poésies illyriques », rejoint les inventions poétiques de Brentano pour la Lorelei, les *Poèmes du cycle de Rowley* de Thomas Chatterton ou encore les poèmes d'Ossian.

Dans l'œuvre de George Sand, la référence au Moyen Âge, multiple, s'inscrit dans une histoire et une géographie plus locales. Loin d'y être déconnectée de la réalité contemporaine, elle répond à des exigences à la fois documentaires, romanesques et sociales. Dans ses romans, ses journaux et ses articles de presse, Sand fait revivre le Moyen Âge en insistant sur la multiplicité des cultures qui s'y entremêlent et trouve dans cette diversité à portée de main une source d'inspiration qui nourrit une réflexion politique pionnière, profondément républicaine. La mémoire du passé regarde résolument l'avenir.

Les paysages médiévaux de George Sand : un patrimoine multiculturel

Le 3 juillet 1847, dans le jeune journal républicain qu'est *L'Illustration. Journal universel*, George Sand signe une double page qui attire l'attention sur quelques trésors de sa région, « Un coin du Berry et de la Marche », où les paysans, dit-elle, « parlent presque tous la langue d'oc et la langue d'oïl ». Elle incite le lecteur à la promenade dans des lieux insolites hantés par un Moyen Âge pluriel : à Sainte-Sèvère, « dernière place de guerre qui fut arrachée aux Anglais », une église en ruine est marquée par la présence héroïque de Jeanne d'Arc et de Duguesclin, héros de la guerre de Cent Ans. Sur les hauteurs de Boussac, dans la Creuse, un ensemble de blocs de granit spectaculaire, les Pierres Jaumâtres, recèle des légendes locales associées à d'anciens cultes celtiques, encore vivaces dans les campagnes. Enfin, au centre de l'article, Sand alerte le public sur l'état d'un chef-d'œuvre en péril, un ensemble de tapisseries retrouvées dans le château féodal de Boussac, devenu siège de la sous-préfecture en 1838, chef-d'œuvre que lui avaient signalé son mari et son fils en 1835. Ces tapisseries constituent un ensemble monumental qui décline une dame courtoise, souvent accompagnée de sa suivante, tendant « ici l'aiguière et le bassin d'or, là un panier de fleurs ou des bijoux, ailleurs l'oiseau favori ». En guise d'illustration, l'autrice fait accompagner son texte de gravures tirées de dessins de son propre fils Maurice. Ce sont les premiers relevés publiés d'une tenture destinée à la célébrité : *La Dame à la licorne*.

Georges Charpentier, *Portrait de George Sand*, 1838, huile sur toile, Paris, musée de la Vie romantique.

Page de l'article de George Sand « Un coin du Berry et de la Marche », paru dans *L'Illustration* le 3 juillet 1847.

Ces millefleurs de la fin du xve siècle, brièvement mentionnés en 1814 par un historien et homme politique de la Creuse, Joseph Joullietton, reviennent comme des pans de mémoire dans l'œuvre de Sand, jusqu'au *Journal d'un voyageur pendant la guerre* (1870). Elle les intitulera « les tapisseries du château de Boussac » dans *Promenades autour d'un village* (1860) et dans *Autour de la table* (1866), et ne cessera d'en souligner l'importance esthétique, passée et à venir. Ses descriptions évoquent huit pièces tissées, qu'elle aurait aimé voir restaurées et exposées *in situ* : « Ces tapisseries, d'un beau travail de haute lisse, sont aussi une œuvre de peinture fort précieuse, et il serait à souhaiter que l'administration des beaux-arts en fît faire des copies peintes avec exactitude pour enrichir nos collections nationales, si nécessaires aux travaux modernes des artistes. Je dis des copies, parce que je ne suis pas partisan de l'accaparement un peu arbitraire, dans les capitales, des richesses d'art éparses sur le sol des provinces. J'aime à voir ces monuments en leur lieu, comme un couronnement nécessaire à la physionomie historique des pays et des villes. Il faut l'air de la campagne de Grenade aux fresques de l'Alhambra. Il faut celui de Nîmes à la Maison carrée. Il faut de même l'entourage des roches et des torrents au château féodal de Boussac et l'effigie des belles châtelaines est là dans son cadre naturel. »

L'écrivaine du Berry avait signalé la tenture à Prosper Mérimée, alors inspecteur des Monuments historiques. Dès 1841, celui-ci plaidait activement pour une campagne de restauration, un classement à l'Inventaire et un déplacement à Paris de six tapisseries qu'il avait vues et qui avaient échappé au recyclage et au pillage : « Il y en avait à Boussac plusieurs autres, plus belles, me dit le maire, mais l'ex-propriétaire du château […] les découpa pour en couvrir des charrettes et en faire des tapis. On ne sait ce qu'elles sont devenues. Cinq des six sont en fort bon état. La sixième est un peu mangée des rats. Toutes auront le même sort si on ne les tire de Boussac. »

Après de longues tractations avec la ville et une première restauration, les six panneaux rejoignent en 1882 le musée de Cluny, à Paris. L'œuvre, en son ensemble, est alors rebaptisée *La Dame à la licorne* par Edmond du Sommerard, fils du collectionneur Alexandre du Sommerard et premier conservateur du musée. L'entrée au patrimoine de ce chef-d'œuvre de l'art textile médiéval a donc été assurée par les efforts conjugués de deux écrivains, avec le soutien et l'engagement de l'État. Constituée de fragments dépendant d'une unité plus grande dont l'étendue et la signification se dérobent, *La Dame à la licorne* est en ce sens une invention romantique, vestige lié à un paysage géographique et mental, ouvert à une multiplicité de lectures.

Tentations orientalistes : un prince ottoman au cœur d'une tapisserie ?

De quel « désir » *La Dame à la licorne* est-elle le secret ? George Sand a mené l'enquête. Elle rapporte « la tradition », transmise par Joseph Joullietton : la tenture aurait été réalisée pour un prince oriental en exil, le prince Djem, fils du Grand Turc et frère ennemi du sultan Bajazet II. Djem, occidentalisé en « Zizim » dès les textes latins du xve siècle, avait été l'otage de prix du grand-maître de l'ordre des Hospitaliers Pierre d'Aubusson. Détenu durant deux ans (1482-1484) dans la tour de Bourganeuf, qui porte encore son nom, il fut le jouet des puissances occidentales et mourut en 1495 en terre napolitaine. Le lien entre la tenture et ce prince oriental illustre, historiquement plausible, était alors renforcé par les armoiries aux croissants de lune qu'arbore ostensiblement chacune des pièces.

Figure majeure de la diplomatie des royaumes d'Occident avec l'empire ottoman, Djem a suscité une littérature abondante autour de son destin hors du commun. Un templier, chancelier de l'Ordre et témoin des faits, Guillaume Caoursin, lui a consacré un chapitre de son histoire du siège de Rhodes, succès aussitôt traduit du latin dans toute l'Europe. Le xixe siècle en reprend les illustrations. Un auteur turc, membre de la suite du prince, avait de son côté raconté son exil dans un récit considéré comme le premier témoignage d'un Oriental sur l'Occident.

Les Romantiques se sont saisis de la vie de ce prince déchu pour lui inventer une légende, amoureuse ou tragique. Guy Allard, historien du Dauphiné, lui avait imaginé une passion amoureuse pour une demoiselle de sa région, Philippine de Sassenage ; pour Henri de Latouche, écrivain du Berry ami de Sand, il tomba amoureux de Marie de Blanchefort, nièce de Pierre d'Aubusson. D'autres, comme Lamartine dans *Les Grands Hommes de l'Orient* (1865), en font une figure exemplaire des logiques de pouvoir et de leur cruauté. Sous la plume de Victor Hugo dans *La Légende des siècles* (1859), « Zim-zizimi » est transformé en tyran sombre et cruel, symbole de la vanité de la gloire terrestre, bien loin de la douceur des tapisseries de Boussac – et de la réalité historique : « Zim se dressa terrible, et, sur les dalles sombres / Que le festin couvrait de ses joyeux décombres, / Jeta la lampe d'or sculptée à Sumatra. / La lampe s'éteignit. / Alors la Nuit entra. »

George Sand se détache de cet orientalisme exclusif pour suggérer d'autres lectures possibles des tapisseries : les croissants sont fréquents dans les armoiries des familles françaises, rappelle-t-elle. La tenture est surtout un témoignage admirable et précieux de l'art de cour dans la France du xve siècle. Dans son *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, la romancière suggère une inspiration littéraire, celle du *Roman de la Dame à la licorne*, roman allégorique courtois conservé dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale dont lui a parlé Adolphe Joanne, fondateur de *L'Illustration* : « La tradition prétend qu'ils ont décoré la tour de Bourganeuf durant la captivité de Zizime. M. Adolphe Joanne croit qu'ils représentent des épisodes du roman de la Dame à la licorne. C'est probable, car la licorne est là, non passante ou rampante comme une pièce d'armoiries, mais donnant la réplique, presque la patte, à une femme mince, richement et bizarrement vêtue, qu'escorte une toute jeune fillette aussi plate et aussi mince que sa patronne. »

Bernardo Pinturricchio, *Pie II arrivant à Ancône pour le départ de la croisade*, vers 1504, fresque de la bibliothèque Piccolomini, dans la cathédrale de Sienne. Le prince Djem y est représenté en bas à droite, avec un turban blanc.

Maître du Cardinal de Bourbon, « L'arrivée du prince Djem à Rhodes », enluminure tirée des *Gestorum Rhodie obsidionis commentarii* de Guillaume Caoursin, fol. 175, vers 1483-1484, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Jeanne, la servante héroïque

C'est surtout le dynamisme des figures soigneusement dessinées et tissées qui frappe l'imagination de l'écrivaine. Cette émotion esthétique a trouvé un étonnant développement dans un roman fondateur, *Jeanne* (1844), qui inaugure la veine pastorale de l'écriture sandienne pour parler de la société rurale de son temps.

Jeanne mobilise les mêmes lieux de mémoire médiévaux que l'article de *L'Illustration* pour camper son décor et nouer son intrigue. L'héroïne, une jeune bergère, est un personnage syncrétique, incarnation vivante de figures du passé inscrites dans les paysages du Berry : le récit commence et finit aux Pierres Jaumâtres, et se déroule au château de Boussac. Jeanne, qui a perdu sa mère, y est devenue la servante d'une demoiselle dont elle a sauvé le frère. En proie au désir de trois hommes qui ne sont pas de sa condition sociale, la jeune paysanne, dont les traits sont magnifiés dans leur simplicité morale, est à la fois une réincarnation de Jeanne d'Arc, bergère héroïque, une descendante lointaine de la déesse celtique Velléda, une « petite fadette » démunie et courageuse, et une femme en quête d'émancipation dans une société en crise. Si les tapisseries ne sont évoquées qu'au détour d'une page, la protagoniste semble tout droit sortie de la tenture : ne peut-on reconnaître ses traits dans la description de cette « belle jeune enfant, aussi longue et ténue dans son grand corsage et sa robe en gaine que la dame châtelaine, vêtue plus simplement, mais avec plus de goût peut-être », qui évoque la suivante des tapisseries sous la plume de l'autrice ?

Dans ce premier roman paysan, George Sand cherche à donner vie au monde rural qui l'entoure pour conjoindre le réel et l'utopie, et donner sens à une mémoire vivace du Moyen Âge. L'œuvre, dédiée à Françoise Veillant, sa propre servante pendant dix-huit ans, ne laisse aucun doute sur l'engagement social de son autrice et sur le rôle qu'elle assigne à la littérature : « Tu ne sais pas lire, ma paisible amie, mais ta fille et la mienne ont été à l'école. Quelque jour, à la veillée d'hiver, pendant que tu fileras ta quenouille, elles se raconteront cette histoire qui deviendra beaucoup plus jolie en passant par leur bouche. »

Sur les épaules de Viollet-le-Duc

Par Mathieu Arnoux, professeur d'histoire médiévale
à l'université Paris Cité et directeur d'études cumulant de l'EHESS

Vue de la nef de Notre-Dame de Paris, après la restauration de la cathédrale et sa réouverture fin 2024.

Notre-Dame de Paris est-elle un monument médiéval ? Question absurde : la charpente disparue dans l'incendie du 15 avril 2019 était l'un des témoignages les mieux conservés de l'architecture du XIIIe siècle. Et comment douter de l'authenticité des tours, de la nef et du chœur tels que nous les redécouvrons aujourd'hui ? Pourtant, en visitant la cathédrale restaurée, un doute naît : non sur la qualité du travail réalisé, ni sur l'identité du monument. C'est bien lui que nous voyons, nettoyé des marques que presque deux siècles de fréquentation avaient laissées sur lui depuis les premières campagnes de restauration par Eugène Viollet-le-Duc. C'est cela qui éveille l'attention : ciselé, affiné, parfait, ce qui apparaît dans la lumière chaude des pierres parisiennes ne porte pas les marques du long et difficile processus dont témoignent la basilique de Saint-Denis, les cathédrales de Sens ou de Chartres, et bien d'autres églises du premier âge gothique. Plus précisément : ce qui éclate sous les yeux des visiteurs, c'est la virtuosité du traitement des lignes et des masses, la convergence d'ensemble du monument vers une meilleure forme de lui-même, abstraction faite des multiples figures qu'il a pu prendre dans sa longue histoire. Attention ! On ne se plaindra pas ici des prétendus abus de Viollet-le-Duc. On cherchera à comprendre et à prendre acte de la place que cette restauration a occupée dans notre rapport au monument.

Pour mesurer l'ampleur de l'œuvre de Viollet-le-Duc, au-delà de la liste sans fin des monuments qu'il a contribué à sauver, il faut s'aventurer dans la jungle de ses écrits. En 1900, Henry Adams, médiéviste et professeur à Harvard, avait accompli cette exploration, qu'il raconte dans deux livres étonnants, *Mont-Saint-Michel and Chartres* (1912) et *The Education of Henry Adams* (édition posthume, 1918, devenue un classique de la littérature des États-Unis). Le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* en main, Adams avait fait le pèlerinage des églises d'Île-de-France, discutant par exemple des rapports entre la collégiale de Mantes, la prieurale de Saint-Leu-d'Esserent et Notre-Dame de Paris, mais s'interrogeant aussi sur ce qui rapprochait alors les cathédrales de Chartres, Paris et Amiens des merveilles technologiques de l'Exposition universelle : un chapitre de l'*Education* intitulé « The Virgin and the dynamo », réflexion sur la place de l'architecture face à la théologie du XIIIe siècle et à la science du monde industriel, constitue une réflexion profonde sur la pensée de Viollet-le-Duc.

Faire revivre une culture matérielle ancienne

Relire ce dernier à la lumière de Henry Adams n'est pas inutile. Concernant la cathédrale parisienne, ce n'est pas le *Rapport sur le projet de restauration de Notre-Dame de Paris* présenté en 1843 avec Jean-Baptiste Lassus qui nous éclairera : pour un universitaire de 2025, c'est un exemple précoce et brillant de réponse à un appel à projet ministériel. L'érudition historique n'est pas son sujet et n'y occupe qu'une place très marginale. Le volume publié en 1870, *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris*, dans lequel Viollet-le-Duc publia et défendit les décorations qu'il avait imaginées pour les chapelles du chœur, donne à voir les partis qu'il adopta pour la décoration des murs. Dans un texte bref, il oppose la polychromie originelle des ouvrages antiques et médiévaux au triomphe de la pierre nue chez les architectes et restaurateurs modernes, inaptes à retrouver « l'harmonie des tons [qui] n'est pas seulement une affaire de sentiment [mais] aussi un peu de calcul ». Se refusant à prendre son parti « d'un intérieur nu et froid, monochrome, mais laissant apercevoir les formes à cause même de cette nudité », il exalte la présence de la couleur dans le monument restauré. Son texte est un modèle de réflexion synthétique, faisant converger vers le visiteur tous les éléments de l'espace : « La cathédrale de Paris, comme on sait, est orientée de telle façon que tout un côté du monument se présente vers le midi et l'autre vers le nord. Un de ces côtés reçoit donc une lumière plus vive et plus colorée que l'autre. Il a paru qu'il était nécessaire de profiter de cette disposition pour établir l'harmonie générale. Au lieu de combattre l'effet de cette orientation, on a cru devoir l'appuyer. Ainsi en premier lieu, toutes les fenêtres des chapelles tournées vers le sud sont garnies de grisailles à tons chauds, tandis que celles tournées vers le nord possèdent des grisailles à tons nacrés et froids. De là, il résulte qu'en entrant dans le monument on voit un côté de lumière, un côté d'ombre, un côté chaud et brillant et un côté froid. Il en résulte instinctivement pour l'œil un effet général tranquille. Rien n'est plus fatigant pour les yeux qu'un intérieur éclairé par des jours contraires de qualités semblables comme intensité de lumière, valeur de tons et colorations. La peinture des chapelles devait concorder naturellement avec le système de répartition de la lumière. »

À partir de cette position du problème, l'architecte reconstruit concrètement et *historiquement* l'espace interne du monument en faisant intervenir la lumière teintée des vitraux, la surface sans fenêtres des murs de séparation des chapelles, les palettes colorées possibles. Les solutions, Viollet-le-Duc ne les a pas trouvées dans les matériaux industriels – ciments moulés, armatures de fer, mastics –, qu'il récuse. C'est aux maçons et tailleurs de pierre parisiens, porteurs d'une expérience technique séculaire, qu'il demande les pierres adéquates ou les traitements de surface susceptibles de porter et de faire resplendir les couleurs qu'il a cueillies sur les vitraux ou dans les miniatures. De 1843 à 1870, la révolution industrielle s'est invitée dans la culture européenne et d'autres restaurations montrent que Viollet-le-Duc sait en faire son profit. Mais sur l'île de la Cité, loin des moyens modernes de transport, les pierres qui arrivent par la Seine, les échafaudages de bois, les pigments anciens montrent que c'est au cœur d'une culture matérielle ancienne que le restaurateur a cherché son inspiration. Mieux que Viollet-le-Duc, nous pensons savoir ce qu'est le Moyen Âge ; n'oublions pas que nous sommes perchés sur ses épaules. Comme il s'était lui-même juché, pour dessiner et projeter, sur celles des maîtres d'œuvre médiévaux.

Eugène Viollet-le-Duc, « Peinture derrière le crucifix, bas-côté sud » et « Chapelle Saint-Ferdinand, chœur nord », planches XXIX et XXXII du recueil *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris*, 1870, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Ivanhoé et le « premier Empire anglais »

Par Jean-Philippe Genet, professeur émérite d'histoire
du Moyen Âge à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Walter Scott était particulièrement sensible au problème de l'identité nationale : si l'Empire britannique reconnaissait l'existence de plusieurs nations, l'hégémonie anglaise mettait en péril l'identité des autres composantes, à commencer par l'écossaise. Scott, bien conscient des bienfaits qu'apportait l'appartenance à l'Empire, rejetait (non sans une bonne dose de nostalgie) la vieille Écosse des Highlanders mais n'entendait pas pour autant sacrifier l'identité de son peuple. D'où l'ambivalence de la série des romans (les *Waverley Novels*) qu'il a consacrés à l'histoire écossaise et qui paraissent anonymement en 1819. *Ivanhoé* en fait partie mais il est le seul, du moins en apparence, à ne pas porter sur l'Écosse. En fait, il illustre génialement le problème en l'inversant : ce sont les Anglais (les Anglo-Saxons) qui sont cette fois confrontés au bouleversement provoqué par la conquête par une autre nation, dont la supériorité militaire et politique est aussi incontestable que celle qu'exerçait l'Angleterre sur l'Écosse au début du XIXe siècle !

Conquêtes et questions identitaires

Pour cela, Scott prend quelques libertés avec l'histoire. Certes, la conquête de 1066 a balayé l'aristocratie anglo-saxonne : le *Domesday Book*, la grande enquête commandée vingt ans plus tard par Guillaume le Conquérant, montre que les tenants en chef (*tenants-in-chief*) d'origine anglo-saxonne ne détiennent plus vers 1086 que 5,5 % des terres (et surtout dans le Nord, complètement dévasté) contre 48,5 % pour les seigneurs normands, le reste étant en possession du roi ou d'une Église impitoyablement « normanisée » et contrainte à inféoder l'essentiel de ses biens à la soldatesque normande. On peut dire sans exagération que la classe dominante du pays a été entièrement balayée et renouvelée. Les Juifs, dont le personnage de la belle guérisseuse Rebecca donne une image très positive, sont d'ailleurs eux aussi tous venus de Rouen ! Mais, au total, les envahisseurs continentaux composent à peine plus de 1 % de la population : les mariages mixtes étaient inévitables, conduisant au développement rapide d'une population plus mélangée.

Or l'action d'*Ivanhoé* se déroule près d'un siècle et demi après la conquête. À la fureur de son père Cédric, farouchement attaché au passé anglo-saxon qu'il rêve de ressusciter, Wilfrid d'Ivanhoé s'est engagé au service du roi d'Angleterre Richard Cœur de Lion, dont il est devenu un proche fidèle. Il a appris tout ce qui fait la supériorité des Normands, la charge et l'escrime à cheval, les subtilités de la guerre de siège et de la défense du donjon, au point de devenir l'un des plus brillants chevaliers de l'armée du souverain, qu'il a accompagné à la croisade. Richard y a multiplié les prouesses face à Saladin tandis que le roi de France Philippe Auguste abrégeait sa participation pour intriguer avec le propre frère de Richard, le prince Jean, afin d'accroître ses possessions. Les nouvelles d'Angleterre obligent Richard à rentrer. Après avoir conclu une trêve avec Saladin, les Anglais prennent le chemin du retour mais les tempêtes dispersent leur flotte. Ivanhoé se déguise en pèlerin pour pouvoir rentrer en toute sécurité quand le roi Richard, dont le navire a été jeté sur les côtes dalmates, doit traverser les terres de l'empereur Henri VI, dont il est l'ennemi, pour rejoindre celles de son beau-frère, le duc de Saxe Henri le Lion. Reconnu malgré son déguisement, il est fait prisonnier à Vienne par le duc d'Autriche qui le remet à l'empereur.

Robert Taylor et Elizabeth Taylor interprètent Wilfrid d'Ivanhoé et Rebecca dans le film réalisé par Richard Thorpe en 1951 d'après le roman de Walter Scott.

Les leçons d'une histoire romancée

C'est là que Scott s'écarte de l'histoire, jusque-là à peu près respectée. Dans les faits, le roi, libéré grâce à la rançon réunie par sa mère Aliénor d'Aquitaine, revient en Angleterre le 13 mars 1194 où il est accueilli avec joie et soulagement par l'épiscopat, les principaux nobles et ses anciens serviteurs, les partisans de Jean sans Terre ayant été immédiatement mis en déroute. Au contraire, Scott le condamne à la clandestinité : déguisé en Chevalier Noir, il joue son rôle dans l'épopée du « chevalier déshérité » (Ivanhoé masqué), tout comme le hors-la-loi Robin de Locksley (Robin Hood), Rebecca la guérisseuse, et Wamba et Gurth, les Anglo-Saxons qui désobéissent au passéiste Cédric pour porter secours à leur jeune maître. Ils signifient ainsi le ralliement du peuple aux Normands à partir du moment où ils obéissent à la loi du royaume, au contraire des barons félons dont l'ignominieuse défaite finale conclut le roman…

Mais la fiction est aussi ailleurs. Et d'abord avec ces partisans des descendants de Cédric, les Aethelings, porteurs du sang de la maison de Wessex. En réalité, ils ont disparu depuis longtemps : le dernier descendant mâle, Edgar Aetheling, fils d'Edmond Côte de Fer, est mort vers 1125. Il n'a pas laissé de fils et sa fille, (sainte) Marguerite, a épousé le roi d'Écosse Malcolm III Canmore ; leurs trois fils ont été tour à tour rois de l'Écosse celtique et n'avaient que faire d'une ascendance anglo-saxonne. Mais le plus jeune fils du Conquérant, Henri Ier d'Angleterre, a réussi un coup de maître : il épouse leur fille Mathilde, qui porte aussi le prénom saxon d'Édith. Elle transmet ainsi sa précieuse filiation au souverain normand et à leurs enfants, Guillaume « Adelin », mort jeune dans le naufrage de la Blanche-Nef, et surtout à sa sœur, l'impératrice Mathilde qui, par son remariage avec le comte d'Anjou Geoffroy Plantagenêt, la transmet à son tour à leur fils Henri II et à sa descendance : le véritable Aetheling n'est pas le fade Athelstan du roman, c'est en réalité Richard Cœur de Lion lui-même, auquel sa double réputation de croisé et de brillant chef de guerre assure par ailleurs une popularité certaine…

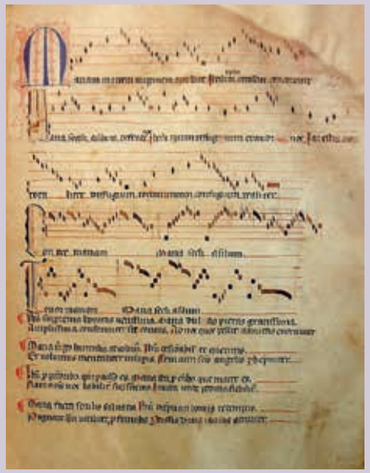
Surtout, les Normands sont bel et bien devenus des Anglais. Des mariages de plus en plus nombreux ont rapproché les deux communautés, mais il faudra plus d'un siècle pour que leur intégration soit effective, en particulier dans les hautes couches de l'aristocratie restée francophone. Même les plus puissants barons se considèrent désormais comme des Anglais et n'hésitent pas à faire appel aux lois du royaume, fussent-elles anglo-saxonnes. Pour les historiens, le tournant décisif est la bataille de l'Étendard en 1138, victoire éclatante des barons du Nord face au roi d'Écosse qui a préservé l'intégrité du royaume d'Angleterre. Désormais, qu'ils soient de souche saxonne ou de souche normande, tous se reconnaissent comme Anglais face à cet ennemi commun, le Celte, que ce dernier soit gallois, écossais ou irlandais. C'est aux dépens de ces « barbares » qui n'ont ni chevaliers, ni villages, ni châteaux, qui massacrent ou vendent comme esclaves les individus qu'ils ont razziés, que commence à s'édifier ce que les historiens ont appelé le premier Empire anglais. Le test décisif de la naissance d'une nouvelle nation sera la résurgence de la langue anglaise, qui ne triomphera finalement du français qu'au début du XIVe siècle, mais a déjà commencé sa mutation en lui empruntant au passage la moitié de son vocabulaire.

La fiction de Walter Scott a donc fortement accentué l'opposition entre les deux communautés, mais sa démonstration n'en offre qu'une leçon plus efficace : la collaboration d'Ivanhoé l'Anglo-Saxon avec la nouvelle puissance, celle des Normands, ouvre le chemin glorieux de l'histoire de l'Angleterre, un chemin que l'Écosse doit à son tour emprunter pour s'épanouir au sein de l'Empire britannique, en tournant le dos aux Highlands faméliques. Ivanhoé montre ainsi la voie aux Écossais de 1819…

Eugène Delacroix, *Rebecca enlevée par le templier*, 1858, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

Deux manuscrits à l'épreuve du politique

Par Bruno Bonhoure, chanteur et fondateur de La Camera delle Lacrime



« Mariam matrem virginem », chant du *Livre vermeil* de Montserrat, fol. 25, XIVe siècle, abbaye de Montserrat.

Au XIXe siècle, la redécouverte de manuscrits médiévaux s'inscrit dans un double mouvement d'affirmation nationale et de construction identitaire. Le *Livre vermeil* de Montserrat, manuscrit liturgico-musical du XIVe siècle conservé dans le monastère éponyme, devient progressivement un symbole de la renaissance culturelle catalane. Parallèlement, le *Codex Buranus*, recueil de poèmes goliardiques du XIIIe siècle redécouvert en Bavière, connaît une fortune toute différente au XXe siècle avec sa mise en musique par le compositeur Carl Orff, dans un contexte marqué par la montée du national-socialisme. Ces deux corpus, bien que d'origine religieuse ou para-religieuse, sont investis d'une valeur identitaire qui dépasse leur fonction initiale, et leur réception révèle deux manières de mobiliser le patrimoine du Moyen Âge dans des projets contemporains.

Le *cancionero* appelé *Livre vermeil* (depuis environ 1885, il est en effet recouvert de velours rouge), copié vers 1399 à l'abbaye de Montserrat, rassemble dix chants destinés aux pèlerins venus honorer la Moreneta, la Vierge noire. Il témoigne d'une piété festive, mêlant textes latins et catalans, et de formes musicales adaptées à la dévotion collective : danses rituelles, chants strophiques, virelais. Au XIXe siècle, dans le cadre de la Renaixença, la Catalogne redécouvre ce patrimoine et l'érige en preuve de son autonomie culturelle historique. L'usage du catalan dans certaines monodies pieuses du *cancionero* conforte l'idée d'une continuité linguistique et spirituelle catalane. Ce manuscrit, réédité et intégré à des pratiques musicales savantes et populaires, devient alors un support pour une mémoire régionale non violente, ancrée dans la foi, la langue vernaculaire et la tradition musicale.

Instrumentalisations

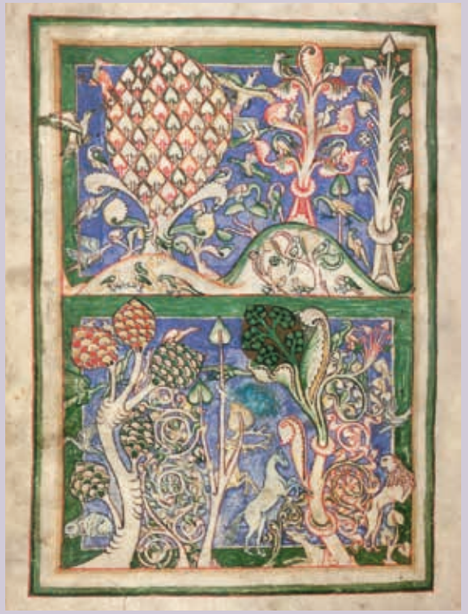
En Allemagne, le *Codex Buranus* est quant à lui redécouvert en 1803 dans l'abbaye de Benediktbeuern, dans le sud de la Bavière. C'est la cantate scénique profane *Carmina Burana* de Carl Orff qui, lors de sa création en 1937 à Francfort, projette ses textes dans l'espace public. Composée à partir de vingt-quatre poèmes extraits du manuscrit, l'œuvre adopte un style rythmique épuré, destiné à une réception directe et collective. Sa mise en scène monumentale, sa dimension rituelle et son efficacité expressive sont progressivement tolérées puis valorisées par le régime nazi. Ainsi, dès 1938, des extraits de *Carmina Burana* sont utilisés comme un outil de mobilisation émotionnelle et intégrés aux grandes cérémonies culturelles du Reich. Le manuscrit d'origine, dont les textes satiriques, licencieux ou critiques pouvaient porter une charge subversive, y est vidé de son ambivalence. La réécriture musicale le transforme en un réservoir de mythes – amour, fortune, nature, fête – adaptés à une esthétique du pouvoir.

Le *Livre vermeil* et le *Codex Buranus* deviennent ainsi des vecteurs d'identité, mais selon des logiques divergentes. En Catalogne, le premier soutient une revendication fondée sur l'autonomie linguistique et culturelle, sans militarisation ni centralisation du message. Il incarne une forme de résistance culturelle tournée vers la mémoire collective et la transmission. En Allemagne, à l'inverse, le second devient dans les années 1930 le support d'une esthétisation du politique, d'une instrumentalisation idéologique qui neutralise les contradictions du texte pour en faire une œuvre de cohésion nationale.

Cette comparaison illustre deux manières d'actualiser le passé médiéval : l'une mobilise le manuscrit comme preuve d'une continuité culturelle régionale, l'autre sélectionne et amplifie les éléments susceptibles de nourrir un imaginaire collectif normatif. Dans les deux cas, musique et poésie deviennent le médium d'une mémoire reconstruite, à la croisée de l'érudition et du politique. Le manuscrit médiéval, album photographique d'une pratique collective à un moment donné et en un lieu donné, devient outil de projection identitaire, et sa réception ne saurait être objective.

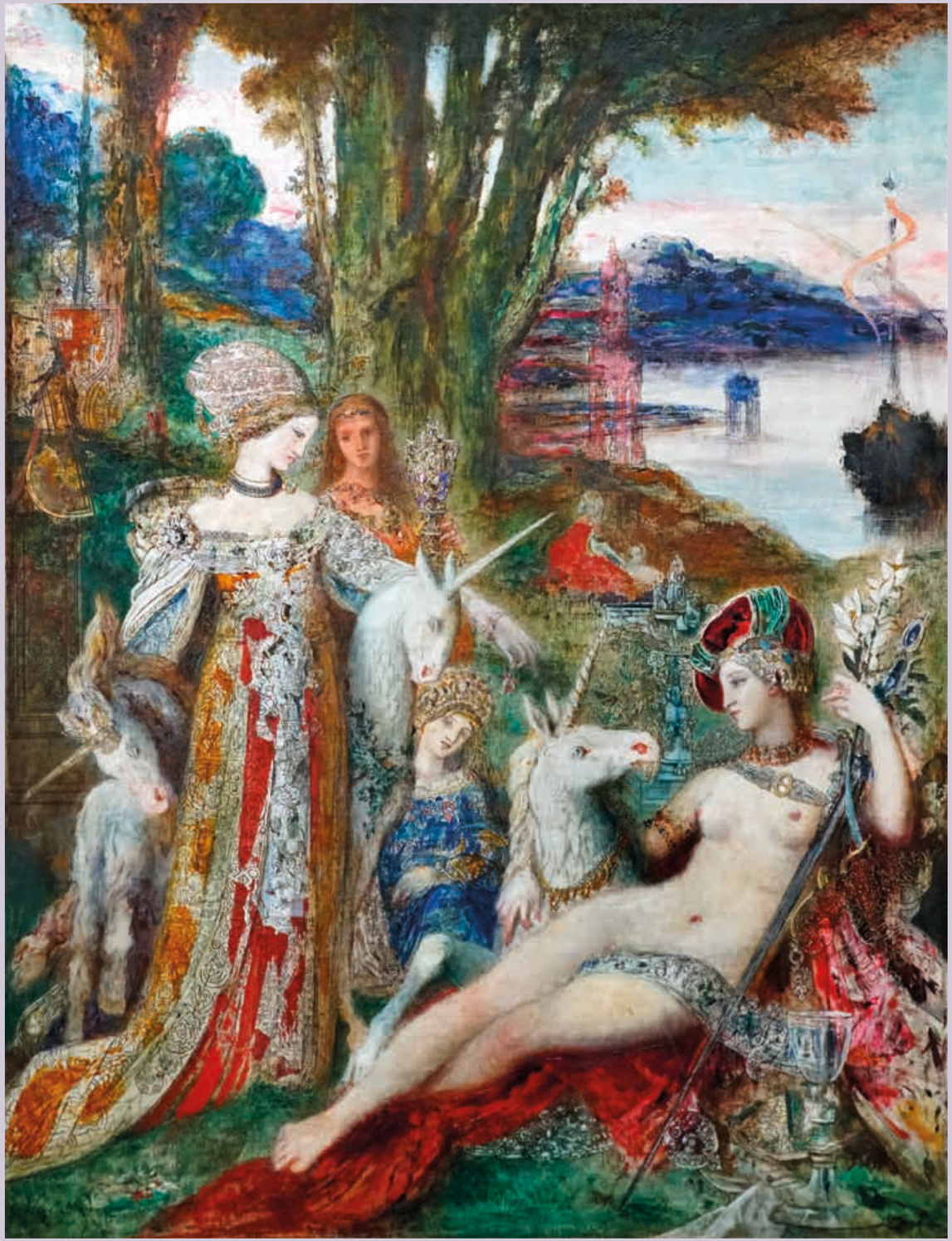
C'est en 2005 que Bruno Bonhoure fonde avec Khaï-Dong Luong l'ensemble La Camera delle Lacrime pour créer des spectacles à partir de traces musicales du Moyen Âge, et mettre en œuvre conjointement l'étude des sources, des rituels et des pratiques vocales. La web-série pédagogique *Circum Cantum : une histoire du Moyen Âge au fil des chansons* et le programme du *Karaoké médiéval*, co-créés par Bruno Bonhoure et Khaï-Dong Luong, ont reçu le Prix 2024 de la Fondation Stéphane Bern pour l'histoire et le patrimoine. La société des Amis du musée de Cluny est le premier partenaire de cette aventure.

« Roue de la fortune », enluminure introductive du *Codex Buranus*, vers 1230, Munich, Bibliothèque d'État de Bavière.



« Paysage avec plantes et animaux », enluminure du *Codex Buranus*, fol. 64v, vers 1230, Munich, Bibliothèque d'État de Bavière.

Claudi Lorenzale i Sugrañes, *L'Origine de l'écu de Barcelone*, 1844, huile sur toile, Barcelone, Académie royale catalane des beaux-arts de Saint-Georges. Lorenzale fut l'un des rénovateurs de la peinture historique catalane, théoricien d'un retour au Moyen Âge catalan.



Gustave Moreau, *Les Licornes*, années 1880, huile sur toile, Paris, musée Gustave Moreau.

Un Moyen Âge « fin-de-siècle »

Par Jean-Yves Tilliette, professeur honoraire de langue et littérature latines médiévales à l'université de Genève, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

Le Moyen Âge brumeux et crépusculaire de Maurice Maeterlinck et des poètes qui lui sont contemporains n'est plus du tout celui que mettait en scène Victor Hugo un demi-siècle plus tôt. Alors, la découverte émerveillée par le romantisme des plus beaux monuments de l'ancienne langue française faisait concevoir cette dernière comme pittoresque, hardie, un peu gauche encore, en somme presque enfantine, tels que sont les héros adolescents de *La Légende des siècles*, Aymerillot ou le petit roi de Galice. Or l'emblème médiéval de la génération symboliste n'est plus tant le paladin que le moine reclus dans sa cellule « mettant en un pieux ragoût les restes de l'Antiquité [avec une] grâce balbutiante, [une] maladresse parfois exquise » (Joris-Karl Huysmans, *À rebours*). D'un balbutiement l'autre, l'époque a, d'un seul coup, vieilli.

Désillusions

On peut expliquer le phénomène par le poids des circonstances historiques. Le souvenir héroïque de la Révolution et de la chevauchée impériale d'un bout à l'autre de l'Europe pouvait nourrir des rêves de grandeur que les réalités d'une société petite-bourgeoise et technicienne ont fini par éteindre. Il faut être Emma Bovary pour s'imaginer alors en « châtelaine au long corsage qui, sous le trèfle des ogives, passe ses jours le coude sur la pierre et le menton dans la main en regardant venir du fond de la campagne un chevalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir »… et cela, comme on sait, se terminera mal. La piteuse défaite de 1870 vient porter le coup de grâce aux dernières illusions et, dans son sonnet « Langueur » (*Jadis et naguère*, 1884), Paul Verlaine s'identifie au temps des « grandes invasions » : « Je suis l'Empire à la fin de la décadence / Qui regarde passer les grands Barbares blancs / En composant des acrostiches indolents / D'un style d'or où la langueur du soleil danse. »

Le mot important dans ces vers est celui de « décadence », dont les artistes et écrivains des dernières décennies du XIXe siècle vont se faire un étendard. Le terme est pourtant chargé à nos yeux de connotations plutôt dépréciatives, comme il l'était au temps de la grande somme historique d'Edward Gibbon, qui l'associe à l'effacement de la lumineuse civilisation antique, et donc à la montée des ténèbres médiévales. Mais pour les écrivains de la période qui nous intéresse, cette sombre médaille a son avers. Car le triste moment historique a une contrepartie esthétique. C'est ainsi que Théophile Gautier assimile le « style de décadence » à « l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, […] s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants ». Métamorphose ultime, « ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer », et sous ce Verbe avec une majuscule, on entend à la fois le prologue de l'évangile de Jean et la préfiguration du « Livre » de Mallarmé…

Les phrases qui viennent d'être citées sont extraites de la préface que Gautier donne à l'édition de 1868 des *Fleurs du mal*, et s'appliquent plus spécifiquement au poème LX du recueil, « Franciscae meae laudes ». À propos de ce texte, il convient de dire avec force que Baudelaire, loin de s'y adonner à un vain exercice de style, *recrée* authentiquement, avec une finesse et une profondeur cependant quelque peu sacrilèges, la superbe poésie liturgique des XIIe et XIIIe siècles qu'en excellent latiniste, il a dû connaître à travers l'anthologie de *Poésies populaires latines du Moyen Âge* publiée en 1847 par l'érudit normand Édélestand du Méril, cousin germain et mentor de son ami Jules Barbey d'Aurevilly – autre étoile au firmament du prince des décadents qu'est Joris-Karl Huysmans. Que le Moyen Âge, et singulièrement le Moyen Âge latin, informe la littérature du second XIXe siècle, on en trouve en effet la preuve décisive dans cette bible du décadentisme qu'est *À rebours*, dont le héros blasé, Jean des Esseintes, mêle dans sa bibliothèque les œuvres des écrivains latins des premiers siècles médiévaux aux recueils poétiques de Baudelaire, Verlaine, Corbière et Mallarmé.

Une invitation au voyage et au rêve

Mais on aurait tort, sans doute, de se borner à faire de la référence médiévale l'aliment du ressassement mélancolique. En réalité, elle nourrit un appel, une aspiration vers l'ailleurs. S'est-on bien avisé que l'un des plus suggestifs et délicats poèmes des *Fleurs du mal*, « L'invitation au voyage », n'était autre que la transposition géniale de la plus ancienne chanson d'amour que nous ait laissée le Moyen Âge, « Iam dulcis amica venito » (« Maintenant viens, ma douce amie »), composée vers l'an mil, que Baudelaire a également pu lire dans l'anthologie de Du Méril ? Son auteur anonyme y offre en effet à sa *soror electa*, sa « sœur chérie », de séjourner dans un décor paisible et harmonieux qui annonce par bien des traits l'intérieur hollandais esquissé par le poète parisien. Mieux que cela même : la fameuse (trop fameuse ?) « théorie des correspondances » renvoie l'écho poétique de la vision, scientifique celle-là, que les hommes du Moyen Âge se font de l'agencement du monde, eux pour qui tous les éléments qui composent l'univers façonné par Dieu, « les parfums, les couleurs et les sons », se répondent entre eux en vertu de convenances mystérieuses en vue d'en exhiber secrètement la parfaite harmonie. Et lorsque Mallarmé illustre d'une image célèbre la force créatrice du langage – « Je dis : une fleur ! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour […], musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tout bouquet » –, ne rejoint-il pas un obscur poète du milieu du XIIe siècle, Bernard le Clunisien, qui déclare en un vers rendu célèbre par Umberto Eco : *Stat rosa pristina nomine. Nomina nuda tenemus* ?

Nul n'a eu l'intuition plus juste de la présence de la poétique médiévale dans la poésie symboliste que Remy de Gourmont, dans son superbe et émouvant *Latin mystique* (1892, rééd. 1913), qui découvre au public les séductions secrètes de la muse chrétienne, des origines au *Dies irae* et au *Stabat mater*. En arrachant au silence des bibliothèques des chefs-d'œuvre oubliés ou méprisés qu'il agrémente de traductions d'une grande beauté à défaut d'être toujours exactes, c'est en réalité de la littérature de son temps que parle Gourmont. « Plus d'un trait de la figure caractéristique des poètes latins du christianisme se retrouve dans la présente poésie française, – et deux sont frappants : la quête d'un idéal différent des postulats officiels de la nation […] ; et, pour ce qui est des normes prosodiques, un grand dédain. » Il me semble qu'en fait ce sont deux autres « traits caractéristiques » qui sont mis en évidence par le florilège tel que le compose notre auteur. D'un côté, respect ou non de la prosodie, la capacité rare de faire sonner le mot juste à son exacte place : « le charme du vers plein et atteignant en soi toute sa valeur musicale » dont se voit créditer le chanoine Adam de Saint-Victor (milieu du XIIe siècle) rencontre l'idéal mallarméen d'harmonie sonore. De l'autre, la fascination pour le principe d'analogie universelle : ainsi Marbode (vers 1040-1123), évêque de Rennes, auteur d'un *Livre des gemmes* qui captivera aussi Huysmans dans *En route*, associe-t-il les pierres précieuses qui, selon l'Apocalypse de Jean, pavent les murs de la cité céleste à des vertus, à des passions, à des affections corporelles, aux mouvements du ciel, aux mœurs des animaux… Ce sont les « vivants piliers » du temple de Nature que l'on entend ici bruisser.

Le Moyen Âge dont ont rêvé Joris-Karl Huysmans et Remy de Gourmont, après eux Léon Bloy ou Paul Claudel, n'est sûrement pas moins imaginaire, s'il est peut-être moins imaginatif, que celui de Walter Scott ou de Victor Hugo. Pour avoir été mis au service de « l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel du sens mystérieux de l'existence » (Mallarmé), il n'est pas moins créateur.

Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*, 1876, huile sur toile, musée Gustave Moreau. L'un des deux tableaux de Gustave Moreau représentant Salomé qui font l'objet des rêveries de Des Esseintes dans *À rebours*.

Grisélidis, un Massenet médiéval

Par Alain Cochard, rédacteur en chef de Concertclassic.com

« Les harmonies y ressemblent à des bras, les mélodies à des nuques ; on s'y penche sur le front des femmes pour savoir à tout prix ce qui se passe derrière… », disait Debussy de la musique de Jules Massenet (1842-1912). Sitôt prononcé, le nom du compositeur est associé à une esthétique très personnelle, et à deux ouvrages qui n'ont cessé de faire les délices des amoureux d'art lyrique depuis leur création : *Werther* et *Manon*. On connaît bien moins en revanche les réalisations d'inspiration médiévale du compositeur : *Le Roi de Lahore*, *Esclarmonde*, *Le Jongleur de Notre-Dame*, *Le Cid* se tirant un peu mieux – mais de façon très relative – de cet oubli.

Une liste à laquelle il convient d'ajouter *Grisélidis*, partition qu'une actualité récente est venue mettre en lumière. Grâce à l'entrée de ce titre dans la collection « Opéra français » du Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française[1], un enregistrement de premier ordre permet désormais de prendre la mesure d'une œuvre aussi réussie qu'attachante.

Des libertés avec Boccace

Avec *Grisélidis*, Massenet s'était emparé d'un sujet cher au répertoire lyrique. Le rôle-titre en est un personnage que l'on trouve dans le dernier conte du *Décaméron* de Boccace et qui, pour se limiter à deux noms célèbres, inspira Alessandro Scarlatti et Antonio Vivaldi. Le « conte lyrique en trois actes et un prologue » que le public découvrit en 1901 à l'Opéra-Comique prenait toutefois des libertés avec Boccace. Dans la pièce (créée à la Comédie-Française en mai 1891) dont ils avaient tiré leur livret, Armand Silvestre et Eugène Morand ajoutèrent en effet des personnages aux côtés de Grisélidis et de son mari, le Marquis : le berger Alain, amoureux de Grisélidis, le Diable – ingrédient de choix, comme chacun sait, pour pimenter un cocktail lyrique – et sa femme Fiamina. Quant au cadre de l'action, il abandonnait le Piémont italien pour s'installer sous le clair soleil de Provence – très présente à l'époque dans l'imaginaire des créateurs français.

Et Massenet se prit au jeu ! « J'aimais beaucoup cette pièce », se souvenait-il en 1912. « Tout m'en plaisait. Elle faisait converger vers des sentiments si touchants la fière et chevaleresque allure du haut et puissant seigneur partant pour les croisades, l'aspect fantastique du diable vert, qu'on aurait dit échappé d'un vitrail de cathédrale médiévale, la simplicité du jeune Alain et la délicieuse petite figure de l'enfant de Grisélidis. » De 1893 à 1901, Massenet travailla à *Grisélidis* (on sait même que, de passage à Gênes en 1894, il en fit entendre des extraits à Giuseppe Verdi) ; une tâche de longue haleine, menée avec d'autant plus de soin et d'enthousiasme vers son terme que l'auteur savait que l'Opéra-Comique réunirait une distribution conforme à ses souhaits, avec en particulier Lucienne Bréval dans le rôle-titre, à côté de laquelle on devait entre autres trouver Lucien Fugère dans le rôle du Diable.

1. Un livre-disque (144 pages + 2 CD), coll. « Opéra français », n° 42, BZ 1058.

Affiche de *Grisélidis* de Jules Massenet pour sa représentation à l'Opéra-Comique en 1901.

Réparer un injuste oubli

Six mois avant de diriger la création du *Pelléas et Mélisande* de Debussy à l'Opéra-Comique, le chef et compositeur André Messager assura celle de *Grisélidis*, le 20 novembre 1901, dans une mise en scène et des décors particulièrement soignés d'Albert Carré, le directeur de l'Opéra-Comique. Avec son mélange de comique et de sérieux, *Grisélidis* remporta un véritable triomphe. La postérité en décida autrement… jusqu'ici en tout cas. Réalisé en 2023 parallèlement à une version de concert à Montpellier, l'enregistrement du Palazzetto Bru Zane restitue toute l'énergie du retour à la vie offert à *Grisélidis*. Vannina Santoni, Julien Dran, Thomas Dolié, Tassis Christoyannis, etc. : idéale, la distribution rend aussi bien justice à la dimension demi-caractère de l'ouvrage que la baguette de Jean-Marie Zeitouni (à la tête de l'Orchestre national de Montpellier), subtile, vivante et colorée. Une partie d'un injuste oubli se trouve là réparée magnifiquement. Un Massenet inattendu ; une grande partition dont on espère qu'elle trouvera bientôt le chemin d'une scène lyrique.

William Morris et le renouveau de la tapisserie en Angleterre

Par Helen Wyld, conservatrice principale, responsable des tissus européens (Moyen Âge – 1850) au National Museum of Scotland

Edward Burne-Jones (figure) et William Morris (fond), *Pomone*, 1884, tapisserie, Wolverhampton, Wightwick Manor.

En 1879, William Morris installa un métier à tapisserie dans sa chambre de Kelmscott House, à Hammersmith (ouest de Londres), et apprit à tisser. Ce fut le début d'une entreprise qui allait l'occuper, ainsi que son entreprise de décoration d'intérieur Morris and Company, jusqu'à sa mort en 1896. Célébrées par ses contemporains, les tapisseries de Morris ont provoqué un flux régulier de commandes qui se poursuivit après sa disparition, au début du XXe siècle. Par la suite, il fut considéré comme l'un des pionniers du modernisme en matière de tapisserie. Mais si les faits relatifs à cette production sont bien connus, certains aspects en ont été négligés, en particulier sa confrontation précoce avec une célèbre tenture à l'hôtel de Cluny.

La décision de William Morris de devenir artiste et décorateur était motivée par sa haine affichée du monde moderne tout autant que par son amour pour ce qu'il percevait comme l'esprit de l'époque médiévale. Sa pensée s'élabora durant ses études à l'université d'Oxford, au début des années 1850, lorsqu'il se lia avec l'artiste Edward Burne-Jones, avec lequel il allait collaborer toute sa vie. Tous deux furent inspirés par leur fréquentation des membres de la Confrérie préraphaélite et par la lecture de l'influent ouvrage de John Ruskin *The Nature of Gothic*, lequel décrit « l'esprit gothique qui est en nous ». Ruskin considérait que le style exprimait l'esprit de l'artisan mais aussi celui de l'époque dans laquelle il vivait. Il se lamentait également sur le monde moderne, considérant la perfection raffinée des intérieurs contemporains comme un « signe d'esclavage ».

Contrairement à Ruskin, qui était critique d'art, Morris, Burne-Jones et leur cercle proposèrent de changer ce système en agissant concrètement. La société Morris and Company fut fondée en 1860 avec le but de réformer les arts en s'opposant aux excès du goût victorien et en plaçant la dignité du travail artistique au cœur de la production.

Retour aux sources

Dans cet ensemble de convictions touchant à l'esthétique, à la moralité, à la valeur de l'artisanat et à la justice sociale, la tapisserie avait le statut d'un talisman. Morris en parlait comme de « l'art textile le plus noble, dans lequel il n'y a rien de mécanique ». Il affirmait avoir appris lui-même à tisser en utilisant un vieux manuel en français – et il semble qu'il ne s'agissait même pas d'un manuel pour faire de la tapisserie, mais des tapis. Cette démarche de retour aux fondements reflétait les sentiments de Morris à l'égard de la tapisserie contemporaine : il décrivait les Gobelins comme un « incubateur à stupidité », faisant remonter le déclin de cette technique au règne de Louis XIV. Il ne niait pas la virtuosité des tisserands français, « habiles comme seuls peuvent l'être des Français dans un tel travail », mais déplorait l'utilisation qui était faite de leur savoir-faire séculaire. Il déclarait ainsi : « Ce serait un euphémisme de dire que ce qu'ils fabriquent n'a pas de valeur ; c'est plus que cela ; la tapisserie a une influence corruptrice et mortifère sur tous les arts mineurs en France, car elle est toujours présentée comme l'archétype et le sommet de tout ce que ces arts peuvent produire de meilleur : il est impossible de concevoir un gaspillage plus absurde du travail et de l'habileté des hommes. »

Morris estimait que la production des Gobelins au XIXe siècle était trop picturale et imitative, manquant de vérité par rapport au médium lui-même ; il critiquait en particulier les tapisseries structurées comme des peintures avec un premier plan, une scène centrale et un arrière-plan, et leurs tentatives « d'imiter le travail du pinceau ».

Contrairement à la production des Gobelins, la majorité des tapisseries réalisées par Morris and Company suivent un schéma très simple, avec un personnage ou un groupe de personnages sur un fond de verdure ou de millefleurs. La plupart du temps, les personnages étaient dessinés par Burne-Jones. L'arrière-plan était réalisé soit par Morris, qui avait tendance à dessiner d'immenses feuilles (appelées « feuilles de chou »), soit par son assistant Henry Dearle, qui s'était spécialisé dans les millefleurs.

Une tapisserie acquise en 1862 par le South Kensington Museum (futur Victoria and Albert Museum), *Les Trois Parques*, est souvent citée comme la source d'inspiration de ce style. Mais Morris avait été confronté à des œuvres similaires bien avant cette date. Durant l'été de 1854, alors étudiant de 20 ans, il avait voyagé en Belgique et dans le nord de la France, et y était retourné l'année suivante. Plus tard, il évoqua l'émotion intense ressentie lors de sa première confrontation avec les cathédrales d'Europe du Nord : « Aucun mot ne peut vous dire à quel point son mélange de beauté, d'histoire et de romantisme m'a saisi : je peux seulement dire qu'en repensant à ma vie passée, je trouve que c'est le plus grand plaisir que j'ai jamais eu. » Si cette citation concerne en l'occurrence la cathédrale de Rouen, elle s'applique à l'ensemble de son voyage.

La noblesse des millefleurs médiévaux

Ce qui n'a pas été souligné, c'est l'importance toute particulière de l'hôtel de Cluny, que Morris visita en 1855, et des tapisseries qu'il y vit. Dans sa *Conférence sur les arts textiles* (1882), après avoir mentionné *Les Trois Parques*, il poursuit ainsi : « Cette belle pièce est représentative d'un type de décoration particulièrement agréable, où les figures sont présentées sur un fond de fleurs conventionnel ; le plus beau spécimen de ce genre, à ma connaissance, se trouve dans l'une des plus petites salles de l'hôtel de Cluny à Paris, mais malheureusement, les conservateurs de ce beau musée l'ont quasiment recouvert d'un mobilier imposant. Je pense que nous devons considérer ce type de production comme appartenant, dans l'esprit, au XIVe siècle, bien qu'il ait perduré jusqu'au XVIe siècle. »

Morris semble ici faire référence à la tenture aujourd'hui connue sous le nom de *La Vie seigneuriale*, acquise pour le musée en 1852, trois ans seulement avant sa visite. Un autre extrait fait certainement référence au *Bain*, l'une des pièces de cet ensemble : « Pourtant, comme [la tapisserie] était autrefois un art noble ! Elle transformait les murs de notre chambre en bois verts et en arbres de juin, peuplés d'oiseaux et de bêtes ; ou en jardin d'été avec un jeune homme et une jeune fille jouant autour d'une fontaine ; ou en procession solennelle de guerriers mythiques et de héros de l'ancien temps. »

Morris identifie ici le pouvoir d'immersion qu'offre la tapisserie, un thème important dans le regain d'intérêt pour ce médium au XIXe siècle. Dans cette optique, la présentation que proposait alors l'hôtel de Cluny prend une signification nouvelle. Le musée fut en effet pionnier dans la création d'intérieurs immersifs regroupant des objets afin de reconstituer différentes époques, évoquant pour la première fois la vie quotidienne.

Les tapisseries de Morris connurent un succès critique et commercial considérable. La majorité de ses clients était des industriels et des entrepreneurs établis dans le monde entier, qui avaient fait fortune à la faveur de ce même système capitaliste que Morris méprisait tant. Ces hommes avaient sans doute le plus grand besoin de la vision immersive du monde médiéval que proposait Morris, non seulement pour y trouver un refuge face aux excès technologiques auxquels ils participaient, mais aussi pour donner du sens au nouveau monde qu'ils étaient en train de construire. Helen Churchill Candee, spécialiste américaine de la tapisserie, a identifié le séduisant paradoxe qui est au cœur de l'œuvre de Morris en décrivant ses tapisseries comme étant « [du] médiéval le plus enchanteur et [de] la perfection la plus moderne ».

Le Bain, pièce de la tenture de la Vie seigneuriale, Pays-Bas du Sud, vers 1520, tapisserie en laine et soie, Paris, musée de Cluny.

Créations et faux dans les arts précieux

Par Christine Descatoire, conservatrice générale du patrimoine au musée de Cluny, et Frédéric Tixier, maître de conférences en histoire médiévale à l'université de Lorraine

Copies, pastiches, œuvres composites et faux se montrent au musée de Cluny ! La réinterprétation inventive du Moyen Âge par le XIXe siècle, en matière d'orfèvrerie, d'émaillerie, d'ivoires et de tissus, est confrontée à ses inspirations médiévales dans le cadre d'une passionnante exposition de près de deux cents œuvres.

L'exposition « Le Moyen Âge du XIXe siècle », présentée au musée de Cluny du 7 octobre 2025 au 11 janvier 2026, se propose de montrer comment, après les événements révolutionnaires, le XIXe siècle redécouvre le Moyen Âge tout en le réinterprétant. Il s'agit d'étudier de quelle manière ce siècle d'importants progrès technologiques et de constitution de grandes collections privées et publiques s'est inspiré du Moyen Âge en produisant copies, pastiches, œuvres composites et faux, et d'opérer des confrontations, selon un regard de médiéviste, entre les objets originaux et leurs « résonances » au XIXe siècle. Le champ d'investigation est centré sur les arts précieux – pièces d'orfèvrerie et d'émaillerie, ivoires, tissus –, qui ont jusqu'à maintenant peu été étudiés par rapport à la peinture ou l'architecture. Cette reviviscence émerge dès les années 1820-1830 et se prolonge jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale. Collectionneurs, ateliers de création et de restauration mais aussi faussaires en sont les principaux acteurs, autour d'un marché de l'art en pleine expansion focalisé sur Paris, capitale des arts. Riche de près de deux cents œuvres, cette exploration s'appuie sur les collections du musée de Cluny, dont des objets méconnus du XIXe siècle, en dialogue avec des prêts d'institutions françaises et étrangères et de quelques collections privées.

Dans le préambule est abordée la question de la persistance du Moyen Âge sous l'Ancien Régime, à travers l'intérêt pour les découvertes archéologiques (tombe de Childéric près de Tournai, 1653) et surtout la présence dans certains cabinets d'érudits (Bernard de Montfaucon, l'abbé Fauvel) d'objets médiévaux comme témoignages des temps « barbares », dévalués face aux antiques. Après les destructions révolutionnaires émerge un nouveau regard sur ce Moyen Âge avec, sous l'Empire, l'apparition du style troubadour puis, à partir des années 1820-1830, du courant néo-gothique. En parallèle se constituent les premières grandes collections d'objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance, telles celles d'Alexandre du Sommerard, de Louis Fidel Debruge-Duménil, de l'abbé Texier ou encore du peintre Pierre Révoil.

Bavozet frères et sœur (attr.), pendule « Notre-Dame de Paris », Paris, vers 1835, bois, bronze doré, laiton et émail, Paris, musée Carnavalet.

Ange porte-armoiries, Angleterre, 1849 ou vers 1866, panneau brodé exécuté d'après la chasuble de Warwick (Angleterre, 1434-1446), soie polychrome et filés or et argent sur toile de lin, Paris, musée de Cluny.

Un Moyen Âge inspirant

La première section de l'exposition est consacrée aux objets médiévaux qui ont servi de modèles et de sources d'inspiration. Quelques-uns, considérés rapidement comme des chefs-d'œuvre du Moyen Âge, sont reproduits à l'identique grâce à de nouveaux procédés, telle la galvanoplastie : le ciboire d'Alpais, l'ange de Saint-Sulpice-les-Feuilles. Par ailleurs, maints objets médiévaux ont servi de sources d'inspiration. Le thème des anges reliquaires, très prisé au Moyen Âge, est particulièrement éclairant, comme le montrent les créations de l'abbaye de Maredsous en Belgique. Les tissus aussi sont copiés, à l'image du tableau brodé figurant un ange porte-armoiries qui reproduit les bras de la croix de la chasuble de Warwick (XVe siècle). Outre les œuvres elles-mêmes, observées lors des grandes expositions d'art ancien, les publications jouent un rôle important dans la connaissance des œuvres médiévales, notamment *Les Arts au Moyen Âge* d'Alexandre du Sommerard (1838-1846), les *Annales archéologiques* d'Adolphe Napoléon Didron (publiées dès 1844) ou la *Revue de l'art chrétien*. Enfin, dès les années 1830, d'habiles artistes redécouvrent des techniques médiévales tels les émaux cloisonnés et champlevés. De grandes maisons d'orfèvrerie – Poussielgue-Rusand, Trioullier ou Wilmotte – s'en emparent pour créer des objets dans le goût médiéval capables de répondre à la forte demande inhérente à cette mode. Des ateliers et des manufactures textiles produisent également des tissus inspirés d'étoffes précieuses médiévales.

L'essor du collectionnisme

La redécouverte du Moyen Âge est étroitement associée à la constitution de grandes collections privées ou publiques, ainsi celle d'Alexandre du Sommerard, à l'origine du musée de Cluny. La deuxième section de l'exposition est consacrée au monde des collectionneurs. Paris, par la vitalité de son marché de l'art « haute époque », est le lieu de rencontre de ces passionnés, bourgeois ou aristocrates (les Rothschild). La ville attire des provinciaux, tel le Lillois Aimé Desmottes, et des étrangers, comme l'Autrichien Frédéric Spitzer, les Russes Pierre et Alexis Soltykoff ou Alexandre Basilewsky. La quête d'objets complets incite certains collectionneurs et marchands (Carrand père et fils) à des pratiques de dépeçage et de recomposition à partir d'éléments disparates du Moyen Âge et du XIXe siècle. Franz Bock, surnommé « Bock aux ciseaux », se livre au découpage de tissus anciens pour en faire de petits tableaux. Les collectionneurs s'entourent de collaborateurs, artisans comme l'orfèvre-joaillier d'Aix-la-Chapelle Reinhold Vasters auprès de Frédéric Spitzer, ou ateliers de création et de restauration tels celui de Didron ou la maison André.

La consécration du pastiche

La troisième section de l'exposition est centrée sur les créations du XIXe siècle « dans le goût du Moyen Âge », imitations, pastiches, ou encore objets composites. Après les pertes révolutionnaires, la nécessité de reconstituer les trésors d'église, dans un contexte de rechristianisation, conduit à la fabrication de nombreux objets religieux : ustensiles liturgiques, parures épiscopales, reliquaires et autres statuettes. La sphère profane est également concernée : coffrets, pièces de table, bijoux et accessoires de parure. L'univers courtois, les romans de chevalerie ou encore le bestiaire fantastique sont autant de thèmes prisés des artistes et des collectionneurs. De même, le courant historiciste participe d'une relecture de l'histoire de France au travers d'objets-symboles comme la main de justice en ivoire du Louvre. Enfin, la forte demande d'émaux limousins des XIIe-XIIIe siècles entraîne la création de nombreux pastiches religieux et profanes dans le « style de Limoges », telle la statuette de sainte Valérie au musée de Cluny. La troisième section s'achève sur le « Moyen Âge de l'entre-deux-guerres », afin de montrer que, malgré la disparition de toute une génération de collectionneurs et d'artistes en 1914-1918, et bien que l'Art nouveau puis l'Art déco dominent désormais

la scène artistique, les objets inspirés du Moyen Âge n'ont pas pour autant disparu, parallèlement aux commandes architecturales de la reconstruction.

Faux et faussaires

La quatrième et dernière section de l'exposition, présentée dans la salle d'actualité du nouveau bâtiment, s'intitule « Faux et usages de faux ». En effet, la forte demande d'objets « haute époque » a alimenté l'activité illicite des faussaires et des marchands peu scrupuleux et la production de faux (pastiches et copies donnés pour authentiques), tels les monstrances-reliquaires de Jean-Paul d'Hermange (Metz) ou les faux ivoires du faussaire de Valence. Si certains collectionneurs ont parfois été trompés par ces contrefaçons (Basilewsky), d'autres en revanche ont été complices de ces forgeries (Mikhaïl Botkine). Les faussaires recourent à diverses pratiques pour mystifier les amateurs : la transposition d'un matériau à un autre, la représentation d'armoiries pour imaginer un historique prestigieux aux œuvres (fleur de lis, castille, léopard…). À côté des vols dans les églises, qui se multiplient avec la loi de séparation des Églises et de l'État de 1905 (« gang des Auvergnats » en Limousin), émerge la pratique frauduleuse de l'escamotage : les objets originaux sont vendus à des collectionneurs, avec la complicité du prêtre ou du maire de la commune, tandis que des copies sont réalisées et envoyées dans leur lieu d'origine. L'affaire du chef-reliquaire de Saint-Martin de Soudeilles est à cet égard exemplaire. Cette section s'achève avec l'évocation de l'un des plus grands faussaires du tournant du XXe siècle, l'italien Luigi Parmeggiani, *alias* Louis Marcy. Il mit au point un système organisé, faisant travailler des artisans pour créer des faux qu'il vendit à des collectionneurs privés, à des musées (notamment le British Museum et l'actuel Victoria and Albert Museum), et même à sa ville natale de Reggio Emilia (tel le lutrin de la Galleria Parmeggiani).

Questionner l'impact des arts précieux médiévaux sur les arts décoratifs du XIXe siècle, c'est dévoiler un pan fascinant de la création artistique d'un « Moyen Âge du XIXe siècle », dont nous sommes encore aujourd'hui tributaires dans notre compréhension de l'art médiéval.

Jean-Paul d'Hermange, monstrance-reliquaire, Metz, vers 1850, cuivre doré, verre, agate et verroterie, Paris, musée de Cluny.

Buste-reliquaire, France (?), fin du XIIIe-début du XIIIe siècle (?) / XIVe siècle (?) / XIXe siècle (2e moitié ?), cuivre doré, filigranes, émaux champlevés et cloisonnés, gemmes, Paris, musée de Cluny.

Nouvelle acquisition

Par Séverine Lepape,
directrice du musée de Cluny

Les Amis du musée de Cluny ont contribué à l'entrée dans les collections d'une enluminure représentant la cérémonie de la rose d'or. Une œuvre de prix !

La Cérémonie de la rose d'or, dernier quart du XIIIe siècle, enluminure sur parchemin, Paris, musée de Cluny.

L'acquisition d'une enluminure représentant la cérémonie de la rose d'or à Rome dans les années 1280-1290 est un événement dont nous nous réjouissons. Et plus encore qu'elle ait été rendue possible grâce au soutien de donateurs mobilisés par la société des Amis du musée de Cluny, ainsi que d'un mécène du musée.

La scène a été identifiée grâce à l'œil avisé de François Avril, qui y a reconnu le don par un pape, coiffé de la tiare et vêtu d'une chasuble de couleur rouge et du pallium doré, d'une rose d'or à un laïc entouré d'une foule nombreuse en partie composée de clercs et de laïcs.

Stylistiquement, la miniature comporte toutes les caractéristiques de l'enluminure romaine ou bolonaise du dernier quart du XIIIe siècle. Si l'on ignore ce qu'est devenu l'ouvrage originel, on peut déduire de la taille de l'initiale (qui comporte au verso des annotations musicales) qu'il était un imposant livre de chœur, antiphonaire ou graduel, et supposer qu'il a été réalisé dans l'entourage proche du pape.

L'emplacement même de la scène, dans l'initiale L pour l'introït de la messe du quatrième dimanche de Carême, invite à cette lecture puisque l'on sait que c'est en ce jour, depuis le XIe siècle au moins, que le pape avait pour habitude de remettre une rose en or à un personnage ou une institution religieuse qu'il souhaitait tout particulièrement honorer.

La rose était donc portée en procession de la basilique Sainte-Croix-de-Jérusalem à Rome jusqu'au palais du Latran par le pape, qui la bénissait dans la sacristie de la basilique Sainte-Croix avec du baume et du musc. Cet édifice religieux pourrait donc bien être celui représenté schématiquement dans l'enluminure et les deux petits récipients sur l'autel correspondre à ceux qui auraient contenu ces deux substances utilisées pour oindre la rose au moment de sa bénédiction. Baume et musc étaient destinés à restituer aux sens le parfum de la rose d'or qui, selon Guillaume Durand, renfermait trois substances diverses, l'or, le musc et le baume, « parce que le Christ renferme trois substances : sa divinité, son corps et son âme, et que le baume sert de trait d'union au musc et à l'or, parce que l'âme est le trait d'union du corps et de la divinité ».

La représentation schématique de la rose d'or est riche d'enseignement. Petit objet à cinq pétales, il pourrait bien ne pas être une convention de représentation, simplifiant à l'extrême l'objet, mais reposer sur une réalité historique. En effet, faute d'avoir des représentations de cette époque, les inventaires du trésor pontifical de la fin du XIIIe siècle nous donnent quelques éléments sur la nature de ces roses d'or, petits objets pesant entre 60 et 100 grammes. Plus tard, au XIVe siècle, ces ouvrages devinrent plus sophistiqués, avec l'ajout de gemmes et de pierres précieuses, plus naturalistes et plus lourds, d'un poids oscillant entre 300 et 400 grammes.

L'entrée dans les collections de cette miniature, la plus ancienne représentation connue à ce jour de la cérémonie de la rose d'or, est d'autant plus pertinente que le musée de Cluny s'enorgueillit de conserver la rose d'or la plus ancienne au monde, réalisée en 1330 par l'orfèvre Minucchio Jacobi da Siena, *aurifaber curiae*, donnée par le pape Jean XXII pour honorer Rodolphe de Nidau, comte de Neuchâtel.

Depuis le 1er juillet 2025, l'enluminure et la rose d'or dialoguent à une vitrine de distance, dans la salle consacrée à l'art italien des XIIIe-XVe siècles, et on imagine sans peine qu'elles ont beaucoup à se dire. Parlent-elles par exemple du départ de la curie pontificale, encore à Rome au temps de l'enluminure, mais installée en Avignon quand la rose de Jean XXII fut créée ?

Nous espérons en tous les cas que leur rapprochement offre une meilleure compréhension de ce rite si important pour la papauté et la société de la fin du Moyen Âge, où le don et la *caritas* du pontife s'incarnaient dans un objet à la symbolique délicate et riche.

Départ de Martine Tridde-Mazloum de la présidence des Amis

Par Claude Gauvard

Martine Tridde-Mazloum, présidente des Amis du musée de Cluny de 2014 à 2025.

Madame la présidente, chère Martine,

Nos amis du bureau m'ont confié une tâche bien difficile : te dire toute notre reconnaissance en ce jour où tu as choisi de quitter la présidence de notre association. Présidente des Amis depuis 2014, membre du conseil d'administration depuis 1996, tu sembles être liée au devenir de notre association en même temps que tu en es la mémoire vivante.

Pourtant, rien apparemment ne semblait te destiner à lier ton action aux Amis du musée de Cluny. Formée à Sciences Po où l'on n'enseigne guère le Moyen Âge mais plutôt l'histoire du temps présent, tu travailles ensuite dans la communication de ce grand groupe qu'est Paribas. Mais une communication très vite orientée vers les œuvres d'art et le mécénat, la diffusion artistique, y compris la musique. Cette passion ne te quitte pas quand tu cesses tes activités officielles au sein du groupe en 2014. Tu n'avais pas attendu cette « retraite » pour t'engager dans plusieurs associations, dont celle des Amis, et prendre des responsabilités dans plusieurs fondations de politique culturelle. Ce magnifique parcours dit tout de ta personnalité tournée vers le patrimoine, mais également vers les hommes et les femmes qui le mettent en valeur, le protègent et le transmettent.

Le chemin a été semé d'embûches. Comment présider une association liée à un musée en pleine rénovation, qui par conséquent est obligé de fermer pendant deux années, entre 2020 et 2022, une mutation qu'est venue compliquer la Covid… Tu as su gérer ce temps de chrysalide et je me souviens de ces CA où il fallait trouver le moyen de conserver nos adhérents. Tu n'as jamais perdu espoir, avec une ténacité qui est une grande force chez toi. La réouverture du musée le 12 mai 2022, le nombre croissant d'adhérents t'ont donné raison.

J'ai parlé de ta ténacité qu'a soutenue un travail constant : préparer le *Millefleurs*, *L'Ephéméris*, s'inquiéter du site qui est l'une des nouveautés de ton mandat – un site que tu as su promouvoir en faisant appel pour le lancer à Laurent Albaret, dont tu avais su apprécier les compétences –, gérer tout simplement et gouverner.

Je voudrais évoquer maintenant une autre qualité qui me semble parfaitement correspondre à ta manière de gouverner. Je parlerai de ta prudence. Elle m'a paru évidente en pensant à Christine de Pizan qui définissait moins le gouvernement idéal du prince par la sagesse que par la prudence. Qu'était-ce que la prudence à ses yeux ? Une sagesse en actes, orientée vers le concret de l'action. Je me souviens de ce CA particulièrement important où il a été question d'aider le musée à acquérir le *Christ* de Pisano. La plupart des membres du CA étaient enthousiastes, encore fallait-il trouver la somme nécessaire. L'idée d'une participation en ligne s'imposa vite. Toi, tu restais en retrait. Tu supputais déjà le poids que cette souscription ferait peser sur les bénévoles que tu as toujours eu le souci de préserver. Non, tu n'étais pas hostile, tu étais tout simplement soucieuse de ne pas nous engager à la légère. C'est cela la prudence. Mais quand, grâce à notre trésorier Éric, une solution satisfaisante fut trouvée, tu t'es engagée sans compter dans l'opération. C'est aussi cela la prudence. Faire en sorte que les décisions prises se réalisent le mieux possible.

La prudence de celui qui gouverne, disait également Christine de Pizan, consiste à savoir s'entourer de bons conseillers. Faire fuir les flatteurs, ne retenir que ceux qui sont eux-mêmes sages et dans l'intérêt de la policie. C'est également ce que tu as su faire grâce à tes talents pour repérer les forces vives. Tu as toujours été soucieuse de varier le profil des membres du CA pour multiplier les compétences. Ouverte aux gens, tu mesures vite et sans *a priori* ce qu'ils peuvent apporter à notre association, et tu les accueilles avec chaleur. Au sein du bureau, pour ne parler que de notre dernière mandature, tu as su t'entourer de piliers solides au premier rang desquels figurent Hélène et Éric, t'appuyer sur des personnalités porteuses d'avenir comme Évelyne, demander les avis scientifiques de Philippe ou de moi-même, faire venir des personnalités indispensables au bon déroulement des actions phares de l'association comme François pour le *Millefleurs*, Élisabeth pour les excursions, Dominique pour la création et le développement des Jeunes Amis, avec Alexis. Au sein du CA, tu nous connais tous et quand je dis connaître, cela signifie les personnalités des uns et des autres, s'inquiéter d'eux aussi, y compris de leur santé, et je sais combien la disparition de Judith Förstel a pu t'affecter.

Il me semble que tu peux être fière de ton bilan. Avec plus de mille adhérents, un groupe dynamique de Jeunes Amis, des finances saines, l'association se porte bien. Tu ne la quittes pas vraiment puisque fort heureusement tu souhaites continuer à siéger au CA, où ton expérience sera des plus précieuses. Tu seras seulement moins contrainte par les responsabilités et tu pourras te consacrer plus facilement à ta vie de famille. Cette évocation me permet d'adresser un remerciement particulier à ton époux Maxime qui t'a tant confortée dans ta tâche de présidente.

Pour toi, chère présidente, chère Martine, je terminerai tout simplement par un grand merci pour tout ce que tu as réalisé au sein de notre association.

Un nouveau président au service du musée de Cluny et de ses Amis

Par Dominique Chevalier

Dominique Chevalier, président des Amis du musée de Cluny depuis juin 2025.

Ma formation, mon apprentissage, mon cœur de métier

J'ai eu la chance de naître dans une famille ou l'art, dont la musique, tenait une grande place. Mon grand-père paternel et mon père étaient principalement restaurateurs de tapisseries anciennes et de tapis, mais aussi antiquaires. Ma mère était violoniste, lauréate du conservatoire de musique de Paris et son père, Paul-Jules Gérard, architecte, avait très tôt fréquenté Émile Guimet et Albert Gayet. En effet, ceux-ci lui avaient demandé de reproduire des textiles coptes trouvés dans les fouilles d'Antinoë de 1896 et 1903. J'ai fait don de beaucoup de ses dessins au nouveau département des arts de Byzance et des chrétientés en Orient du musée du Louvre.

Dès l'âge de 18 ans, tout en poursuivant des études d'histoire de l'art à Nanterre et de commerce à l'École des cadres, j'ai commencé à travailler dans les ateliers familiaux créés par Camille Chevalier à la fin de la Première Guerre mondiale et repris par mon père, Georges Chevalier. Cette triple activité, précurseur des formations alternées si développées de nos jours, montrait déjà une certaine hyperactivité.

En 1975, mon père nous a laissé, à mon frère et à moi, la direction des ateliers. Deux ans plus tard, je suis devenu à 31 ans l'un des plus jeunes membres du Syndicat français des experts professionnels en œuvres d'art et objets de collection (SFEP). Et en 1984, j'ai été nommé expert à la cour d'appel de Paris. En 1980, j'avais créé avec mon épouse et mon frère la Galerie Chevalier. De 1984 à 2018, celle-ci a œuvré sur le quai Voltaire, au cœur du quartier des antiquaires, l'ancien quartier des marchands-merciers du XVIIIe siècle. En 2006, mon frère et moi avons séparé nos activités.

Mon expérience associative

Cette localisation quai Voltaire a amené la Galerie Chevalier à faire partie du Carré Rive Gauche, et j'ai ainsi commencé mon activité associative. Je suis devenu président du Carré Rive Gauche et le suis resté pendant de nombreuses années. À l'époque, l'organisation annuelle des « Cinq jours de l'objet extraordinaire » avait un retentissement international. Parallèlement, je suis devenu membre du conseil d'administration du Syndicat national des antiquaires (SNA) et j'y ai occupé successivement les postes de trésorier, chargé de la communication, secrétaire général, puis président. Le SNA était l'organisateur de la célèbre Biennale des Antiquaires. En 2019, je suis devenu membre du conseil d'administration de la société des Amis du musée de Cluny.

Les relations internationales

Avec Nicole de Pazzis-Chevalier, mon épouse et directrice de la Galerie Chevalier, nous avons participé à de très nombreux salons d'antiquaires internationaux : la Biennale des Antiquaires, la TEFAF Maastricht, l'Antique Dealers Shows à New York, des salons également à San Francisco, Chicago, Miami. Ce fut l'occasion de rencontrer des clients de plusieurs pays et, parmi eux, des conservateurs et des directeurs de musée. Nous avons ainsi concrétisé de nombreuses ventes à des musées français et américains, en particulier.

Nos filles, Amélie-Margot Chevalier et Céline Letessier, qui ont repris la direction de la Galerie Chevalier, située maintenant rue de Seine, maintiennent bien sûr les contacts avec les musées français et internationaux tout en conduisant la galerie dans une voie plus contemporaine.

La transmission des connaissances

Quand on a la chance d'avoir une passion, il est normal d'aimer transmettre ce qui vous passionne. Ce fut notre cas à Nicole et moi. Nous avons présenté de nombreuses conférences, à Drouot Formation et à l'IESA, mais aussi organisé ou aidé à l'organisation de plusieurs expositions : « Les fastes de la tapisserie du XVe au XVIIIe siècle » au musée Jacquemart-André en 1984, « Tapisseries françaises des XVIIe et XVIIIe siècles » à Brive en 1989, « Tapisseries coptes. Textiles d'Égypte, IVe-XIIe siècles » à la galerie en 2000, mais aussi des expositions au Japon, à Chicago, San Francisco, New York, Brasilia, Rio de Janeiro…

L'expérience, c'est aussi…

En 2011, sur proposition du ministère de la Culture, j'ai été nommé membre du Conseil des ventes volontaires (CVV), organisme de régulation des maisons de vente aux enchères (qui fut présidé un moment par Christian Giacomotto, bien connu du musée de Cluny et de ses Amis, puisque ancien président de l'association). Je fus renouvelé en 2015. J'ai également eu l'honneur et la joie d'être décoré de l'Ordre du mérite (1991) et de la Légion d'honneur (1998).

Pour conclure

Devenir président de la société des Amis du musée de Cluny, c'est encore travailler à la transmission des connaissances, celles véhiculées, grâce à ses conservateurs et à sa direction, par le musée de Cluny, son parcours permanent, ses expositions, ses catalogues, ses conférences, ses acquisitions.

Le prix de la Rose d'or récompense Lucie Baratte

Par Alexis Bracquart, responsable des Jeunes Amis du musée de Cluny, organisateur du prix de la Rose d'or

Inspirés par le succès du prix de la Dame à la licorne, les Jeunes Amis du musée de Cluny, regroupant les membres de 18 à 35 ans de l'association, ont souhaité récompenser l'œuvre de fiction médiévale de l'année. La célèbre rose d'or commandée en 1330 à l'orfèvre siennois Minucchio et offerte par le pape Jean XXII au comte de Neuchâtel, présentée dans les salles du musée de Cluny, a donné son nom à ce projet. La tradition de récompenser chaque année un fidèle le quatrième dimanche de Carême a inspiré la création d'un trophée imprimé en 3D et remis au lauréat. Ainsi est né le prix de la Rose d'or des Jeunes Amis du musée de Cluny.

Sa première édition a mis à l'honneur, le 14 mars 2024, la bande dessinée *Ségurant, le chevalier au dragon* écrite par Emanuele Arioli et illustrée par Emiliano Tanzillo – dessinateur de l'invitation de cette année –, publiée aux éditions Dargaud. Un impressionnant travail de recherche et une adaptation graphique de toute beauté. La qualité de la sélection – les formats sont pluriels, mais tous respectent l'esprit de l'histoire du Moyen Âge – ainsi que le succès d'une cérémonie à la riche programmation nous ont convaincus de rééditer l'expérience autour d'un jury en partie renouvelé.

Le 20 mai 2025, un quatuor *a capella* du Chœur national des jeunes a ouvert la soirée devant une salle comble ; l'événement s'est prolongé autour d'un cocktail amical. Parmi les cinq œuvres sélectionnées, le *Roman de Ronce et d'Épine*, publié aux éditions du Typhon, a touché les cœurs et gagné les suffrages.

Lucie Baratte, graphiste-typographe de formation, a été très applaudie pour son travail littéraire exigeant et sensoriel qui mêle mémoire, mythe et modernité. Après sa réécriture de *Barbe-Bleue* dans son premier opus *Le Chien noir*, elle signe ici un roman contemporain dans un Moyen Âge fantastique consacré aux épreuves de deux jeunes femmes tentant de s'arracher à leur destin. Le jury a été sensible à la richesse stylistique de l'ouvrage qui évoque une « version littéraire d'une tapisserie millefleurs », ainsi qu'à sa langue précise et poétique.

Rendez-vous est pris en 2026 pour une troisième édition.

Lucie Baratte, *Roman de Ronce et d'Épine*, Marseille, éditions du Typhon, 2024, 206 p.

Le trophée du prix de la Rose d'or.

Le Beatus de Saint-Sever, prix de la Dame à la licorne 2025

Par François de Coustin

Le choix fut difficile car les trois ouvrages en lice étaient chacun de haut vol. Le jury du prix de la Dame à la licorne, après avoir entendu de solides arguments, a porté son choix sur un livre qui allie le plaisir des yeux à l'intelligence des textes. Il a couronné cette année l'ouvrage dirigé par Charlotte Denoël et coédité par la Bibliothèque nationale de France et Citadelles & Mazenod.

Pour mener à bien cet ouvrage, Charlotte Denoël, archiviste paléographe, conservatrice en chef au département des manuscrits de la BNF, s'est entourée de Xavier Barral i Altet, professeur honoraire d'histoire de l'art du Moyen Âge à l'université de Rennes 2, Pascale Bourgain, professeure émérite à l'École nationale des chartes, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Isabelle Marchesin, historienne de l'art HDR et conservatrice du patrimoine, Maria Stravinski, historienne de l'art contemporain et professeure associée à l'université de Lausanne, et Emmanuelle Vagnon, chargée de recherches au CNRS dans le Laboratoire de médiévistique occidentale de Paris (LaMOP).

Charlotte Denoël (dir.), *Le Beatus de Saint-Sever*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Citadelles & Mazenod, 2024, 256 p.

Enluminure tirée du *Beatus de Saint-Sever*, fol. 137v, vers 1060, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Agenda des Amis du musée de Cluny Automne 2025

Activités réservées aux adhérents de la société des Amis du musée de Cluny
Plus d'informations sur le site www.amis-musee-cluny.fr

Sarah Bernhardt, *Autoportrait en chimère*, encrier, 2e moitié du XIXe siècle, Paris, musée Carnavalet. Œuvre de l'exposition « Gothiques » au musée du Louvre-Lens.

La Commanderie des templiers à Neuilly-sous-Clermont (Oise).

Des visites
- Exposition « Le Moyen Âge du XIXe siècle. Créations et faux dans les arts précieux » au musée de Cluny
- Exposition « Gothiques » au musée du Louvre-Lens
- Trésors byzantins de la Bibliothèque nationale de France

Des escapades
- Trois jours en Bretagne à la découverte de Vitré et des Marches de Bretagne (Fougères, Saint-Aubin-du-Cormier, Châteaugiron et Marcillé-Robert)
- Une journée en Picardie : visite de l'abbatiale de Saint-Martin-aux-Bois et de la Commanderie des templiers à Neuilly-sous-Clermont

Des conférences
- « Le tournoi : permanence et évolution du XIIe au XVIe siècle », par Sylviane Bokdam, agrégée de lettres, spécialiste du XVIe siècle
- « Le temps du poivre et des épices », par Philippe Chalmin, historien et économiste, spécialiste des matières premières

Crédits photographiques : © Bibliothèque nationale de France / Gallica : couverture, p. 11, 19, 28/4 • © Galerie Chevalier : p. 1, 27 • © Archives nationales / Marc Paturange : p. 2 • CC A-SA 4.0 / Bastenbas : p. 3 • Domaine public, source Wikimédia commons : p. 4, 6, 7, 9, 13, 14, 15 • Domaine public / Art Renewal Center : p. 5, 4e de couverture • Domaine public / source Legendart : p. 8 • CC A 4.0 / Ibex 73 : p. 10 • © Alamy / Pictorial Press : p. 12 • CC BY 2.0 / Jean-Pierre Dalbéra : p. 16 • © Alamy / ICP : p. 18 • © National Trust Images / Derrick E. Witty : p. 20 • © RMN-GP, musée de Cluny / Michel Urtado, 2024 : p. 21 • © Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris : p. 22 • © GrandPalaisRmn (musée de Cluny – musée national du Moyen Âge) / Mathieu Rabeau : p. 23 • © GrandPalaisRmn (musée de Cluny – musée national du Moyen Âge) / Michel Urtado : p. 24 • © Droits réservés : p. 25 • © Grégoire Korganow : p. 26 • © Éditions du Typhon : p. 28/1 • © Alexis Bracquart : p. 28/2 • © Bibliothèque nationale de France / Citadelles & Mazenod : p. 28/3 • CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris : p. 29 g • CC A-SA 3.0 / P. Poschadel : p. 29 d.

John Everett Millais, *Jeanne d'Arc*, 1865, huile sur toile, collection particulière.