

**ECOLE D'ART
D'AVIGNON**

DEPARTEMENT
CONSERVATION &
RESTAURATION
D'OEUVRES PEINTES

Contribution à
l'étude
des cartons de
tapisserie

**ARMELLE
DEMONGEOT**

PROMOTION 1996-99

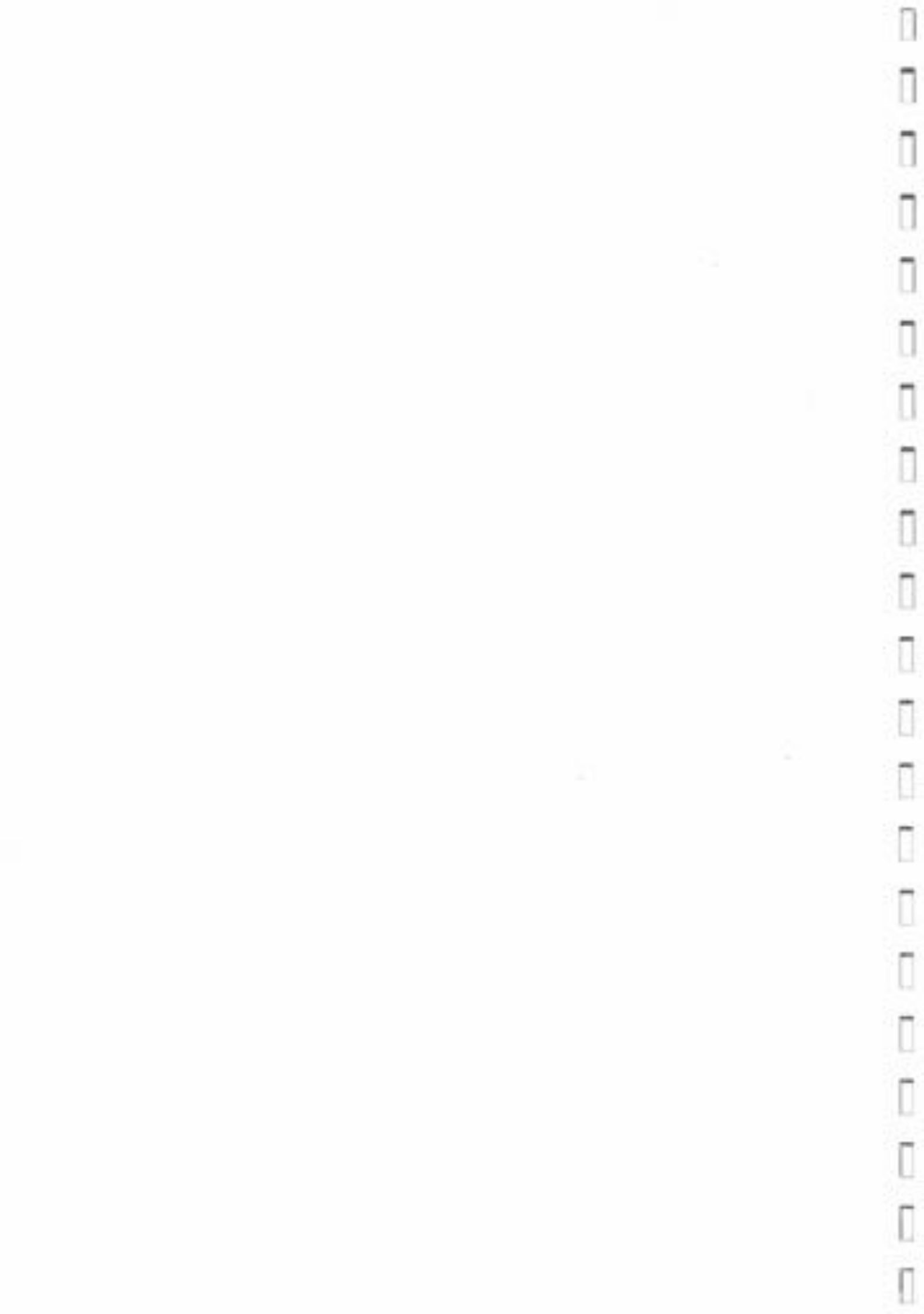
**MEMOIRE DE
FIN DE CYCLE**



**APPROCHE DE
L'ÉVOLUTION HISTORIQUE
ET TECHNIQUE
DES CARTONS DE TAPISSERIE
DU MOYEN ÂGE
À NOS JOURS**

ESALIMÉ NOUVELLA ORIENTATION DE

DE BRASSI, BRASSI - PROPRIÉTÉ DE LA SOCIÉTÉ



REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier très sincèrement :

Mr M. Maire, professeur de technologie pour son aide.

Mme H. Deronne, professeur d'histoire de l'art, pour ses corrections et ses conseils pratiques.

Mr J. Bourdeix, coloriste/cartonnier de la manufacture Pinton à Felletin, pour son accueil au sein de la manufacture et le temps qu'il a pu me consacrer à répondre à mes nombreuses questions.

Mr Martinet, ancien cartonnier de la manufacture Pinton à Felletin, de m'avoir fait partager ses 50 ans de métier sur Felletin et Aubusson.

Mr Soarès, cartonnier de la manufacture St Jean à Aubusson, dernier peintre cartonnier de la ville, pour son accueil face à mon avalanche de questions.

Mme C. Gastinel-Coural, conseiller technique au mobilier national, pour son invitation à la manufacture des Gobelins et ses conseils.

Mr Lelu, intervenant chargé de cours à l'École Supérieure de Commerce de La Rochelle, pour ses relectures.

Et surtout,

Ma famille et tout particulièrement **mes parents** pour leur confiance, leur soutien moral et financier durant ces longues études.

David, de m'avoir suivi il y a sept ans dans cette aventure « restauranesque » !

Mes amis et **Nathalie** pour son amitié sincère et son accueil lors de mes stages et mes recherches à Paris.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION :

<u>1. DEFINITIONS :</u>		p. 6
1. <u>Les différents termes employés pour désigner un modèle et une maquette de tapisserie :</u>		
- Carton / patron / grand patron / dessin		p. 8
- Carton original / carton numéroté		p. 8
- Carton établi à partir du petit modèle / petit carton / petit patron pourtraiture / maquette.		p. 9
- Modèle		p. 10
- Carton en bande		p. 10
- Carton-Calque		p. 10
- Aggrandissement photographique de la maquette.		p. 12
2. <u>Les cartons pour fresques (différence).</u>		p. 12
3. <u>Quelques règles à suivre dans la réalisation d'un carton</u>		p. 14
3.1. <u>Considération concernant la composition d'un sujet</u>		
- Choix et ordonnance du sujet		p. 14
- Perspective		p. 14
- Modelé et lumière		p. 15
- Coloris		p. 15
3.2. <u>Considérations techniques</u>		p. 16
 <u>II. LEURS UTILISATIONS EN HAUTE ET BASSE LISSE :</u>		
1. <u>En haute lisse.</u>		
- <u>Description et fonctionnement</u>		
1.1. Description		p. 18
1.2. Décalquage et tracé sur la chaîne.		p. 20
1.3. Tissage		p. 20
2. <u>En basse lisse.</u>		
- <u>Description et fonctionnement</u>		
2.1. Description		p. 21
2.2. Modèle inversé par décalquage		p. 22
2.3. Le métier de basse lisse, avantages et inconvénients sur le tissage par rapport à la méthode de haute lisse		p. 24

7516 DEN

F 3287

I 1710

Ecole Mart

C. ...

L. ...

L. ...

D. ...

ca 1/2 (CMB + Valin)

III. CARACTERISTIQUES HISTORIQUES ET TECHNIQUES DE QUELQUES CARTONS DE TAPISSERIE AU COURS DES SIECLES A TRAVERS DES ARTISTES OU DES ŒUVRES CONNUS.

1. La fin du XIV et le XV^e siècle

Les différentes étapes de la création d'une tapisserie. p. 26

Exemples :

- | | |
|--|-------|
| 1.1. Hennequin de Bruges, <i>L'apocalypse d'Angers.</i> | p. 30 |
| 1.2. Tapisserie destinée à l'église de la Madeleine à Troyes. | p. 31 |
| 1.3. Pierre Spiere, <i>La vie de la Vierge</i> , Collégiale de Beaune. | p. 32 |
| 1.4. Henri de Vulcop, <i>La Guerre de Troie.</i> | p. 33 |

2. Le XVI^e siècle

Le début d'un grand changement p. 36

Exemples :

- | | |
|--|-------|
| 2.1. Raphaël, <i>Les Actes des Apôtres.</i> | p. 39 |
| 2.2. Jules Romain, <i>L'Histoire de Scipion</i> | p. 40 |
| 2.3. <i>Fructus Belli</i> , Jules Romain et Jehan Baptiste | p. 43 |
| 2.4. Bernard Van Orley, <i>Les Chasses de Maximilien</i> | p. 44 |
| 2.5. Jean Vermeyen, <i>La conquête de Tunis</i> | p. 45 |

3. Le XVII^e siècle

La tapisserie de plus en plus tributaire de la peinture p. 46

Exemples

3.1. La suprématie des Flandres et de Bruxelles jusqu'au milieu du XVII^e siècle :

- | | |
|-----------------------------|-------|
| 3.1.1. Petrus Paulus Rubens | p. 47 |
| 3.1.2. Jacob Jordaens | p. 48 |

3.2. La France avant et pendant la fondation des Gobelins :

- | | |
|---|-------|
| 3.2.1. Pierre Murgallé | p. 50 |
| 3.2.2. Simon Vouet | p. 52 |
| 3.2.3. Eustache Lesueur, Sébastien Bourdon, Philippe de Champaigne, cartons pour les tapisseries de l'église Saint-Gervais. | p. 52 |
| 3.2.4. Charles Le Brun, <i>L'Histoire d'Alexandre et l'Histoire du roip</i> | p. 54 |
| 3.2.5. Pierre Mignard | p. 58 |
| 3.2.6. Noël Coypel, Claude Audran et Jean Berain | p. 59 |
| 3.2.7. Les cartonniers d'Aubusson. | p. 59 |

4. Le XVIIIe siècle

L'imitation de la peinture p. 61

Exemples

- 4.1. Jean-Baptiste Oudry p. 63
- 4.2. Jean-François de Troy, *L'histoire d'Esther* p. 65
- 4.3. François Boucher, *Tenture chinoise* p. 67
- 4.4. Francisco Goya p. 70
- 4.5. Les peintres aubussonnais p. 72
- 4.6. Jean-Joseph Dumont p. 73
- 4.7. Nicolas-Jacques Julliard p. 74

5. Le XIXe siècle

Tapiserie-tableau p. 75

Exemples :

- 5.1. Les Gobelins p. 75
- 5.2. Beauvais p. 79
- 5.3. Les ateliers de la Marche p. 79

6. Le XXe siècle

La renaissance de la tapisserie p. 80

Exemples :

- 6.1. Jean Lurçat p. 83
- 6.2. Mario Prassinos p. 86
- 6.3. Pierre Baudouin et Le Corbusier au travail p. 87
- 6.4. Victor Vasarely p. 89
- 6.5. Fonctionnement actuel des ateliers
 - Les Gobelins p. 90
 - Aubusson et Felletin p. 90

CONCLUSION p. 94

ANNEXE I : PRECISIONS TECHNIQUES

- I Métier de haute lisse
 - 1. Calquage de carton p. 96
 - 2. Tracé sur les fils de chaîne à partir du dessin de calque. p. 96
- II Métier de basse lisse
 - I. Modèle inversé p. 97

ANNEXE II : GLOSSAIRE

p.100

BIBLIOGRAPHIE

p.102

TABLE DES ILLUSTRATIONS

p.103

INTRODUCTION

Ma famille paternelle est installée depuis 1950 dans ce petit vallon creusois qu'est Aubusson. J'y suis née 22 ans plus tard. Mes grands-parents, de par leur profession (commerçants en centre ville) côtoyaient quelques personnalités de la tapisserie à savoir l'artiste cartonnier et directeur de l'École Nationale d'Art Décoratif, Michel Tourlière et par des liens familiaux, le lissier Raymond Picaud. J'ai donc été bercée toute jeune dans le métier de la tapisserie. C'est donc sans peine que j'ai trouvé le sujet de mon diplôme, ou presque puisqu'il me fallait rechercher un carton à restaurer. C'est là qu'intervient Martine Mathias, ancien conservateur du musée départemental de la Tapisserie d'Aubusson, en me confiant la restauration d'un carton de tapisserie, repéré un an plus tôt, exposé au centre de documentations du musée. Mon aventure dans le monde de la tapisserie pouvait alors commencer.

Les cartonniers et les cartons de tapisserie en tant que tels sont, de nos jours, voués à disparaître. Une simple photographie de l'œuvre originale de l'artiste, agrandie au format de la tapisserie suffit actuellement. Ceci explique l'engouement de plus en plus grand porté par les amateurs d'art pour les cartons. Ce qui attira encore plus mon attention. En effet, depuis quelques années, les cartons de tapisseries sortent de l'ombre pour accompagner les objets d'arts dans les ventes aux enchères et les musées. L'ouverture prochaine d'un département « modèles, documents préparatoires, cartons pour la tapisserie » à Aubusson, illustre bien ce regain d'attention. En sortant de son milieu utilitaire, la manufacture, il s'expose alors dans les musées au même titre qu'un tableau. De plus, un carton de tapisserie ne sort pas indemne des ateliers, son utilisation et son stockage étant ses plus grands ennemis. Tout ceci ne pouvait que motiver une étudiante en conservation-restauration d'œuvres peintes en quête de sujet et qui, plus est, d'origine creusoise.

C'est un thème qui, pour moi, a été très enrichissant, puisqu'il m'a permis de m'introduire pendant un peu plus de deux ans dans un métier réunissant deux domaines :

- La création picturale avec le carton.
- La création textile avec la tapisserie.

Ceci m'a permis de combler mes lacunes sur un sujet rarement enseigné à l'école. Pour compléter ces connaissances, j'ai effectué un stage dans un atelier de restauration de tapisserie aubussonnais, l'atelier Chevalier-Conservation. J'y ai observé une technique de restauration différente de par des matériaux différents, en conservant cependant la déontologie du métier.

Mes relations aubussonnaises et felletinoises m'ont donné l'occasion de rencontrer et de discuter avec des lissiers : Mr Soarès, artiste cartonnier de la manufacture St Jean, dernier cartonnier d'Aubusson encore en activité et l'ancien cartonnier de la manufacture Pirton, Mr Martinet âgé de 87 ans. Tous deux ont participé à l'enrichissement de mes connaissances sur la technique utilisée pour les cartons.

Mme Coural m'a cordialement invitée à visiter la manufacture des Gobelins où j'ai découvert le métier de haute lisse.

Grâce à ce sujet, j'ai apprécié de précieux dessins au département des arts graphiques du Louvre, comme les petits patrons dessinés par Vulcop pour *La Guerre de Troie ou La visite du Roi aux Gobelins*, dessin de Le Brun pour la tapisserie du Roi.

Ce travail a été passionnant car il a mêlé questions et visites au sein des manufactures et recherches bibliographiques. Cependant, les recherches en bibliothèque n'ont pas toujours

été d'une grande simplicité. Les œuvres traitant des cartons de tapisserie sont très rares, j'ai dû consulter un bon nombre d'ouvrage sur la tapisserie en général ou sur des œuvres connues pour lire quelques lignes concernant mon sujet. La bibliothèque Forney à Paris, le centre de documentations du musée de la Tapisserie d'Aubusson et la bibliothèque de l'ENAD à Aubusson (École Nationale d'Art Décoratif), m'ont été d'une grande aide. A cela, s'ajoutaient les lacunes des archives et des réserves. En effet, pour des milliers de tapisseries conservées, seuls quelques centaines de dessins préparatoires et quelques douzaines de cartons anciens ont survécu. Le carton, dessin littéralement « sous-jacent » sur le métier, ne fait pas corps avec le produit fini, mais est réutilisé comme modèle de reproduction jusqu'à son usure complète ou jusqu'à sa destruction par le changement de mode et par l'oubli qui en résultent.

L'immensité du sujet ne me permettait pas de parler de tous les cartons de tapisserie du Moyen Âge à nos jours. C'est pourquoi j'ai choisi les exemples les plus connus pour chaque siècle, toutes les fois que la documentation me le permettait. Ce qui m'a tout de même permis d'observer l'évolution technique au cours de ces six siècles. Je ne me suis volontairement pas attardée sur l'aspect stylistique des cartons, sujets maintes fois traités pour les tapisseries, mais plus précisément sur la technique, domaine de prédilection des conservateurs-restaurateurs d'œuvres peintes.

Avant de parler de l'évolution historique et technique des cartons de tapisserie du Moyen Âge à nos jours, il me semblait judicieux de citer et de définir les différents termes employés pour désigner un modèle de tapisserie, puis les quelques règles à respecter pour sa réalisation. Dans la deuxième partie, j'explique l'utilisation d'un carton en haute et basse lisse (un glossaire des mots en italique est établi en annexe II, p.104 pour faciliter la compréhension des termes techniques) et je termine par le sujet proprement dit en évoluant du XVe au XVIe siècle. Un résumé à la fin de chaque siècle met en évidence les techniques employées.

I. DEFINITIONS :

I. Les différents termes employés pour désigner un modèle et une maquette de tapisserie

Toute tapisserie traditionnelle est exécutée sur un métier par un lissier d'après le carton d'un artiste qui est le point de départ de l'œuvre tissée

Le **carton**, **patron**, **grand patron** ou **dessin** est le modèle à grandeur d'exécution du tissage, d'après lequel le lissier travaille. En 1690, le terme « carton » apparaît pour la première fois pour la peinture murale¹, dans un document mentionnant tous les cartons réalisés par Le Brun relatifs à l'escalier, la galerie et la chapelle de Versailles. Jusque-là, on avait employé dans ce sens les mots « patron » ou « dessin ». A l'origine, et c'est là l'explication du nom adopté, ces dessins étaient exécutés au simple trait sur du carton, ils étaient ensuite découpés et chaque motifs appliqués sur la surface à décorer, afin d'en suivre les contours à la pointe. L'apparition exacte du mot « carton » en tapisserie est beaucoup plus flou, le mot « patron » ou « grand patron » a été quant à lui employé jusqu'à la fin du XVIIe siècle.

On peut distinguer deux sortes de cartons² de tapisserie :

- **Le carton original**, c'est-à-dire conçu et réalisé entièrement par l'artiste peintre aux dimensions de la tapisserie. Il est peint (ill.6) ou **numéroté** technique mise au point par Jean Luceat au début du siècle. Dans ce cas, le lissier se réfère aux numéros indiqués pour déterminer ses teintes (ill1). Nous pouvons citer comme exemples les cartons de Natoire pour *l'Histoire de Don Quichotte*, ou de Matisse pour *Polymésie*.



Ill.1 Carton original numéroté : SAINT-SAËNS, *Artaw*, 1873, 275 X 360, gouache sur papier, composition directement inversée, collection particulière.



Ill.2 Tapisserie

¹ HAVARD H., *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1890, Tome I, p.586.

² COURAL J et GASTINEL-COURAL., *Beaux-arts. Manufacture nationale de tapisserie, Centre National des Arts Plastiques*, 1992, p.141.

- *Le carton établi* (ill.4) sous la direction de l'artiste à partir de sa *maquette* (ill.3) anciennement appelée par les Flamands « *petit carton* » ou « *petit modèle* » (au Moyen Âge, on trouve les termes de « *petit patron* » et de « *pourtraiture* » orthographié aussi « *portraiture* ») qui est le modèle à l'échelle réduite, permettant de visualiser la future tapisserie. *L'esquisse* s'entend plutôt d'un petit modèle qui aura besoin d'être complété et achevé dans la réalisation. Les esquisses peintes à l'huile de Rubens sont appelées *Bozzetti* et ses tableaux de cabinet, (intermédiaires entre les esquisses et les cartons), *modellii*. C'est alors un autre peintre spécialisé ou un lissier, suivant l'importance du modèle et selon le siècle (cf. § III), qui agrandissait le modèle aux dimensions de la tapisserie. Pour cela il a recours à l'agrandissement « au carreau », et, plus récent, à la photographie ou au report par projection d'une diapositive de la maquette. Le dessin doit être des plus précis pour éviter toute distorsion lors du tissage. Ainsi pour la *Tenture chinoise* tissée à Beauvais, Boucher donna des esquisses d'après lesquelles Dumons (Peintre du Roi à Aubusson et à Beauvais au XVIII^e siècle) a peint des cartons, lesquels étaient retouchés par l'artiste puis utilisés par les lissiers. Aux Gobelins, sous la direction de Charles Le Brun plusieurs peintres étaient concernés dans l'élaboration des cartons d'après ses maquettes ; chaque peintre était spécialisé dans un genre différent : fleurs, paysages, petits personnages, ornements, etc.. (Exemple : la tenture des Maisons Royales). Il en fut de même à la Restauration : le peintre Laurent réalisait en grand les dessins de Dugoure ou de Saint-Auge. Plus récemment Pierre Baudoin a su traduire, en fonction de la technique et de la matière même de la tapisserie, les œuvres de Le Corbusier et Picasso.



Ill.3. Maquette : SAUTOUR-GAILLARD J-R, *Ombres abbaciales*, 1970, collection particulière.



Ill.4. Carton établi 220 X 230 cm : agrandissement photographique, composition inversée, 1970, collection particulière.



Ill.5. Tapisserie 220 X 230, collection particulière.

- *Modèle*¹ : toute expression (peinture, dessin, gravure, photographie) de la composition ou d'une partie de la composition ayant servi, avec ou sans modifications, à l'exécution d'une pièce. Le *modèle partiel* est le modèle qui n'a servi qu'à l'exécution d'une partie de la composition. Le *modèle direct* est le modèle qui a été conçu ou non pour être reproduit en tapisserie. Ce modèle direct peut être *original* ou *inspiré d'œuvre de référence*.

- *Carton en bande* : il est effectué ou découpé en plusieurs parties pour faciliter l'exécution dans les tissages en basse lisse (cf. : § II.2). Il peut être peint ou photographié.

- *Carton-calque*² : codification de la maquette ou du carton. C'est un modèle reprenant sur support transparent la composition du carton et servant à reproduire la composition sur la chaîne dans la tapisserie de haute lisse ou à inverser la composition en basse lisse (ill.8) et servir en définitive de carton dans la tapisserie de basse lisse contemporaine. Cette technique ne fut employée qu'à partir du milieu du XVIII^e siècle par l'entrepreneur Jacques Neilson. Jusqu'alors, le carton était directement glissé sous la chaîne. Ceci présentait deux inconvénients, d'une part le carton devenait vite inutilisable, d'autre part si le cartonnier ne prenait pas soin d'inverser la composition, la tapisserie reproduisait le contre sens du modèle. Depuis Neilson, le calque retourné est passé sous la chaîne et le carton est fixé derrière le lissier. La tapisserie est alors tissée dans le sens voulu par le peintre (cf. : § II.2).

¹ MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES, inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Principes d'analyses scientifiques, Tapisserie, Paris, 1971, p.36.

² Les Gobelins, trois siècles de tapisserie, Ministère des affaires culturelles, 1966, p.89.



III.6. Caron original : RIBERZANTI D, Caron 9, 1982, Papier, 220 X210 cm, Collection particulière.



III.7. D



III.8. Composition inversée grâce au papier calque, il est placé sous la chaîne, collection particulière.



III.9. Tapisserie, collection particulière.

- **Agrandissement photographique** de la maquette (ill.4). Partant de cette maquette à échelle réduite, les procédés actuels permettent d'obtenir des agrandissements photographiques suffisamment nets pour être utilisés comme cartons de tapisserie. Pour cette méthode, qui réduit considérablement le travail du cartonnier, il importe que la composition soit assez simple et que la maquette soit établie avec minutie et précision. Le moindre moucheté devient alors un groupe de taches qui n'exprime plus le même effet et qui demanderait à être repris par l'auteur. Il est du reste presque toujours nécessaire que certaines rectifications ou corrections de formes soient apportées aux agrandissements photographiques. Le carton photographique doit être chiffré ou, s'il s'agit d'une tapisserie de petites dimensions, le lissier ne peut se servir du carton que pour les formes et doit de référer à la maquette pour les couleurs. Pour un métier de basse lisse, la photo devra être inévitablement inversée (cf. § III 6.5 p.90)

- **Peintre-cartonnier** : c'est l'homme ou la femme qui a conçu la maquette et fait l'agrandissement lui-même.

- **Cartonnier lissier** : c'est la personne qui fait le carton d'après sa propre maquette et qui tisse lui-même sa tapisserie.

2. Les cartons pour fresques²

Comme pour les cartons de tapisserie, en peinture murale le terme carton désigne un dessin à l'échelle de l'œuvre définitive, permettant le transfert de la composition dessinée. Cependant, sa réalisation et son utilisation diffèrent quelque peu des cartons de tapisserie.

- Le support :

Si l'emploi comme support du carton persista pour la décoration des tissus et des vitraux, le papier fut très tôt employé à cet usage dans les ateliers de peintres pour fresque. Pour les ouvrages de petites dimensions, un dessin précis était exécuté sur le papier utilisé habituellement : c'est le cas, par exemple, du carton de Raphaël pour la scène de l'Annonciation de la predelle du *Couronnement de la Vierge* au Vatican. Pour de plus grandes surfaces, on choisissait un papier fort, généralement de couleur beige ou brune (ill.10) ; comme les feuillets de grand format n'existaient pas, on assemblait en les collant plusieurs morceaux de papier, pour obtenir une superficie égale à celle de l'œuvre projetée (ill.11). On sait, par exemple que les feuillets assemblés pour le carton de la *Bataille de Cascina* de Michel-Ange au Palazzo Vecchio à Florence, avaient quinze mètres carrés de surface. Ces cartons pouvaient être renforcés aux bords par du tissu, certains même exceptionnellement doublés de toile.

On retrouvera l'emploi du papier dans la réalisation des cartons de tapisserie uniquement au XVI^e siècle avec Jules Romain, Van Orley et Raphaël. (cf. § III 2).

- Les crayons :

Sur ce support, le dessin est exécuté à la Pierre noire, le plus souvent rehaussée de craie blanche pour souligner les lumières. Quelques brèves indications colorées sont parfois données à la sanguine comme dans les dessins de Signorelli, au pastel ou au crayon de couleur comme dans le portrait d'Isabelle d'Este et dans l'un des cartons de Le Brun pour l'escalier des Ambassadeurs.

Seuls les cartons en vue de tapisserie et de vitraux sont conçus le plus souvent comme des peintures, exécutés à l'aquarelle, à la gouache ou à l'huile (cf. § III).

² BACOU R., *Cartons d'artistes de XVI^e au XIX^e siècle*, Edition des musées nationaux, Paris, 1974, pp. 7-10.

- Le transfert :

Le carton de fresque une fois dessiné, il importe de le transférer. Comme pour la transcription d'une maquette en carton de tapisserie, l'artiste utilise le plus souvent la mise au carreau afin de diviser la composition en parties égales pour faciliter le travail. Mais le transfert d'un carton de fresque peut s'exécuter aussi par décalque des contours au burin, en se servant d'un stylet d'ivoire ou de bois dur taillé en pointe, soit par le procédé habituel du pochoir. Dans ce cas les contours sont piqués à l'aiguille et de la poudre de pierre noire est projetée à travers ces trous sur la surface à peindre. Quel que soit le procédé employé, le transfert risquait d'endommager le dessin du carton, de plus ce travail était laissé aux aides des grands ateliers, qui n'y apportaient pas souvent les précautions nécessaires. Aussi, après avoir été utilisés, les cartons étaient souvent abîmés.

- Leur conservation :

En raison de leur taille et de la fragilité de leur support de papier, ils étaient difficiles à conserver. Certains étaient collés sur un fond ou entoilés (comme le sont les cartons de Le Brun pour la galerie du château de Versailles), d'autres tout simplement roulés comme par exemple les fragments des cartons de Le Brun provenant directement de son atelier. Le plus souvent, après que les « beaux morceaux » aient été découpés, ils étaient détruits. D'où le petit nombre de cartons ayant survécu, d'où l'importance, sur le plan historique et esthétique, des rares pièces parvenues jusqu'à nous, quel que soit leur état de conservation.



Ill. 10. Carton de Le Brun pour la galerie du château de Versailles, (1664) « Défaite des turcs en Hongrie par les troupes du Roy », détail.
Pierre noire et rebout de craie blanche, musée du Louvre.



Ill. 11. Autre détail, papier entoilé et jointure de feuillet.

3. Les règles fondamentales à suivre à la réalisation idéale d'un carton de tapisserie.

Un carton, dans la confection d'une tapisserie, est un « tableau » qui n'est qu'un moyen d'arriver à un tissu, et non une fin en soi. Pourtant le rôle du modèle est de toute première importance. C'est, en effet, lui qui donne à la tapisserie son cachet et sa valeur artistique. Une mauvaise peinture n'a que peu de chance de permettre l'exécution d'une belle tenture ou d'un beau siège. Mais la réciproque ne serait pas vraie, et un tableau remarquable peut ne donner qu'une tapisserie médiocre : le carton doit avoir certains caractères qui le rendent propre à sa transposition en laine, et il faut que le travail du peintre soit effectué avec beaucoup de soin et de goût. Ainsi, un carton de tapisserie n'est pas une peinture établie avec toutes les libertés d'expression plastique dont un artiste peut user lorsqu'il peint un tableau. L'« artiste cartonnier » digne de cette appellation doit s'imposer certaines servitudes en fonction d'une technique particulière et naturellement de la destination même d'une tapisserie : la décoration du mur. Il est indispensable que la personne qui fait un projet de tapisserie dispose de bonnes connaissances techniques. Si le carton est pensé et créé pour la tapisserie, il gagne toujours en valeur lors de l'exécution. Voici donc les principales obligations auxquelles doit répondre un carton sagement conçu, et bien compris en vue de sa traduction en tapisserie :

3.1. Considération concernant la composition d'un sujet.

- Choix et ordonnance du sujet - Tout d'abord, il ne faut jamais oublier que la tapisserie constitue un art essentiellement somptuaire. Chargée de mettre en œuvre les textiles les plus coûteux, la laine teinte de mille couleurs, et dans les tons les plus éclatants, la soie, l'or, l'argent, elle manquerait au premier de ses devoirs en recherchant les colorations sombres ou délavées, ternes ou lugubres. Il est aussi conseillé d'éviter tous les sujets tristes, violents et les scènes nocturnes, qui sont assez mal placés sur un mur et dans un appartement destiné à recevoir une abondante lumière. Comme le remarquait M. Charles Blanc⁶ « L'obscurité du sujet, l'imprévu de l'ordonnance et le vague même de l'intention peuvent être dans une tenture des circonstances heureuses pour le plaisir de celui qui la regarde sans la bien voir, avec les yeux de la pensée. » Ces quelques observations suffisent à montrer la différence capitale qui existe entre la composition d'un tableau et celle d'un carton de tapisserie.

- Perspective - Les tissus tendus sur les murs, quelles que soient leur nature et leur somptuosité, ont pour but de les décorer et non pas de les faire oublier. Une des plus grosses fautes, en effet, que le décorateur puisse commettre, c'est de simuler des vides où doivent se trouver des pleins. Il enlève ainsi à la construction toute solidité apparente. Il est donc conseillé d'éviter avec soin d'appliquer une scène en plein air, une galerie, un paysage, qui semble ouvrir une vue sur le dehors et supprimer ainsi la maçonnerie qu'elle recouvre. Pour cela, il faut placer la ligne d'horizon très haut, mais encore fausser la perspective, parce qu'une perspective mal observée, en détruisant la succession logique des plans, ramène ceux-ci à une verticalité qui, transformant la tapisserie en une sorte de rideau, empêche qu'elle ne troue la surface qu'elle recouvre. En regardant attentivement l'illustration 12 et 13, on éprouve la sensation que donne la contemplation d'une tapisserie, tandis que l'autre au contraire présente l'aspect d'un tableau. Un dessinateur chargé d'exécuter un carton de

⁶ HAVARD H., *La tapisserie, Les arts de l'ameublement*, Paris, 1885, pp.45-63.

⁷ *Grammaire des arts décoratifs*, Paris, 1862, p.100.

tapisserie fera donc bien, en traçant sa ligne d'horizon très haute, et en faussant sa perspective par l'inobservance des points de fuite, d'enlever à la composition toute apparence de profondeur et de lui conserver ainsi l'aspect d'un décor (ill.12 et ill.13). Ce que nous disons de la perspective linéaire s'applique également à la perspective aérienne. En effet, dessiner avec une fermeté spéciale les contours des objets placés au premier plan, et en atténuant, en estompant ceux des objets lointains, c'est commettre une faute ; car c'est par l'atténuation des colorations que l'on accentue le recul et donne ainsi la sensation d'un creux pratiqué dans le mur.



Ill.12. Dessin : Composition d'une tapisserie flamande du XVII^e siècle représentant les Amusements champêtres. Sans aucune perspective.



Ill.13. Même tapisserie mise en perspective

- Modèle et lumière - Le peintre chargé de réaliser un modèle de tapisserie ne doit pas trop accentuer le modèle des personnages, de l'architecture ou des accessoires dont il meuble sa composition. Il évitera les effets de clair-obscur, et il tiendra à ce que tous ses motifs baignent dans une belle lumière bien uniforme, ne comportant surtout pas d'ombres trop marquées. Cette uniformité d'éclairage, en donnant une même valeur à toutes les parties, empêchera que l'attention du spectateur ne se concentre sur un point unique. Elle présentera aussi l'avantage de débarrasser le lissier des tons neutres, gris, ternes qui sont en contradiction avec la destination de la tapisserie.

- Coloris - Une des plus grandes erreurs que les tapissiers puissent commettre, c'est de prétendre copier servilement un tableau, et de manifester la prétention de reproduire sur le métier les œuvres des Maîtres de la peinture. Pour se convaincre de la faute commise par ceux qui prétendent exécuter de ces copies littérales, il suffit de considérer la différence d'aspect que présentent la peinture et la tapisserie. La surface de cette dernière, en effet, n'est pas plane, unie, comme celle que peut offrir un tableau peint à l'huile, elle est striée par une quantité innombrable de petites côtes juxtaposées qui, s'arrondissant, font succéder à une foule de raies lumineuses un nombre d'intervalles légèrement ombrés. En outre, là où le peintre peut, à l'aide de légers frotis, obtenir des ombres transparentes, transformer ses tons avec des glacis, par des empâtements accrocher la lumière, et, grâce à l'apposition d'un vernis, former une sorte de glace qui exalte l'éclat des nuances distribuées par sa palette, le tapissier, lui, doit se contenter d'une trame dont l'uniforme épaisseur reçoit un éclairage égal sur tous les points. Ainsi ne pouvant obtenir qu'une vigueur atténuée dans les ombres et un éclat relatif dans les blancs, le tapissier doit renoncer à toute reproduction expressive, pour se

borner à la traduction d'effets purement décoratifs. A ces principales exigences, dont le dessinateur doit tenir compte quand il compose un modèle destiné à être traduit en tapisserie, d'autres viennent s'ajouter. La texture même du tissu, sa surface striée s'opposent à ce que nous la contemplions de très près, et oblige le spectateur à un certain recul. Ainsi, la tapisserie pour produire son maximum d'effet, doit donc être considérée à distance. De là une nécessité absolue de procéder par masses bien visibles, et de faire, autant que possible, usage de tons francs. En tapisserie, les dégradations délicates de couleur sont plus difficiles à obtenir qu'en peinture. Il est donc prudent de procéder, dans le modelé, par ce qu'on appelle des aplats, ce qui rend le travail plus facile, plus rapide et par conséquent moins coûteux.

3.2. Considérations techniques⁸

Le carton est le plan de base, l'architecture de dessin, le plan original du travail à exécuter. Plusieurs critères doivent alors être pris en compte lors de sa réalisation.

- Il sera réalisé différemment selon sa méthode de tissage. L'auteur devra inverser l'image pour un carton tissé en basse lisse. (A moins que le lissier réalise lui-même un calque)

- Il doit être écrit en un graphisme net et précis.

- Les différentes zones de couleur réduites et nettement délimitées, les passages de tons et interpénétrations de nuances indiquées par des hachures ou des dents de scie que le lissier traduira par des « battages »

- Les proportions doivent être vastes, évitant les détails infiniment petits.

- Il doit être conçu en tenant compte de la grosseur de texture dans laquelle il sera exécuté et du sens dans lequel il sera tissé⁹. La grosseur de texture choisie au départ limitera la finesse des formes et le sens adopté pour le tissage déterminera dans une certaine mesure l'écriture générale du carton et d'une façon impérative le sens des battages, des rayures et autres moyens d'expression graphique précédemment indiqués. Il découle de ces considérations techniques que le cartonnier n'est pas libre de se laisser aller à toutes les fantaisies. Il sait :

1° : que les lignes et formes de sa composition se présentant dans le sens de la trame seront traduites en tapisserie avec le maximum de perfection et de finesse dans une texture donnée.

2° : que les lignes et formes de son carton se présentant dans le sens de la chaîne donneront, tissées, un profil en escalier et que leur finesse maximale sera pratiquement limitée à l'épaisseur de deux fils de chaîne.

3° : que les battages, hachures et rayures que peut comporter son carton ne sont réalisables que dans le sens de la trame.

Ainsi, si le projet présente alors une majorité de lignes horizontales, la tapisserie sera tissée en commençant par le bas du carton. Il sera donc fixé dans le sens de la chaîne. Les lignes verticales du carton et celles légèrement obliques s'obtiendront par un décrochement d'un fil après un certain nombre de chaîne. Une ligne verticale très fine s'obtiendra en tournant autour du même fil de chaîne, ce qui obligera le lissier à lier ou à coudre la séparation de deux couleurs après avoir terminé la tapisserie (couture de relais).

Si le projet présente une majorité de lignes verticales, le lissier devra tisser le carton « couché ». C'est-à-dire, la chaîne de la tapisserie terminée sera horizontale et la trame verticale. Donc les lignes verticales se tisseront dans le sens de la trame. Nous obtenons alors

⁸ VERLET P, FLORISOONE M, HOFFMEISTER A, TABARD F., *La tapisserie, histoire et technique du XVIe au XIXe siècle*, Paris, 1977, pp.245-248.

⁹ BADONNEIX J., *La crise d'une vieille industrie, Le tapis et la tapisserie d'Aubusson*, Paris, 1935, pp. 92 - 93.

¹⁰ DEBETAZ-GRÜNG, *Apprenons à tisser*, Paris, Mai 1977, pp.244-245.

sans difficulté des lignes d'une extrême finesse. Tous les points, hachures, modulations, rayures, vont donc dans le sens vertical une fois la tapisserie terminée.

- Autre point important dont le peintre cartonnier devra tenir compte dans l'établissement de son carton : les effets de « rentrage ». Par suite de la contraction des fils de chaîne et de trame, il se produit après tissage un très notable raccourcissement de la tapisserie dans le sens de la chaîne (jusqu'à 3 cm par mètre) et un retrait beaucoup moins considérable dans le sens de la trame. L'artiste devra donc ajouter, lors de l'établissement de son carton aux dimensions requises pour la tapisserie, le supplément nécessaire en prévision du rentrage.

- L'auteur du carton doit s'informer, s'il tient à la durée de son œuvre tissée, de la question de la solidité des teintures. La meilleure méthode est alors de choisir entre des laines teintées selon les meilleures conditions, qui seront les plus stables dans le temps, et de prendre des échantillons comme base de la coloration du carton.

Telles sont les recommandations qui peuvent être données aux dessinateurs chargés de composer un modèle de tapisserie. Ces règles fondamentales à la création d'un carton concernant la composition et la technique afin de donner au final une bonne tapisserie, n'ont hélas pas toujours été respectées aux cours des siècles. Nous verrons en effet comment le XV et le XX^e siècle tentent de respecter ces lois contrairement au XVII, XVIII et XIX^e siècles (Cf. § III).

II LEURS UTILISATIONS EN HAUTE ET BASSE LISSE¹⁰

Après avoir défini les différents termes qualifiant un « carton » de tapisserie et énuméré les règles à suivre dans son élaboration, il nous faut alors étudier son utilisation. La fabrication des tapisseries se divise, selon le mode d'exécution, en tapisserie de haute lisse et tapisserie de basse lisse¹¹. L'emploi de ces deux sortes de métier entraîne alors une utilisation différente des cartons. Nous décrirons donc séparément ces deux procédés et parallèlement l'emploi du carton pour ces deux techniques.

1. En haute lisse.

- Description et fonctionnement du métier.

1.1. Description du métier (ill.14):

Le métier de haute lisse est toujours employé à la Manufacture des Gobelins. C'est le métier vertical spécifiquement français. Il se compose d'un grand bâti quadrangulaire dont les deux puissants montants sont appelés *coffrets*. Ces derniers maintiennent parallèles dans un plan vertical, deux importants cylindres de bois, les *ensouples*, sur lesquels s'enroule la chaîne. De celle-ci tendue verticalement, les extrémités sont fixées par une tige en métal appelée *verillon* qui se loge dans une rainure creusée dans toute la longueur des ensouples. La chaîne, préparée aux dimensions de la tapisserie, se déroule au fur et à mesure de l'avance du travail passant de l'ensouple supérieur à l'ensouple inférieur. Sur cette dernière s'enroule la fraction tissée.

La chaîne a été *ouvée* de telle façon qu'un *bâton de croisure* la sépare en deux nappes verticales de fils pairs et impairs. Cette division est constante, elle n'apporte rien à la manœuvre, mais elle va la rendre possible. L'exécutant travaille à l'envers, la *nappe de croisure* est la plus proche du lissier, il la manœuvre directement par une traction de la main gauche opérée sur un nombre de fils convenablement choisis. La *nappe des lisses* est la plus éloignée du praticien, sa manœuvre est rendue possible par l'intermédiaire des *lisses*. Chacun des fils de cette seconde nappe est emboîté par une *concolette* en forme de maille ou d'anneau : c'est la *lisse* proprement dite. En opérant une traction sur les lisses le praticien peut amener vers lui un nombre correspondant de fils de la nappe arrière. Ces deux mouvements d'ouverture de la chaîne sont complémentaires, ils vont permettre le passage aller puis retour de la *broche* chargée de laine. Ces deux trajets se nomment *passés* ou *demi-duite*, l'aller et retour constituent une *duite*. C'est là l'opération essentielle du tissage de lisse. L'artiste tasse

¹⁰ BADONNEIX J., *La crise d'une vieille industrie, le tapis et la tapisserie d'Aubusson*, librairie technique et économique, 1935, pp.82-86.

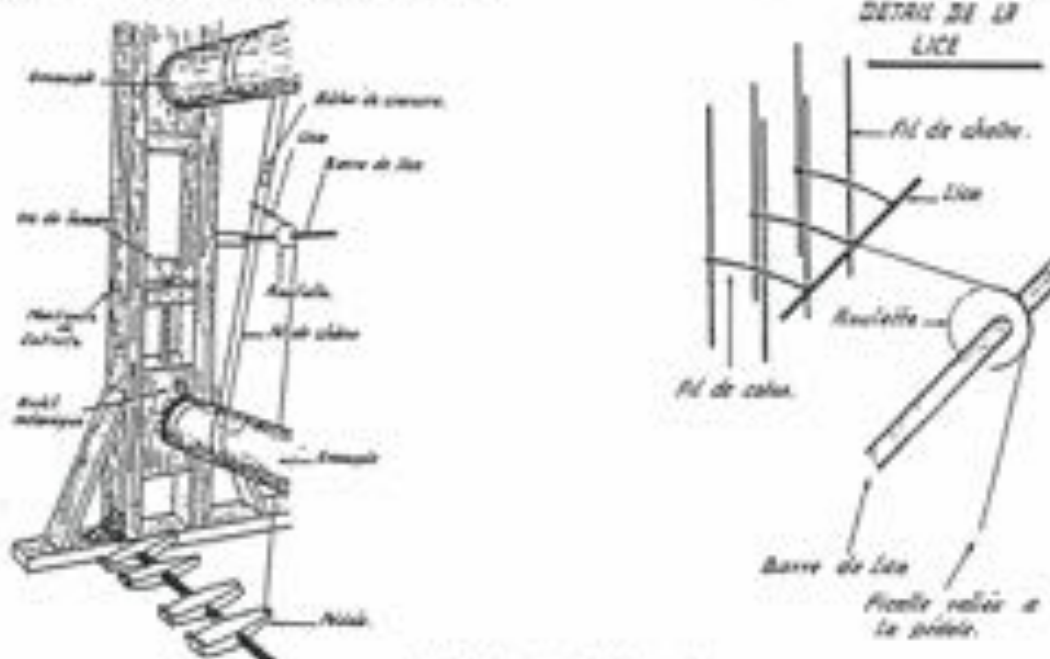
LEJARD A., *La tapisserie, la tradition française*, Paris, 1942, pp. 5-15.

NICLAUSSER J., *Tapisserie et tapis de la ville de Paris*, Paris, 1948, pp.17-20.

MUNTZ E., *La tapisserie*, Paris, 1882, pp.349-359.

¹¹ *Historique du métier* : Au début, la branche de l'arbre a pu servir à accrocher des fibres afin d'en tisser d'autres et réaliser une forme de tissu, utilitaire d'abord et décoratif par la suite. Progressivement dans le temps, cette installation de fortune se sera transformée et d'une activité de plein air deviendra une activité d'intérieur. L'arbre aura été remplacé artificiellement par des bûches coupées et disposées de façon à remplir le même rôle. Les générations suivantes auront apporté des améliorations, engendrant des outils qui rempliraient des fonctions variées, pour aboutir aux machines perfectionnées d'aujourd'hui, machines industrielles ou artisanales. Grâce aux gravures anciennes, nous savons que nos aïeux devaient avoir recours à des moyens qui nous paraissent aujourd'hui barbares, puisqu'ils nous rappellent les catapultes (machines de guerre qu'utilisaient les Grecs et les Romains) avec leur système de tension. Au milieu du XVIII^e siècle, le célèbre mécanicien Vaucanson devait bouleverser cette machinerie grâce à la vis de tension. Aujourd'hui encore, les Essiers font un usage appréciable de ce système, puisqu'il permet d'obtenir sans effort une nappe de chaîne bien tendue.

sa laine avec l'extrémité de sa broche (ill.15), il achève ainsi d'une façon uniforme la descente du fil de trame. Dans le travail des grandes surfaces, après avoir réalisé plusieurs duites superposées, le lissier pèse sur le tissu à l'aide d'un lourd peigne d'ivoire (ill.16) afin d'obtenir un tissu d'un grain serré et régulier. La chaîne se trouve alors complètement entourée par le fil de trame sous lequel elle disparaît.



III.14. Le métier de haute lisse.



III.15. Tissage avec la broche. On peut apercevoir le tracé du dessin sur les fils de chaîne ainsi qu'une partie tissée de la tapisserie qui apparaît sur le miroir placé de l'autre côté du métier. Manufacture des Gobelins.



III.16. Schéma : Utilisation du peigne.

1.2. Décalques et tracés sur la chaîne

L'ourdissage terminé, le haut lissier procède au « décalquage ». L'artiste travaille assis à son métier, ayant derrière lui le carton (ill. 17). Le carton n'est pas derrière la chaîne, car il empêcherait l'arrivée du jour. Afin de conduire avec précision son travail, le lissier ou un spécialiste relève alors, au fur et à mesure de l'avancement de l'ouvrage, les principaux contours du décor à l'aide d'un papier calque, il les reporte inversés sur la chaîne qu'il marque de points de repère avec l'extrémité d'un bâton encre ou d'une pierre noire (cf description en annexe I, p. 96). Ainsi guidé l'artiste commence à tisser. Il a devant lui le revers de la pièce en cours de tissage, et peut ainsi opérer facilement la ligature des fils coupés. Un miroir mobile est placé côté face de la tapisserie et lui permet de surveiller continuellement l'évolution de son travail. Il sera cependant contraint, d'une part de se retourner pour consulter le modèle qu'il doit suivre et d'autre part de passer de l'autre côté de son métier pour juger du résultat de son travail. Ces modèles parfois appliqués sur la chaîne pour calquer directement les contours, se trouvaient brisés en tous sens. En 1737, a alors été installé un rouleau fixé derrière l'ouvrier servant à suspendre le modèle à la hauteur voulue pour la reproduction successive de toutes ses parties, procédé qui abîmait les toiles. Le baron des Rotours, administrateur des Gobelins, remédia à cet inconvénient en établissant derrière chaque métier une fosse où l'on fait en tant que besoin, descendre le tableau qui reste fixé sur son châssis¹². Ce travail exige donc du tapissier une connaissance approfondie du dessin, puisqu'il compose sa tapisserie sans modèle placé directement sous la chaîne, qui lui indique les formes et les couleurs comme en basse lisse : il détermine les traits, en recopiant le modèle et les nuances qu'il doit distinguer sur le carton.

1.3. Tissage :

L'artiste va alors réaliser une transposition du modèle peint en un tissu décoré. Le tissage commence par le bas. La tapisserie déjà faite est rangée sur le rouleau inférieur, la partie en cours d'achèvement seule visible, et la chaîne quitte le rouleau supérieur. Plusieurs lissiers peuvent travailler simultanément au même ouvrage (ill. 18). Aux Gobelins, on voit parfois jusqu'à six ou huit artistes occupés devant un seul métier. On jugera de la minutie qu'exige la haute lisse lorsqu'une passée ne porte souvent que sur deux ou trois fils de chaîne. Aux Gobelins un haut lissier ne produit en moyenne que 28 cm³ par jour.

¹² BOYER DE ST SUZANNE (de) B., *Notes d'un curieux sur les tapisseries de haute et basse lisse*, Monaco, 1876, p. 46.



Ill. 17. Carton original fixé au mur derrière le lissier. Manufacture des Gobelins. Carton de Bjorn Nergaard, peintre Danois.



Ill. 18. Deux lissiers tissent une même tapisserie. Un agrandissement photographique de la maquette est fixé derrière eux. Manufacture des Gobelins

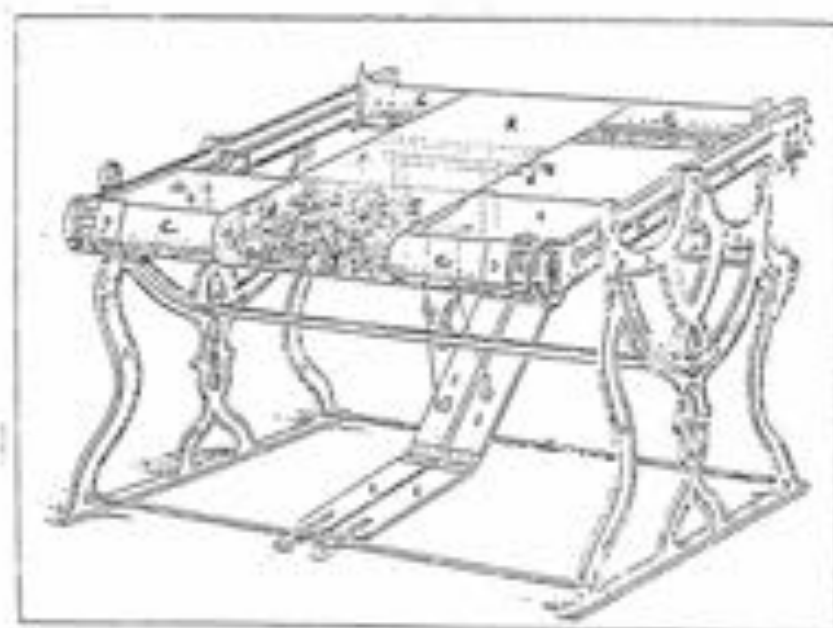
2. En basse lisse.

- Description et fonctionnement.

2.1. Description du métier (ill.19) :

Le métier de basse lisse est actuellement employé à la manufacture de Beauvais, il est également utilisé par les ateliers d'Aubusson et de Felletin. C'est un métier sur lequel, jadis, travaillaient les Flamands. Il n'y a pratiquement aucune différence entre un tissu tombé de haute lisse et celui réalisé avec un métier de basse lisse. Il faut une grande attention et un regard particulièrement exercé pour déceler les différences. L'exécution procède exactement du même principe. Par contre le dispositif du métier, qui a subi au cours du XVIII^e siècle plusieurs modifications importantes, présente un aspect totalement différent. La chaîne, au lieu d'être tendue verticalement, est tendue dans le sens horizontal devant le lissier entre deux rouleaux. Le deuxième ensouple qui est à 1 m 50 de l'ouvrier est toutefois un peu plus haut que l'autre. Le lissier s'appuie sur ce dernier avec un petit coussin qui empêche à la fois usure prématurée de la tapisserie ou décoloration, et meurtrissure de la poitrine du travailleur. Chaque fil de chaîne est embarré par une lisse. Les lisses sont commandées par deux pédales placées sous la chaîne. A l'aide du premier patin ou *marcbe*, l'artisan commande l'abaissement des fils pairs, avec le second il manœuvre de même les fils impairs. Il provoque ainsi successivement, les deux ouvertures de chaîne qui vont lui permettre sur un parcours déterminé, le passage aller,

puis retour, de sa flûte chargée de laine ou de soie colorée. Après chaque passée le tisseur à l'aide d'un grattoir, armé d'une rangée de dents très courtes, achève la descente régulière du fil de trame entre les brins serrés de la chaîne. Après avoir exécuté plusieurs passées, le tissu est tassé à l'aide d'un lourd peigne à double denture qui se manœuvre à deux mains. La petite glace qu'il glisse sous la chaîne pour contrôler son œuvre ne lui permet des vérifications de détail. Le nœud est fait sur la face supérieure du métier, côté que voit l'artisan et qui sera l'envers quand la tapisserie sera achevée.



- A. Bâti en bois et métal des looms.
- B. Table en bois.
- C. Tissage.
- D. Fil de chaîne.
- E. Barres en fer.
- F. Vitesse des métiers.
- G. Tablette en bois.
- H. Compresse.
- I. Support des métiers.
- J. Serrure en bois réglée aux parties par des charnières.
- K. Vitesse en bois, réglée aux parties par des charnières.
- L. Châssis.
- M. Tissage.
- N. Brancards en bois pour les métiers.
- O. Serrure à ressort.
- P. Vis de tension.
- Q. Vis de réglage d'inclinaison de métiers.
- R. Serrure.
- S. Tissage, dans un loom.
- T. Loom en fil de fer.
- U. Serrure à ressort.
- V. Serrure à ressort.

III.19. Le métier de basse lisse.

2.2. Modèle inversé :

Jusqu'en 1737, le lissier se bornait à glisser sous la nappe horizontale des chaînes le carton original. Aucun travail préparatoire ne s'interposait alors entre la peinture et la tapisserie. Il suivait de son mieux les indications saisies sur le modèle. Il est important, en effet, de rappeler ici que le bas lissier, opère toujours sur l'envers des chaînes. Le carton se présentant face vers lui, de l'autre côté de la nappe, sa transcription directe sera donc retournée (cf : ill. 71, annexe I, p.99). En effet, sur les anciennes tapisserie de basses lisses, se discerne nettement l'inversion du dessin, certains mouvements y sont inscrits en sens contraire, la notation des formes offre un caractère de creux : elles donnent la sensation d'être à l'envers et leurs reliefs vidés de leur volume. Par exemple, la tenture de « L'histoire de Scipion » d'après les cartons de Jules Romain, a été tissée à l'envers. C'est précisément à cet inconvénient que remédie le calque utilisé jusqu'alors par le haut lissier. Reporté lui-même sur les chaînes en contre épreuve du carton, il en rétablit le dessin normal. Mais depuis l'adoption par les métiers de basses lisses aux Gobelins et à Beauvais, d'un procédé semblable, les ateliers nationaux ont corrigé le défaut. Adapté par Jacques Neilson, chef de l'atelier de basses lisses aux Gobelins, le calque s'applique à Beauvais depuis l'intégration de cette manufacture au domaine impérial en 1802 et son exclusive affectation au travail de basses lisses. C'est pareillement à Neilson qu'est due la transformation des métiers eux-mêmes que, selon ses idées, réalisa le fameux ingénieur Vaucanson. L'appareil basculant qu'en 1757 inventa celui-ci redresse au gré de l'artisan le châssis tendu des chaînes, pour en présenter à l'examen, et par suite aux éventuelles

corrections, l'ouvrage déjà tissé. L'emploi du calque a rétabli dans leur sens normal la direction des lignes et la construction des formes, mais aussi guidé l'exécution en conjurant les erreurs.

Les principaux contours du décor du carton à reproduire sont alors relevés sur un calque, puis reproduits par frottement sur un papier ou une toile (cf annexe I p.97), il arrive à partir du XXe siècle de tisser directement d'après le calque, cf. ill. 70, p.98 et ill.8 p.11. Ils sont de ce fait inversés. Le lissier remet alors le carton à l'envers en exécutant son ouvrage. Ce tracé schématique est placé sous la chaîne et sert de guide à l'exécutant. Le carton original est quant à lui, derrière le dos du lissier placé face au jour (ill.20).



Ill.20. Carton original placé derrière le lissier. Manufacture Pissot, Felletin.

Il donne alors une vision générale des couleurs et de l'œuvre au cours du tissage. Ce face à face du contour à reproduire avec le côté noble du tissu rétablit ainsi le décor tissé dans le même sens que l'original. On peut commander à l'artiste un modèle convenablement disposé, c'est-à-dire inversé, mais il risque parfois de se tromper, s'il travaille accidentellement pour la tapisserie et n'en a pas l'habitude. Lurçat peignait ses cartons numérotés d'après sa maquette directement dans le sens inverse (ill.21 et ill.22). De même, les agrandissements photographiques sont inversés lors du tirage et directement placés sous la chaîne.

Il était toutefois impossible au lissier de manipuler de grandes surfaces de papier ou de toile. C'est pourquoi on coupait les cartons en bandes d'environ 30 cm de largeur. Comme chaque tapissier n'avait à tisser qu'une partie de l'ensemble, le travail se faisait plus facilement.



Ill.21 et ill.22. Lurçat, *Faire de Loep*, 1947, 156 X 222 cm, carton inversé et la tapisserie, musée de la Tapisserie d'Aubusson.

2.3. Le métier de basse lisse, avantages et inconvénients sur le tissage par rapport à la méthode de haute lisse :

La disposition du carton sous la chaîne a ses avantages comme ses inconvénients. Le principal de ses avantages réside dans la rapidité relative de la main-d'œuvre (l'économie de temps qui en résulte est d'environ un tiers), comparée au temps qu'exige la haute lisse. Dans celle-ci, les métiers étant placés perpendiculairement, l'ouvrier ne peut travailler que de la main droite, la main gauche lui servant uniquement à la recherche, séparation et croisure des fils. L'ouvrier de basse lisse, au contraire, a ses deux mains pour passer dans la chaîne les flutes chargées de fils de couleur, grâce aux pédales qui servent, comme dans les métiers de tisserands, à croiser les fils, ce qui accélère considérablement le travail. De plus l'ouvrier de haute lisse est obligé de copier son carton pour ainsi dire à vue, n'ayant pour se conduire que les contours tracés par lui-même sur la chaîne, à chaque instant il est obligé de vérifier le carton avec le compas, ce qui lui prend un temps considérable sans avancer son ouvrage.

Inconvénient : dans la basse lisse, l'ouvrier ne voyant pas ou voyant très imparfaitement ce qu'il fait, ne peut juger de l'ensemble et du résultat de son travail que quand la tapisserie est

terminée (ill.23), c'est-à-dire quand il est trop tard pour remédier à ses défauts. Autre inconvénient : le carton, étant placé sous la chaîne, le lissier ne reçoit la lumière que par l'intervalle des fils de chaîne. Il lui faut alors distinguer le dessin, séparer les nuances de coloration de la peinture et les reproduire en laine et en soie.

De ce qui précède il résulte que la basse lisse coûte sensiblement moins cher que la haute lisse, mais qu'elle lui est aussi généralement inférieure au point de vue du style. Toutefois cette infériorité ne frappe que les yeux initiés.



Ill. 23 Tissage en basse lisse, manufacture des Gobelins. Le carton original est placé derrière le lissier et le calque sous la chaîne. On peut apercevoir les petites glaces qui servent à contrôler leur travail.

III. CARACTERISTIQUES HISTORIQUES ET TECHNIQUES DE QUELQUES CARTONS DE TAPISSERIE AU COURS DES SIECLES A TRAVERS DES ARTISTES OU DES ŒUVRES CONNUS.

1. La fin du XIVe siècle et le XVe siècle.

- Les différentes étapes de la création d'une tapisserie.

A cette époque l'élaboration d'une tapisserie se décompose en quatre opérations. Elle naît tout d'abord du désir :

- d'un grand personnage¹³, qui définissait selon ses goûts, ses moyens, l'idée du thème général, les détails de l'histoire, ses dimensions, le nombre et sa qualité d'exécution. A l'origine de toute tapisserie médiévale préexiste souvent une composition littéraire. Celle-ci raconte soit une légende, une bataille, une moralité, un récit de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Cette personne confiait alors à un :

- artiste peintre ou enlumineur, travaillant régulièrement pour tel atelier ou choisi particulièrement par le commanditaire, la mise au point d'un premier modèle (appelé aussi esquisse préliminaire, patron, petit patron, pourtraiture). Il est le créateur, le maquettiste de la composition plus ou moins précise à petites échelle. A défaut de programme établi par le client, l'artiste recevait parfois, en dépôt, quelque livre enrichi de miniatures à partir duquel il établissait le patron. Ce petit patron, analogue à celui que l'on prépare avant d'entreprendre un vitrail ou une mosaïque, devait fixer la scène dans sa composition générale, et les couleurs dans leurs dominantes. L'artiste posait alors quelques rebauts de couleur ou parfois une indication picturale. Il pouvait avoir à reprendre cette esquisse jusqu'à ce qu'elle plaise à son client. C'est ainsi que, comme nous le verrons par la suite, de très grands peintres ont préparé à la demande des « patrons » de tapisserie. Le patron, une fois accepté était remis :

- au cartonnier, bon dessinateur et homme de talent, qui transposait cette maquette de petite taille en un carton, c'est-à-dire un modèle aux dimensions exactes de la tapisserie commandée. Cette retranscription était généralement agrandie « au carreau ». La composition était souvent une simple esquisse (afin que la traduction en laine soit possible), rehaussée de couleurs fixant la tonalité principale de l'harmonie prévue, là où il était indispensable qu'elles fussent indiquées, se bornant alors à des tonalités scripturaires : « un rouge, un bleu » ou parfois seulement à des grisailles restant alors au lissier de les compléter. La méthode variait sans doute suivant l'exigence des clients et la compétence du maître tapissier. L'artiste se servait de couleur à la colle sur papier épais¹⁴ ou sur toile. L'usage du papier était cependant restreint ; les feuilles étaient petites, et sans doute d'un prix élevé¹⁵. Il est possible que pour la réalisation des grisailles il y ait eu plusieurs tons utilisés, fondus grâce à l'utilisation de suie délayée à l'eau, rehaussés par du bistre ou du blanc¹⁶. Suivant les ateliers, le cartonnier avait un rôle différent. Il pouvait réaliser le carton sous le contrôle de l'auteur du patron, mais il arrivait aussi qu'il ait une marge d'invention ou d'interprétation relative, notamment dans le rendu des détails. A cet égard, on reconnaît dans plusieurs pièces une unité de style évidente, qui correspond au niveau des maquettes, et des différences de « traduction », qui ne peuvent revenir qu'au cartonnier. Son rôle était extrêmement important et demandait non seulement une parfaite science du dessin mais aussi une identification complète au projet de l'artiste.

¹³ SAULNIER L., *Les trois couronnements*, Perruit, 1993, pp.24-27.

¹⁴ BIRIOUKOVA N., *Tapisseries anciennes du musée de l'Ermitage*, Prague, 1965, p.11.

¹⁵ COFFINET J., *L'art de la tapisserie*, Paris, 1971.

¹⁶ Centre de recherches sur l'Artisanat et les Métiers d'Art et de tradition., *L'inventaire aubussonnais de la tapisserie, des origines à nos jours*. Université de Limoges, ad, p.177.

L'importance du cartonnier a varié selon les époques. Quelquefois on lui a accordé un plus grand rôle qu'à l'auteur du projet, en d'autres occasions on a réduit son rôle à un simple agrandissement mécanique. Dans la première moitié du XVe siècle les peintres, sauf exception, sortaient à peine du statut artisanal, il ne leur serait pas venu à l'esprit, même pour les plus grands, d'empiéter sur les prérogatives des membres des corporations de tapisseries. S'ils ne contrôlent pas l'exécution de la tapisserie, si le lissier demeure libre de faire ce qui lui plaît dans les limites des règles corporatives, se donner la peine de peindre entièrement un modèle est bien inutile pour les peintres. Sans oublier qu'ils n'avaient pas encore l'habitude de réaliser de grandes peintures, sauf les fresquistes. Enfin la dernière personne participant à la fabrication de la tapisserie est bien évidemment :

- le lissier, qui interprète en laine le sujet d'après ce carton. Quand les modèles étaient sommaires, les tapisseries devaient beaucoup compléter et de ce fait inventer en tissant. Aussi, est-ce dans la réserve de cartons propres à leur atelier que les lissiers cherchent les fleurs, nuages, vagues... dont ils peupleront tous les endroits laissés vierges par le peintre. Et cela conformément au principe de l'horreur du vide qui régit toute la fin de l'époque gothique. Il est clair que la haute lisse favorisait mieux l'initiative créatrice du tapisserie, surtout sur les grandes pièces à personnages. La situation fut renversée quand les modèles devinrent de plus en plus souvent entièrement peints, ne fût-ce qu'en grisaille et que les mutations du goût exigèrent une reproduction plus fidèle de la peinture. Les érudits ont relevé des exemples de différences notables entre les tapisseries et leurs cartons : différences que révèle la confrontation des œuvres, non pas avec leurs modèles, depuis longtemps disparus mais avec certaines répliques. Toutefois, il semble que ces libertés soient restées propres aux lissiers flamands. Il advenait que faute de tisser assez fortement son tissu, le lissier terminait son ouvrage sans avoir reproduit tout le carton. Force lui était d'aviser : il supprimait un personnage, ou le remplaçait par un accessoire ; mais la composition pouvait se trouver par là compromise.

Les différentes nuances qui se superposent et les qualités d'exécution de tissage variables sur certaines tapisseries reflètent bien la multiplication des intervenants, qui s'explique parfaitement par la rapidité avec laquelle il était nécessaire de livrer les tentures. En effet, une fois le jeu de maquettes obtenu, il était vraisemblablement confié à un ou plusieurs cartonniers (ce fut le cas de la *Chasse à la Licorne*¹⁷) suivant l'importance de l'entreprise, puis les cartons étaient à leur tour distribués à un ou plusieurs lissiers ou ateliers de tissage.

Il existait une étroite solidarité entre le tapisserie et le peintre de cartons¹⁸. Le peintre se préoccupait de la manière dans laquelle serait traduite sa conception décorative. Il exigeait que le tapisserie lui apporte des échantillons de tous les tons dont il disposait afin d'établir son carton en conséquence. Cette liaison n'a pas été une des moindres causes de la beauté des tapisseries du Moyen Âge. Elle forçait le peintre à simplifier son œuvre et à la mettre à portée du traducteur en laine. Elle obligeait ce dernier à suivre les directives du peintre, pour tout ce qui était composition, dessin et modelé. Cependant, il arrivait que des lissiers retranscrivent eux même sommairement les maquettes en un carton sur toile¹⁹ aux dimensions de la tapisserie. C'est alors qu'en 1476, les peintres bruxellois intentent un procès aux tapisseries. Ils se plaignent de ce que les cartons sont dessinés par des compagnons étrangers à leur corporation et qu'eux, les peintres, n'y ont point part. Les peintres obtiennent d'ailleurs gain de cause et, désormais, les lissiers auront seulement le droit de dessiner les fonds et leur contenu végétal ou

¹⁷ FREEMAN M., *La Chasse à la Licorne*, Lausanne, 1983, p.177.

¹⁸ GUIMBAUD L., *La tapisserie de haute et basse lisse*, Paris, 1970, p.14.

¹⁹ COFFINET J., « Métamorphose de la tapisserie », *L'œil, revue d'art*, N°220, 11/1973, p.32.

animal, tout le reste étant réservé aux peintres.²⁰ Ce règlement ne concerne que la ville de Bruxelles et les conclusions à en tirer ne peuvent être étendues, sous peine d'erreur.

La réalisation des cartons était exécutée aux frais du tapissier ou bien les clients se chargeaient de les lui fournir. D'ordinaire, ces modèles restaient la propriété du tapissier²¹, qui était libre de les tisser aussi souvent qu'il lui plaisait. Il arrivait donc que chaque atelier de tapisserie possédait son assortiment de cartons. Aussi, les tapissiers ambulants, que nous trouvons en si grand nombre au XVe siècle, emportaient avec eux au moins celles de ces compositions qui représentaient des sujets courants.

Ces modèles étaient parfois remis à la mode d'une époque à l'autre : on change l'expression d'un visage, la coiffure d'une dame (ill.24 et ill.25), le décolleté d'une robe. A l'appui, il n'est que de comparer les deux versions d'une scène de vendange, l'une dans la collection Burrell, en Ecosse, l'autre au musée des Arts Décoratifs à Paris. On peut voir que les vêtements ont été modifiés pour être adaptés à la mode de la fin du XVe siècle, tandis que certains éléments de l'architecture et du terrain étaient transformés, sans autre raison apparente que les modifications du goût.



Ill. 24 Tapisserie *Les vendanges* (Glasgow, Art Gallery and Museum), détail, 1460



Ill.25 *Les vendanges*, tapisserie tissée d'après le modèle ci-contre, quelques années plus tard (vers 1490-1500), en modifiant les costumes. (Paris, musée des Arts Décoratifs).

Ceci était un procédé économique, permettant d'actualiser des cartons démodés. Le coût d'une tenture devait varier en fonction des stocks de cartons et de maquettes que le lissier possède et qu'il peut réutiliser à son gré. La transmission de ces stocks de génération en génération, et des raisons économiques expliquent le phénomène du remploi de cartons d'une tenture à une autre. Sur certains « mille fleurs », des personnages apparaissent comme des

²⁰ « Quelques-uns des membres de la corporation des tapissiers se servaient de cartons ou dessins sur papier, faits au charbon et à la craie par des personnes étrangères au métier des peintres... Les tapissiers furent alors autorisés à dessiner, l'un pour l'autre, des étoffes, des arbres, des animaux, des barques, de l'herbe, etc... pour leurs vendanges, c'est-à-dire pour les tapisseries représentant des paysages, et à compléter ou corriger eux-mêmes leurs cartons au charbon, à la craie, à la plume. En tout autre cas, s'ils ne s'adressaient à un peintre, ils encouraient une amende... » : WAUTERS, 1878, p.47-49

²¹ GORE, FREMONT, BOUDOUIN, *La tapisserie*, Paris, 1942, p.6.

silhouettes découpées totalement indépendantes les unes des autres, parfois même les proportions sont différentes : il est clair que dans ce cas l'artiste a « piqué » ça et là des figures isolées qu'il a disposées de son mieux. La pièce de la *Vie de Saint Julien* conservée au Louvre apporte ce témoignage quant à la manipulation concrète de « marnequins » par les cartonniers. Suivant le même principe, on voit par ailleurs dans des scènes différentes d'une même tenture, des groupes de personnages comme des éléments secondaire réutilisés, ajoutés à d'autres ou déplacés, avec toujours de légères modifications (ex : *Guerre de Troie*). Ils recourent ainsi à une pratique équivalente à l'utilisation de « pongifs » par les peintres. Ils ont alors en leur possession un répertoire de modèles tout prêts, qui constituent le fonds propre de l'atelier. L'important alors, ce n'est pas ce que nous sommes convenus d'appeler aujourd'hui l'originalité, mais la souplesse de réutilisation, la finesse des variations, le développement des compositions ; c'est là, tout autant que dans la création des motifs de base, que le peintre est censé manifester son talent. Cette pratique était aussi utilisée par les lissiers. En effet il semble qu'il arrivait au cartonnier de ne dessiner qu'un exemplaire des motifs, c'était alors au lissier de les répéter selon la taille de la tapisserie. Ces répétitions se remarquent non seulement pour des armoiries mais aussi pour des verdure, les bocages, les fonds de cités ou de châteaux. Selon l'art du lissier, l'ensemble peut être heureux, fonda, ou bien apparaître comme une juxtaposition de décalques successifs. Ce fut le cas des plantes fleuries représentées sur les tentures de la *Guerre de Troie*, qui n'étaient pas intégrées à la composition du carton et furent ajoutées par les lissiers, qui les copiaient sans doute en les adaptant de recueils constitués par les ateliers²².

Ces « patrons », n'étaient pas quelquefois de simples indicateurs que l'on mettait de côté après s'en être inspiré. Les modèles, sans avoir l'honneur des tapisseries étaient loin d'être négligés et voués à l'oubli. En plus, pour certaine circonstance, ils jouaient le rôle de suppléant. A la cathédrale d'Angers, la tapisserie de la *Vie de Saint Maurice* et de ses compagnons (1450), étaient tendue autour du chœur les jours de fêtes ; mais « les patrons sont placés journallement dans le chœur et sont de toile peinte » (rapport d'un inventaire de 1467). Dans la suite, vers le milieu du XVI^e siècle, on s'en servit pour « abiller les rideaux des grandes orgues »²³.

Le XV^e siècle est dominé par la production d'Arras et de Tournai, ensuite de Bruxelles. Seuls quelques dessins préparatoires subsistent de nos jours, les cartons ont quant à eux tous disparus. L'usure naturelle de ces cartons, employés parfois pendant des années pour de nombreuses rééditions d'une même composition explique la perte de la plupart de ces modèles à grandeur d'exécution. Les rares comparaisons stylistiques qui se sont avérées possibles se rapportent peu à la peinture de chevalet, mais le plus souvent à la gravure et à la miniature qui ornent les manuscrits. Mais cette analyse peut paraître une entreprise téméraire car comme nous l'avons dit, pour être réalisé en tapisserie, le carton initial subit la transcription de l'agrandissement puis du lissier. Aussi, il existe fort peu de tapisseries médiévales dont on connaisse les dessinateurs. Dans ces derniers cas, ou bien les tapisseries sont signées dans leur tissu même ou bien il subsiste au sujet de ces tapisseries des rapports écrits. Un bon exemple, en ce sens, est constitué par la célèbre série de *l'Apocalypse* de Jean de Bruges qui se trouve à Angers. De même, la tapisserie destinée à l'église de la *Madeleine à Troyes* nous informe sur les noms et les techniques des peintres de ses cartons. L'analyse stylistique de la tapisserie de Beaune représentant la *Vie de la Vierge* nous laisse penser que Pierre Spicre a pu être le dessinateur des cartons sur toile. C'est de la tapisserie, la *Guerre de Troie* conçue par Henri Vulcop, que subsiste un des rares exemples de petits patrons du Moyen Âge. C'est autour de ces quatre exemples que nous illustrerons les propos cités ci-dessus.

²² COFFINET J., « Métamorphoses de la tapisserie », *L'œil, revue d'art*, N°220, 11/1973, p.56.

²³ BOSSEBOEUF., *La manufacture de tapisserie de Tours*, Tours, 1904, p.81.

EXEMPLES :

1.1. Hennequin de Bruges : L'Apocalypse d'Angers, 1378, tapisseries exposées au Château d'Angers

La naissance d'un langage nouveau : la tapisserie, commence avec un chef-d'œuvre, l'Apocalypse d'Angers, une des rares tentures révélatrices aujourd'hui de l'extraordinaire production de la fin du XIV^e siècle. Illustrer le récit des visions de Saint Jean à Patmos avait été maintes fois tenté et nombreuses sont les enluminures qui depuis l'époque carolingienne, accompagnaient le texte du dernier livre de la Bible. Jamais cependant on avait songé à traiter ce sujet en tapisserie. C'est alors qu'en 1376, Louis d'Anjou après avoir choisi le sujet et pris un modèle dans la bibliothèque du roi, son frère, choisit un artiste qui allait exécuter la maquette de l'œuvre. Son choix se porta sur un artiste franco-flamand Jean de Bruges, appelé aussi Jean de Bondol ou Hennequin de Bruges. Il était alors qualifié de « peintre du roi » depuis 1366. Il était principalement un peintre miniaturiste, et on incline à penser qu'il n'a fait pour la tapisserie que des maquettes de petites dimensions. Ce rôle de maquettiste est capital pour la compréhension de l'iconographie. Si Jean de Bruges n'a pas choisi son sujet, son art et son style, sa manière de jouer avec l'architecture, de traiter l'espace, le volume et le drapé des tissus n'appartiennent qu'à lui. Les cartonniers qui exécutaient les dessins à grande échelle d'exécution ne nous sont pas connus. Peut-être étaient-ils des peintres attachés aux ateliers de lissiers ou, plus simplement, des lissiers habiles, comme le suggère l'historienne d'art Mme Fabienne Joubert, dans une étude récente. Les couleurs y étaient sommairement indiquées, c'est le lissier qui les précisait. C'est dans la comptabilité du duc d'Anjou qu'on a la preuve de versements faits à cet artiste en janvier 1378 : « A Hennequin de Bruges, peintre du roi notre seigneur, sur ce qui peut ou pourra être dû à cause des portraitures et patrons par lui fait pour les dits tapis à l'histoire de l'Apocalypse ... 50 francs ». On peut interpréter ces termes de « portraitures et patrons » comme étant des maquettes²⁴. Cependant l'historien René Planchenaault nous fait remarquer que Hennequin de Bruges reçut exactement la même somme que le lissier Nicolas Bataille pour la réalisation de chaque pièce. Ceci laisserait supposer que toutes étaient de semblable importance et avaient les mêmes dimensions. C'est un argument supplémentaire en ce qui concerne la longueur et la composition primitive de l'Apocalypse²⁵.

Hennequin ne se serait pas contenté du seul manuscrit de la « librairie » du roi²⁶, il aurait eu sous les yeux d'autres exemplaires de l'Apocalypse, en particulier le célèbre manuscrit de Saint-Victor aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale. Seize manuscrits ont été identifiés en 1901, offrant des analogies avec la tapisserie. Quarante autres ont été découverts depuis. Aussi, malgré des affinités étroites et en raison de certaines divergences iconographiques marquées, aucun ne peut être considéré comme unique modèle des scènes de la tenture. Jean de Bruges s'est bien gardé d'ailleurs de copier servilement ces manuscrits. Il s'en est inspiré, puisant tantôt ici, tantôt là, des modèles que son talent transposait et unifiait. Il était, dans la confection de ses maquettes, plus un héritier fidèle d'une iconographie millénaire qu'un lecteur du texte de l'apôtre qu'il contredira même à différentes reprises, dans une quinzaine de scènes au moins. Il lui appartenait alors de fournir les éléments d'une structure solide, composition, formes, taches, sur laquelle travaillait le lissier. Il aura même l'idée, pour accentuer son dessin, de le cerner parfois d'un trait noir, suivant en cela l'exemple des verriers.

²⁴ AUZAS P-M, DE MALPEOU C, HOFFMEISTER A, TABARD F, *L'Apocalypse d'Angers, chef-d'œuvre de la tapisserie du Moyen Âge*, Paris, 1985, p.39.

²⁵ LURCAT J, LEVRON J, *L'Apocalypse d'Angers*, Angers, s.d., p.23.

²⁶ CLOSEL (du) E., « De la technique au tissage, une perfection technique inégalée », *Dossier de l'art, L'Apocalypse d'Angers*, N°31, Août 1996, p.40.

La conception initiale de l'œuvre est directement tributaire de la peinture : l'alternance de fonds bleus et rouges est empruntée à l'enluminure, tandis que la mise en valeur de chaque scène au moyen d'un cadre renvoie aux tableaux de chevalet ; les couleurs vives et contrastées procédant elles aussi vraisemblablement de l'esthétique des peintures monumentales ou des retables. On peut alors considérer qu'Hennequin a réalisé l'œuvre en combinant des formules propres à l'enluminure, d'autres à la peinture de chevalet, ou encore à la peinture murale.

Mme Joubert qui a remarqué dans la tenture de nombreux emplois de dessins, en a conclu à un complément des maquettes du peintre au moment de la réalisation des cartons à grandeur d'exécution par d'autres que lui. Ce même auteur pense que les maquettes ont manqué surtout pour les dernières pièces où les emplois sont plus fréquents. Les deux premières pièces de la tenture seraient une transcription fidèle des « patrons » de Jean de Bruges. En revanche, le cartonnier qui a réalisé les modèles des quatre dernières pièces semblerait avoir transcrit le style du peintre. En définitive, même si Jean de Bruges n'a pas tout dessiné en détail, il a eu le rôle capital de concevoir la célèbre tenture.

1.2. Tapiserie destinée à l'église de la Madeleine de Troyes, vers 1430.

Si les écrits sur la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers ne nous fournissent pas d'éléments quant à la technique de fabrication des maquettes et des cartons, ceux concernant cette tenture nous sont d'une grande importance. Les cartons de cette tapisserie qui devaient être exécutés sont divisés en vingt-deux histoires formant six grandes divisions ou draps. C'est sur ces draps²⁷ que l'artiste peuplait ces scènes immenses et les mille personnages dont les actions embrassaient des histoires entières. Il pouvait examiner ces plans tracés d'avance, où toutes les grandes lignes étaient disposées et prévues. Toutes les situations sont ainsi organisées ; tout est tracé et indiqué avec soin : chacune des vingt-deux histoires est résumée, précise, et d'une facture régulière. Des cahiers de 46 feuillets de papier, dont 36 sont écrits, étaient destinés aux peintres qui devaient tracer ces cartons, et comme plusieurs artistes pouvaient en être chargés, on donna à chacun d'eux un cahier séparé. C'est le frère Didier, jacobin, ayant extrait et donné par écrit l'histoire de Sainte Madeleine et Jaquet, le peintre qui en fit un petit patron sur papier. Puis Poinsète, la couturière, et sa chambrière qui assemblèrent les grands draps de lit sur lesquels seront dessinés et peints à grandeur d'exécution les sujets. Ils furent peints par Jaquet et le peintre Symon, l'enlumineur²⁸. L'intervention de ces derniers montre qu'ici il y eut plus que des indications de couleurs. Sans, pourtant, qu'il s'agisse de peinture, dans l'acception moderne du mot, mais plus vraisemblablement d'une coloration précisant exactement le ton pour les vêtements de chaque personnage, ce qui était important d'un point de vue liturgique.

²⁷ GUIGNARD P., *Mémoires fournis aux peintres chargés d'exécuter les cartons d'une tapisserie destinée à la collégiale St Urbain de Troyes*, Troyes, sd, pp. 4-13.

Draps : toile taillée aux dimensions de la tapisserie, que les vieux textes appellent ainsi. Le Moyen Âge désignait drap toute pièce de tissu d'une certaine ampleur.

²⁸ Quelques extraits des comptes de la Fabrique de la tapisserie :

« pour l'achat de quatre aulnes de grosse toile pour garnir le second drap de hauteur liche de la vie de la Madeleine. »

« à Jaquet le peintre, pour avoir fait au mois de novembre un petit patron en papier touchant la vie de la Madeleine. »

« à la couturière, qui a assemblé les draps dont on a fait le patron dudit second drap, pour file et pour sa poise. » Extrait du livre de Guignard cité ci-dessus.

Aulne : ancienne mesure de longueur, valant environ 1.188 m.

1.3. Pierre Spicre : *La Vie de la Vierge*, (1474-1500), tapisseries exposées à la Collégiale de Beaune.

Cet ensemble de cinq pièces en laine et soie fut commandé par l'archidiacre Hugues Le Coq en 1474 et achevé en 1500. L'auteur des cartons, s'il a vu les toiles de Spicre s'en est peut-être inspiré, mais en y apportant des modifications : la suppression des légendes explicatives et l'absence de quatre des vingt et une scènes prévues dans le marché de 1474, la présence des colonnettes séparant les scènes dont rien ne permet d'affirmer l'existence dans l'œuvre de Spicre, peuvent illustrer l'intervention éventuelle d'un cartonnier²⁹. Mais l'hypothèse inverse, celle d'une création indépendante de l'œuvre de Pierre Spicre, est tout aussi envisageable. Le recours à des poncifs largement diffusés n'exclut pas l'intervention d'un artiste de renom, toutefois l'absence d'invention et de véritable interprétation personnelle, la naïveté et la gaucherie du dessin révèlent plutôt un auteur de cartons essentiellement tourné vers le décor.

Pourtant, à la fin du XIX^e siècle, deux documents datés de 1474, découverts dans les archives du chapitre de Beaune, attireraient l'attention sur le nom de Pierre Spicre. Cité dans les textes depuis 1470, cet artiste était déjà renommé dans le milieu artistique dijonnais. Le texte précise que les scènes seront au nombre de vingt et une, séparées les unes des autres, et qu'elles seront très soigneusement peintes sur toile. En voici quelques extraits : « Il fera de bon, net et leal lavement et à durer et gardant l'art de peinture en rendant toutes les dites histoires (...) sur chacune draperie desdites ymaigre sont de couleurs vermillées, violettes, blanches, jaunes qu'aultres (...) en faisant lesdits personnages semblables et ressemblant l'un l'autre, là où ils seront en divers lieux, chapiteaux, églises, chapelles... » Le marché indique aussi que le chapitre fournira au peintre neuf pans de toile « pourtant la longueur du cintre de ladite église Notre Dame et la largeur dudit carter ». Elles devaient donc être tendues le long de l'abside et au revers de l'ancien jubé qui fermait le chœur.

L'examen de la composition des scènes a permis de mesurer l'impact des illustrations gravées des peintres miniaturistes dont certains d'entre eux étaient aussi peintres sur panneaux et même auteurs de cartons pour les vitraux et les tapisseries. Aussi, l'artiste s'est inspiré, par le biais de ces miniatures ou des recueils de dessin circulant dans les ateliers, d'œuvres de grands peintres de panneaux : *La Visitation* est sans doute la variante naïve d'un tableau de Rogier van der Weyden (1400-1464) (Leipzig, museum der Bildenden Künste). Des similitudes apparaissent entre *La Sainte Famille en Egypte* (ill.27) et le tableau de Robert Campin (1380-1444) *La Vierge à la chemise* (ill.26) (Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage). Il connaissait cette composition et l'a utilisée en la modifiant légèrement et en y introduisant l'ange et Saint Joseph. L'auteur de la tenture beunoise a simplifié les scènes et fait disparaître bon nombre de personnages, mais il a conservé les paysages vallonnés et le type des architectures se découpant sur un horizon très haut. Bien d'autres sources d'inspiration pourraient être citées, et leur diversité explique le caractère composite de cette œuvre.

²⁹ FROMAGET B., *La tenture de la vie de la Vierge*, Goutigny, 1994, p.3.



Ill.26. Robert Campin, *La vierge à la chemise*. St Pétersbourg. Musée de l'Ermitage, panneau peint, 1430/1435.



Ill.27 Tapisserie, *La vie de la Vierge*. La Sainte Famille en Egypte, détail, d'après le modèle De Spicre, 1500, collégiale Notre Dame de Beaune, 5 pièces de 190 X 590 cm.

1.4. Henri de Vulcop : *Guerre de Troie*³⁰, (1460-1472).

C'est la plus importante des tentures tissées à Tournai. Elle connut un grand succès puisqu'elle fut retissée cinq ou six fois pour des rois ou des princes. L'exemplaire donné à Charles le Téméraire, en 1472, par la ville de Bruges, a été généralement cité comme « l'édition princeps » de la tenture, cette hypothèse est critiquée par Mme Nicole Reynaud qui est parvenue à la conclusion que la première devait avoir été commandée par Charles de France, frère cadet de Louis XI. Par chance extraordinaire, huit des « petits patrons »³¹ de papier originaux, c'est-à-dire les dessins préparatoires de la tenture sont parvenus jusqu'à nous, appartenant désormais au Musée du Louvre (Cabinet des dessins). Ce sont les premiers modèles que l'on connaisse ayant été utilisés pour des tapisseries encore existantes ; un cas unique au XV^e siècle. Il s'agit des grands dessins (L. : 57 cm X h. : 30 cm) à la plume (sépia) et rehaussés de couleur à l'aquarelle en hachure ou en lavis (le plus souvent du rouge et du bleu),

³⁰ Quatre tapisseries sont exposées à la cathédrale de Zamora, en Espagne. Sont exposées au Victoria and Albert Museum à Londres : *L'Entrevue de Penthésilée et de Priam*, *Le Combat de Penthésilée aux côtés des Troyens* et *L'Armement de Pyrrhus* et les *Funérailles d'Hector* au château de Solby.

³¹ REYNAUD N., « Un peintre français cartonnier de tapisserie au XV^e siècle : Henri de Vulcop », *Revue de l'Art*, N°22, 1973, p.8.

qui sont huit des dessins préparatoires pour les onze pièces de la tenture. Ils portent un filigrane aux armes de France accompagné d'un T gothique, qui désigne un papier français de grand format, fabriqué dans la région de Troyes et diffusé vers le Nord et à Paris entre 1460 et 1470 ; cette date concorde avec le style du dessin et certains caractères des costumes. Cependant, ce seul témoignage conservé de cette étape essentielle de l'élaboration des tapisseries au Moyen Âge ne permet pas de dire si toutes les pourtraitures ont toujours été aussi élaborées que celles-ci. Ces dessins ont été souvent étudiés depuis la découverte en 1898 et leur acquisition par le Louvre en 1899. On constate qu'ils sont pour bonne part tout juste teints de couleur, alors que les tapisseries tirées de ces dessins sont revêtues de couleurs somptueuses et enrichies de tissus ornés de motifs et de fonds fleuris. Mais il ne s'agit ici que d'une comparaison entre un petit patron et une tapisserie terminée, il faudrait pouvoir comparer le carton définitif avec la tapisserie, or comme nous le disions plus haut, il ne subsiste aucun carton à grande échelle de la période médiévale. Ces dessins avaient provoqué de nombreuses mais infructueuses tentatives d'attribution avant que Mme Nicole Reynaud²² prouve dans une démonstration d'une rigueur exemplaire qu'il faut en accorder la paternité à Henri de Vulcop, peintre attaché à la reine d'Anjou, femme de Charles VII, puis de 1463 à 1465, peintre de Charles de France. Ce même auteur précise ce qui dans ces modèles « marque un bond en avant » : « *la vie bouillonnante, le réalisme et la variété délibérés des attitudes et des expressions s'opposent tout d'un coup à l'immobilité de la composition.* ». Le succès de cette tapisserie tient à la rencontre d'un style nouveau dans la conception du carton et du tissage. En effet les modèles colorés font leur apparition. On a l'impression qu'un atelier, suivi par d'autres, accepta d'abandonner quelques-unes de ses traditions d'autonomie, et de traduire le modèle dans un esprit plus assujéti à la peinture. En effet nous nous trouvons ici en présence de la première tentative consciente de remplacer l'indépendance des lissiers par la subordination aux peintres.

Ces dessins préparatoires de la *Guerre de Troie*, par comparaison avec les tapisseries, permettent de constater qu'aussi bien les peintres qui se chargèrent de les reproduire à grandeur d'exécution que les lissiers qui réalisèrent le tissage, en dépit de différences peu importantes et fort explicables, respectaient assez strictement les originaux²³, non seulement dans la composition, dans les mouvements, mais aussi dans le caractère des personnages, dans les traits des visages. Ceci n'était certainement pas l'habitude générale mais indique au contraire la volonté d'une collaboration plus étroite entre peintres et lissiers.

Le emploi de détails à peu près identiques d'une scène à une autre, démontre que le peintre recourait aux poncifs (ill. 28, 29, 30, 31). Nous avons évoqué plus haut le problème des poncifs dans la peinture du XVe siècle. On sait que ces recueils de modèles restent dans l'atelier, à la disposition du maître et de ses ouvriers, et passent par voie de succession à l'héritier de l'atelier : c'est ainsi que Vulcop transmet son fonds vers 1475-80 au plus fécond des peintres parisiens de la fin du XVe siècle, malheureusement toujours anonyme mais que l'on peut appeler le Maître d'Anne de Bretagne d'après les *Très petites heures enluminées*, qui continue à utiliser largement ses modèles en les remettant au goût du jour et perpétue son vocabulaire jusqu'au début du XVIe siècle. Cet héritier est également un cartonnier de tapisserie. Les plus célèbres des tapisseries de la fin du XVe siècle auraient été tissées sur ses cartons, bien reconnaissables malgré la diversité apparente due à la transposition des tissages exécutés par des lissiers d'ateliers différents : la *Chasse à la Licorne* (New York, Cloisters) et la *Dame à la Licorne* (Musée de Cluny) et quelques pièces de mille fleurs (cf. note 21). Nous n'étudierons pas ici ce second cartonnier, ni n'exposerons comment grâce au même usage du poncif et de formules d'atelier, elles-mêmes héritées de Vulcop, plusieurs grands motifs de ces tapisseries se retrouvent identiques dans les miniatures et les gravures de l'artiste.

²² REYNAUD N., « Un peintre français cartonnier de tapisserie au XVe siècle : Henri de Vulcop », *Revue de l'Art*, N° 22, 1973, p. 8.

²³ COFFINET J., « Métamorphoses de la tapisserie », *L'œil, revue d'art*, N° 220, 11/1973, p. 60.



III. 28. Petit patron, Vulcop, *Exécution de Polyxène*, détail, sur le tombeau d'Achille (Prise de Troie), Bibliothèque nationale.



III. 29. Tapisserie, Vulcop, *Exécution de Polyxène* inversion du modèle, fin XV^e siècle.



III. 30. Vulcop, dans les scènes de la *Chute de Troie*. On rencontre le même motif du soldat débout, se retournant, fin XV^e siècle, cabinet des dessins au musée du Louvre.

31. Vulcop, *La mort d'Achille*, détail. Modèle qui servira souvent, dans un sens ou dans l'autre pour les scènes de batailles, fin XV^e siècle, cabinet des dessins, Le Louvre.

Pour résumer cette partie, nous pouvons dire que la réalisation d'une tapisserie au XV^e siècle ne pouvait se faire sans l'intervention de quatre personnes. A savoir, le commanditaire, l'artiste créateur du petit patron, le cartonnier et le lissier. Par rapport à cela il est important d'insister sur la complexité d'une analyse de tapisserie non documentée qui consiste à restituer le contenu des trois premières étapes de l'élaboration au seul vu du résultat de la quatrième, tandis que les critères utilisés pour en juger restent toujours subjectifs. A cela vient s'ajouter une utilisation fréquente des poncifs répertoriés dans des recueils au sein des ateliers des peintres.

Le créateur du premier modèle (petit patron, pourtraiture) s'inspire le plus souvent des miniatures, des gravures des manuscrits de l'époque, mais aussi des panneaux peints d'artistes célèbres.

Les quelques exemples mentionnés ci-dessus nous montrent que l'artiste (peintre / enlumineur) réalisait le plus souvent ses **pourtraitures** sur papier avec un dessin à la plume et des nuances légèrement colorées, que le peintre cartonnier retranscrivait à la détrempe sur de la toile (draps) à grandeur d'exécution : le carton. Il reste le plus souvent une simple esquisse indiquant le schéma de composition, réalisée en grisaille, parfois rehaussée de frottis de couleurs²⁴ ou encore comportant de rapides indications manuscrites, pour suggérer les couleurs souhaitées par le peintre.

A partir de ce schéma graphique, le lissier, seul, élabore son œuvre. Il choisit les tons selon la gamme de teintures dont il dispose et dont il connaît les qualités, il détermine les rapports de couleurs, les contrastes à donner. Il interprète personnellement l'œuvre, se permettant même d'en modifier à son gré la composition, en rajoutant ou plus souvent en retranchant certains éléments. La tapisserie n'est pas une imitation servile de la peinture mais une œuvre tissée qui possède ses caractères et sa finalité propres. Mais ce principe sera remis en cause au siècle suivant avec une nouvelle conception du carton de tapisserie.

- Le XVI^e siècle.

Le début d'un grand changement.

Au début du XVI^e siècle les tapissiers suivent les traditions du Moyen Âge, leur technique consiste toujours en une composition simplifiée, élégante, une entente parfaite du modelé, une grande chaleur du coloris. Mais tout au long du siècle, on attacha une grande importance au développement de la tapisserie. Pendant la plus belle période de la Renaissance, les peintres les plus illustres durent composer des cartons destinés à être traduits en haute et basse lisse. On peut citer parmi eux : Raphaël, Jules Romain, Van Orley. L'intervention de Raphaël ne pouvait manquer de peser d'un grand poids sur les destinées de la tapisserie. Si, dès le siècle précédent, la confusion tendait à s'opérer avec la tapisserie *La guerre de Troie*, entre les lois de la peinture proprement dites et celles de la tapisserie, nous pouvons rencontrer à cette époque quelques tentures conçues dans les mêmes données que les fresques ou les tableaux à l'huile²⁵. En effet le nombre des fresques ou des tableaux transposés purement et simplement sur le métier, s'accroît de jour en jour. La tapisserie revêt un caractère plus élégant, le style s'élargit et s'épure, les compositions deviennent plus libres, plus gaies, plus abondantes, elles perdent leurs formes rigides et le nu apparaît. Le style purement décoratif tend à s'effacer, la perspective se prononce, le modelé devient plus souple, plus animé, les contours sont moins accentués²⁶. C'est à partir de la fameuse commande du pape Léon X pour la suite des cartons de Raphaël réalisée en 1515, intitulée les *Actes des Apôtres* qu'apparaît un tournant dans l'histoire de la tapisserie et de ce fait des cartons. Dorénavant, la commande des cartons est faite à des peintres réputés. L'inspiration du tapissier se trouve contrairement au siècle précédent indirecte, au lieu d'être directe. Une

²⁴ Le manque d'abondance de couleur (teinture) au XVI^e siècle oblige l'emploi des mêmes tons. Si diverses que soient les compositions, la confection des cartons peints avec une surabondance de nuances introduisibles était inutile.

²⁵ GORE, FREMONT, BOUDOUIN, *La tapisserie*, Paris, 1942, p.9.

²⁶ BOYER DE ST SUZANNE (de) B., *Notes d'un curieux sur les tapisseries tissées de haute et basse lisse*, Monaco, 1876, p.76.

imitation plus ou moins servile des ouvrages de peinture, remplacera l'heureuse liberté avec laquelle le tapissier interprétait au siècle dernier la nature, la vie et sa propre fantaisie⁷⁷.

Cette introduction de la grande peinture dans la tapisserie a été souvent considérée comme une intrusion, Jules Guiffrey ira jusqu'à écrire, comme « un malheur ». Il y a peut être là quelque sévérité, car il faut reconnaître qu'en s'associant à la peinture, la tapisserie a gagné une leçon de composition. Au XV^e siècle les artistes entassaient les personnages, ils ne redouaient ni la confusion, ni même le tumulte des images. Avec les hommes de la Renaissance, l'ordre et la clarté deviennent de rigueur.

Technique : Comme au XV^e siècle l'élaboration d'une tapisserie passe entre les mains des quatre même personnes. L'artiste qui réalise le premier dessin de la composition « le petit patron », « la maquette », « le modello » ou « le vidimus⁷⁸ » donnait une « idée », que nous appellerions aujourd'hui une esquisse, au commanditaire et fournissait en même temps une référence suffisante pour son développement en grand format. Il avait une certaine liberté, limitée par la volonté du client. Le cartonnier quant à lui est beaucoup plus limité qu'au XV^e siècle. Il se trouve soumis à deux impératifs :

- L'obligation de respecter la maquette qui lui est soumise.
- La nécessité de se plier aux règles que la technique impose à la tapisserie.

Bien que la prudence exige de ne pas se montrer trop affirmatif, il paraît certain qu'en ce début du XVI^e siècle, les cartonniers se trouvaient étroitement liés aux ateliers de tissage.⁷⁹

Le petit patron était en général un dessin sur papier à petite échelle⁸⁰ la plupart du temps en couleur. Il était aussi, quelquefois un tableau à petite échelle ; tels les tableaux d'Herbel, béraut d'armes du duc Charles V de Lorraine, qu'il fit sur dessins pris en suivant son maître dans les campagnes contre les Turcs ; tels aussi les dessins de Vermeyen, qui accompagnait Charles-Quint en Afrique et fixait le souvenir de ses prouesses à Tunis. Les grands patrons ou cartons proprement dits, étaient généralement exécutés sur des bandes d'assez gros papier juxtaposées, mis définitivement en couleur (détrempe ou aquarelle), gouachés parfois pour que les lumières fussent mieux accentuées. Ces grands patrons étaient souvent l'œuvre d'artisans plutôt que d'artistes, sorte de praticiens de la peinture analogue à ceux de la sculpture⁸¹. Quelquefois pourtant on chargeait de leur confection des peintres confirmés et même célèbres. L'archiduc Léopold-Guillaume, alors qu'il était gouverneur des Pays-Bas, confia l'exécution des grands patrons des *Mois* aux artistes les plus connus de l'époque dont Breughel le Jeune. Enfin, rien n'étant absolu, le carton pouvait être fait de premier jet, après une simple esquisse préliminaire, par celui-là même qui avait créé la scène à mettre en tapisserie comme nous le verrons pour les cartons les *Actes des Apôtres* de Raphaël.

Lorsqu'en ce milieu du XVI^e siècle on prit l'habitude de demander à un grand peintre de concevoir des cartons de tapisseries, cet artiste le fit selon son art propre et, dès lors, si les cartons s'enrichirent des acquis de la peinture quant à la composition, à l'échelonnement des valeurs, à la combinaison des lignes, le travail du lissier dut se plier aux exigences de l'art du peintre. Il copiait fidèlement, du moins quant au dessin, car pour les couleurs il conservait une

⁷⁷ GUMBAUD L., *La tapisserie de haute et basse lisse*, Paris, 1970, p. 22 et 23.

⁷⁸ BALIS A., DE JONGE K., DELMARCEL G., LEFEBVRE A., *Les Chasses de Maximilien*, Musée du Louvre, Paris, 1993, p. 66.

⁷⁹ ERLANDE A., *La tenture de St Rémi*, Reims, 1983.

⁸⁰ Exemple : la municipalité attribua en 1521 à l'artiste de Touraine, Jehan Saincton « La somme de dix livres tournois à Poissy maître peintre de la ville de Tours à lui ordonné par assemblée de la d. ville, pour ses peines, salaires et vacations devoir faictz deux portraictz, l'un sur papier, et l'autre sur parchemin ... »

BOSSEBOEUF L., *La manufacture de tapisserie de Tours*, Tours, 1904, p. 76.

⁸¹ LE COLONEL D'ASTIER, *La Belle Tapisserie du Roy (1532-1797), et les tentures de Scipion l'Africain*, Paris, 1907, p. 6.

certaine liberté d'action. Il ne pouvait guère en être autrement, la gamme des teintes étant limitée.

Les commanditaires : Pour le roi, les cartons sont établis à ses frais du ses peintres. Ceux-ci sont presque tous allés en Italie. Ils en sont revenus décorateurs. On trouve naturel de leur confier la haute direction des commandes royales. Si le client était un marchand, il pouvait fournir directement le carton à grandeur d'exécution, ceux-ci étaient fréquemment réutilisés ; pour cette raison, il est souvent recommandé au lissier de les rendre aussi sains et entiers que possible. Quand le client n'avait pas les moyens de faire exécuter des cartons originaux, il demandait au lissier de réutiliser un carton d'une autre commande ou de copier une tapisserie déjà faite (c'est ce que pratiquait souvent Maurice Dubout dans son atelier de l'hôpital de la Trinité pour les tentures à sujets religieux destinées aux églises de Paris). C'est l'époque où par économie beaucoup de lissiers, n'avaient pour tout modèle qu'un vague dessin ou une mauvaise gravure. Des tapisseries que l'on admire encore ne doivent sans doute leur réussite qu'au talent du lissier⁴². L'activité des artistes italiens, français ou flamands fut prolongée par l'art de l'estampe qui devint au XVI^e siècle le véhicule privilégié de la diffusion des formes nouvelles et servit de modèle commode et peu coûteux à de nombreux ateliers.

Les principaux peintres français de cette période (Le Primatice, Lerambert, Caron, Baudouin), touchaient en moyenne 25 livres par mois pour composer les cartons. Les maîtres tapisseries recevaient de 10 à 15 livres⁴³.

Si quelques dessins préparatoires subsistent à notre époque, peu de cartons ont été conservés car leur support en papier et leurs vastes dimensions les rendaient fort vulnérables. Les cartons étaient le plus souvent utilisés jusqu'à leur usure complète. Devenus illisibles ou désuets, ils furent jetés et remplacés par d'autres⁴⁴. De plus, ces cartons étaient découpés en lanières d'une aune ou de 70 cm, placés directement sous les fils des chaînes des métiers de basse lisse⁴⁵. Seuls quelques cartons ont été conservés, ils doivent en général leur survie à la grande réputation de l'artiste qui les avaient créés ou à leur valeur historique exceptionnelle. Par exemple les cartons des *Actes des Apôtres* de Raphaël commandés par le pape Léon X, dont on n'a conservé que sept pièces sur dix. Ils furent retrouvés sous formes de plusieurs centaines de fragments. Il fallu les rassembler, les recoller puis les restaurer. Au Louvre, on trouve aussi un carton réalisé par Jules Romain, c'est un épisode de *l'Histoire de Scipion*. Trois cartons des huit compositions de la tenture *Fractus Belli* existent encore dans la collection du Louvre. Les petits patrons des *Chasses de Maximilien* réalisés par Van Orley actuellement conservés dans ce même musée illustrent parfaitement le travail des artistes de ce siècle. C'est entre autre grâce à ces grands exemples que nous illustrerons la technique employée à cette époque pour la réalisation des patrons et des cartons.

⁴² JOUBERT F, LIEFEBURE A, BERTRAND P-F, *Histoire de la tapisserie. En Europe du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1995, p.112

⁴³ BOYER DE ST SUZANNE (de) B: *op.cit.*, 1876, p.78.

⁴⁴ DELMARCEL G, GUILBAULT J, LAMBERT C, LION V, MOCANU G, OURSEL H, *Artistes de Fractus Belli, une tapisserie de Bruxelles du XVI^e siècle*, Catalogue d'exposition, Musée national de la Renaissance, Château d'Ecouen, Val d'Oise, 1992, p.24.

⁴⁵ SCHNEEBALG PERELMAN S., *Les Chasses de Maximilien, les énigmes d'un chef d'œuvre de la tapisserie*, Paris, 1982, p.136.

EXEMPLES :2.1. Raphaël (1483-1520) : Les Actes des Apôtres, (1517-1521) de la chapelle Sixtine.

Les dix cartons de la célèbre tenture des *Actes des Apôtres*, commandée par le Pape en 1514 pour le Vatican, ont été exécutés en tapisserie à Bruxelles, dans l'atelier de Pierre Van Aelst, en 1517-1521. Ces cartons sont parmi les plus anciens qui aient survécu jusqu'à nous, sept subsistent encore (Londres, Victoria and Albert Museum). Il s'agit de modèles conçus et réalisés par Raphaël en Italie, avec ses méthodes habituelles, il reçut le premier paiement pour ces cartons en juin 1515 et le dernier en décembre 1516. Ces cartons sont des peintures à la gouache sur des feuilles de papier fort de 43 X 29 cm environ, collées les unes sur les autres pour former des bandes qui seront placées sous la chaîne⁴⁶ (ill. 32). Le transport lent et coûteux⁴⁷ de ces cartons préfabriqués d'Italie à Bruxelles prouve que les cartonniers bruxellois n'étaient pas encore capables de traduire les modèles raphaéliques de la Renaissance italienne dans le langage propre aux tisserands flamands. Pour les commandes papales ultérieures, un artiste italien, Tommaso Vincidor de Bologne, élève de Raphaël, fut envoyé dès 1521 sur place à Bruxelles ; il y résida environ dix ans, conseillant toute une génération de cartonniers pour ces modèles italiens.

Ces modèles ne sont pas des tableaux que le grand maître donna à copier mais des cartons composés exprès et qui ne montrent point dans la coloration sommaire le fini de la peinture à l'huile et les tons sombres de certaines peintures poussées à l'effet. Il dut probablement commencer son travail en faisant des dessins à petite échelle pour chacun des épisodes qu'il avait à traiter, mais ces derniers ne sont pas parvenus jusqu'à nous. Il y a bien au Louvre, à Chantilly, à Vienne (Albertine), à Windsor, des études de détail des personnages que l'on retrouve dans les tapisseries, mais de l'ensemble, de l'ordonnance générale nous ne connaissons aucune esquisse. Ces dessins sont réalisés à la mine d'argent et à l'encre, puis à la plume, lavés au bistre, et rehaussés de blanc⁴⁸. C'est à partir de ces dessins que les grandes lignes de chaque panneau furent mises en place sur les cartons par Jules Romain et d'autres assistants : mais c'est Raphaël et lui seul qui intervint pour la couleur. Selon Vasari, une grande partie des bordures fut exécutée par Penni, tandis que certains détails animaliers relèveraient plutôt du talent naturaliste de Giovanni Da Udine⁴⁹. Nous pouvons noter qu'il n'y a pas de traits de contour, les innombrables trous d'épingle dont ils portent la trace n'ont aucun rapport avec leur confection, c'est un souvenir qui leur reste des innombrables copies qui ont été faites d'après eux.

En les comparant aux tapisseries conservées au Vatican, on constate que les lissiers bruxellois ont ajouté les modèles italiens de nombreux éléments décoratifs, surtout dans la flore, la faune et les costumes. Mais l'unité stylistique recherchée par Raphaël fut respectée.

Bien que payés par le Pape, les cartons demeurèrent, suivant la coutume, la propriété des lissiers qui en tirèrent bon nombre d'exécutions, et qui les vendirent ensuite à la

⁴⁶ DELMARCEL G., *L'Atelier ou les Ateliers en tapisserie. Quelques réflexions critiques*, Tiré à part de : Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV, Paris, 29-31 Octobre 1981, p.45.

⁴⁷ LE COLONEL D'ASTIER : op.cit., p.8. « Le voyage a dû être délicat. On ne voit pas bien ces grandes machines de 3m65 sur 4 à 5 mètres, composées de bandes de papier plus ou moins solidement réunies, colorées et un peu gonflées, exécutant un pareil voyage. On est donc conduit à se demander si les bandes qui composaient les cartons n'ont pas été préalablement disjointes et même roulées pour le voyage : mais alors il a fallu les dérouler et retoucher la peinture à l'arrivée. »

⁴⁸ MUNTZ E., *Les tapisseries de Raphaël au Vatican*, sd, p.6.

⁴⁹ JOUBERT F., LEFEBURE A., BERTRAND P-F : op.cit., 1995, p.116.

manufacture de Mortlake, en Angleterre, qui en tissa une version modifiée par de larges bordures de Van Dyck⁵⁰.

Cette tenture est considérée comme le point de départ d'une véritable révolution dans l'art de la tapisserie. Créatrice de chefs-d'œuvre pour les uns, elle fut initiatrice d'une dépendance dégradante vis-à-vis de la peinture pour les autres. Elle eut un très gros succès ; tous les peintres de cartons qui suivirent s'inspirèrent plus ou moins de son esprit, pour les pièces importantes. On a vu dans cette tenture d'inspiration italienne l'origine même de la tapisserie bruxelloise qui allait s'imposer au monde.



II.32. Raphaël : *La pêche miraculeuse*, 1515-1516, dim : 440 X 496 cm.

2.2. Jules Romain (1499-1546) : *L'Histoire de Scipion*, version tissée au XVII^e siècle exposée au musée du Louvre.

Cette tenture tissée entre 1532 et 1535 pour François I^{er} d'après les cartons de Jules Romain élève de Raphaël, célèbre jusqu'au XVIII^e siècle est connue sous le nom de la *Belle tapisserie de Roy*⁵¹. Quinze des vingt-deux petits patrons originaux ont été retrouvés dans les portefeuilles du Musée du Louvre. Chacun d'eux est le petit patron de l'une des pièces de la tenture et plusieurs d'entre eux ont, plus ou moins remaniés, servi à faire une partie des tentures de dates postérieures, traitant du même sujet. Quant aux grands patrons de ces dernières, il n'est pas douteux qu'ils n'ont été faits d'après ces petits patrons, par des artistes dont ces agrandissements et mises en couleurs étaient la spécialité⁵², toujours sous le contrôle de l'artiste. On remarque en effet, dans les pièces de tapisserie qui procèdent d'un même petit patron, des différences suffisantes pour qu'il ait fallu chaque fois un grand patron ou carton nouveau.

⁵⁰ COFFINET J., *L'art de la tapisserie*, Paris, 1971, p.51.

⁵¹ « Jules Romain, l'histoire de Scipion, tapisserie et dessins », *Grand Palais*, 26 mai – 2 octobre 1978, pp.7-13.

⁵² COLONEL D'ASTIER, *op.cit.*, 1907, p.26.

Ces petits patrons (L : 54 cm X H : 43 cm) sont réalisés à la plume, lavés d'encre sépia sur papier gris, blanc ou roux, avec de légers rehauts de bleus et de blancs.

Les seuls cartons que nous connaissons des tentures de Scipion sont : le carton exposé au Louvre et les cartons qui ont paru le 20 février 1854 en vente à l'hôtel Drouot. Cependant nous ignorons où ils se trouvent actuellement. Le carton du Louvre figure sous le numéro 264. La pièce est donnée comme étant de la suite des *triumphes de Scipion*. Il est remarqué que le cortège marche vers la droite, tandis que le petit patron, comme dans toutes les pièces de la série marche vers la gauche, les enseignes sont inversés, ce qui indique un grand patron destiné à être reproduit en basse lisse. C'est en effet le métier utilisé à Bruxelles.³³ Le carton était découpé en bandes qui étaient disposées sous le métier. Le tissu obtenu devait ensuite être retourné pour être présenté du côté opposé à celui sur lequel le lissier avait travaillé, et la composition se trouvait alors inversée. Pour corriger cet effet, l'usage était donc, en traçant le carton, d'y reporter le petit patron en sens inverse, afin que le retournement dû au tissage rétablisse la composition dans le sens du dessin original. On peut apercevoir par endroit le tracé des bandes découpées qu'il a fallu ensuite encoller sur une toile pour reconstituer l'ensemble. La même série de tapisserie du maréchal de Saint-André étaient en sens inverse de celles de François Ier. Elles avaient donc été exécutées d'après des cartons établis dans le sens des dessins ou des tapisseries, sans autre inversion que celle des gestes à faire de la main droite, nécessaire à la vraisemblance. Elles ont été copiées aux Gobelins par l'intermédiaire de cartons qui les reproduisaient exactement, dans le même sens et sans aucune correction. Il en est résulté une autre inversion, par laquelle les compositions se sont retrouvées dans le sens des dessins originaux, mais tous les gestes inversés, c'est ainsi que les inscriptions se lisent à l'envers.

Ces cartons sont peints à la détrempe sur papier³⁴ (d'où le nom de Carta). Il s'agit de bandes de papier juxtaposées marouflées sur toile de 3,5 m. sur 6,31 m (ill. 33). Ils présenteraient les caractères suivants : les figures du premier plan, grandeur naturelle, les contours fortement accusés, arrêtés au crayon noir et repris au pinceau en certains endroits, traits à la plume, ombres au crayon avec hachures au pinceau, teintes toutes lavées, les demi-teintes légèrement gouachées, les tons clairs davantage. Il est intéressant de comparer cette technique à celle des autres cartons de la même époque, en particulier à celle du carton de la *Décollation de Saint Paul* de Pierre Coeck, qui existe encore à Bruxelles dans le vestibule de l'Hôtel de Ville. Dans ce carton de 3,42 m X 3,84 m, le trait de contour du dessin est très net et très précis, il peut avoir de 1,5 à 2 mm d'épaisseur³⁵. Le modelé est obtenu principalement par des hachures au crayon. Les couleurs à la détrempe avec quelques rehauts de vert et de rouge qui apparaissent un peu passées, ont été posées à plat, plutôt à titre d'indication³⁶. On lit sur les vêtements, ça et là, les noms de ces couleurs, inscrites au crayon, en flamand. Du reste il y a un peu de tout, crayon, plume, aquarelle. Toute autre est la technique du carton du Louvre. Les traits de contourage sont bien moins accentués et sont faits au pinceau, le modelé est obtenu uniquement avec la couleur et jamais à l'aide de hachures au crayon, dont on ne voit pas un coup, non plus qu'un trait de plume. Le carton est traité comme un vrai tableau, mise à part les quadrillages résultant de la juxtaposition des morceaux de papier.

De ce que nous venons de dire, il ne faudrait pas trop se hâter de conclure que les grands patrons, faits d'après les petits patrons flamands sont tous du type du carton de pierre Coeck, et que ceux qui reproduisent des dessins italiens sont tous du type de Jules Romain.

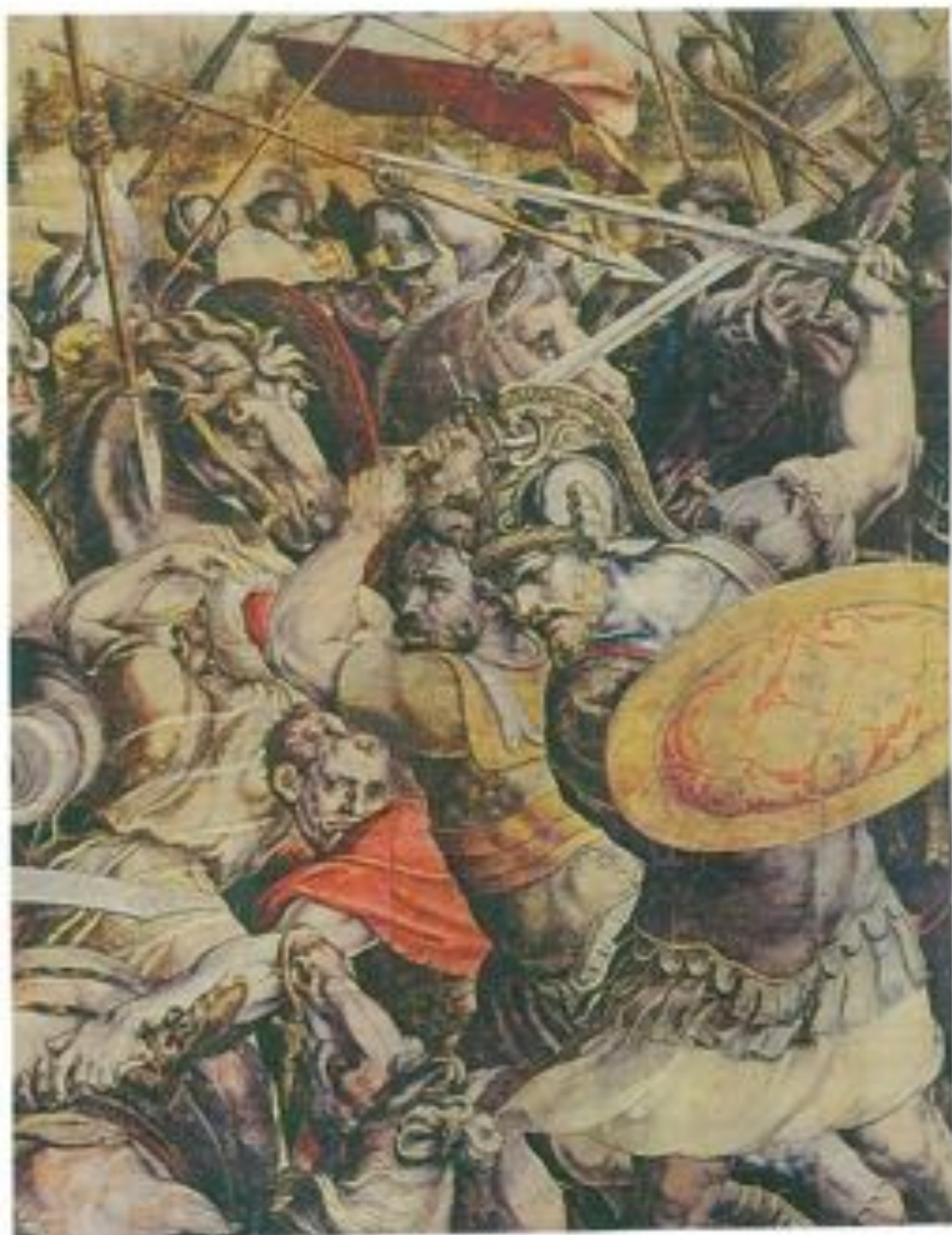
³³ « L'histoire de Scipion », *Le petit journal des grandes expositions*, N° 60, 1978.

³⁴ COLONEL D'ASTIER, *op.cit.*, 1907, pp. 13-51.

³⁵ COLONEL D'ASTIER, *op.cit.*, 1907, pp. 13-51.

³⁶ SCHNEEBALG PERELMAN S., *op.cit.*, 1982, p. 188.

On remarquera du reste que les tapisseries elles-mêmes se distinguent en deux catégories, celles dont les figures sont limitées par des traits de contourage, et celles dont les contours se fondent avec les objets voisins comme cela a lieu dans les tableaux. Le traits de contourage est évidemment plus fréquent dans les pièces du XVe et XVIe siècle.



III. 33 Suiveur de Jules Romain, *Le combat du Tessin*, vers 1558, détrempe sur papier, collé sur soie 380 X 640 cm, détail, musée du Louvre

2.3. Fractus Belli, 1547 : deux tapisseries exposées au musée national de la Renaissance à Ecoen.

Les cartons sont peints à la détrempe et à la gouache sur papier, ils furent certainement exécutés à Bruxelles d'après des maquettes venues d'Italie (ill.34 et ill.35) Des recherches récentes ont convaincu que ces modèles et dessins préparatoires, perdus au fil des temps, sont effectivement issus de l'atelier de Jules Romain⁵⁷ le style des personnages reflétant celui de la dernière période de l'artiste (1546). La transposition des maquettes en cartons de grandeur nature (conservés au Musée du Louvre), à l'image inversée comme cela se devait pour le tissage de basse lisse, fut très probablement supervisée, sinon exécutée par le peintre Jehan Baptiste résidant à Bruxelles, mentionné par le lissier Jean Baudouyn en 1547, date du tissage.



Ill. 34. Carton : Jehan Baptiste, *L'Yvesalle* (détrempe et gouache sur papier), Fractus Belli, 1547, Le Louvre.



Ill. 35. Carton : Jehan Baptiste, *Le siège d'une ville* (détrempe et gouache sur papier), Fractus Belli 1547, Le Louvre.

⁵⁷ DELMARCEL G, GUILBAULT J, LAMBERT C, LION V, MOCANU G, OURSEL H., Op.cit.,1992, p.24.

2.4. Bernard Van Orley (1488-1541), Les Chasses de Maximilien, (1531-1533), tapisseries conservées au Louvre.

Sa participation à la création des plus belles tapisseries de son siècle, lui ont valu de passer à la postérité et de pouvoir être qualifié de plus grand dessinateur de tapisseries de tous les temps. Des *Chasses de Maximilien* du Louvre tissées entre 1531-1533, attribuées par Van Mander à Bernard Van Orley, différents ensembles de dessins subsistent. L'une complète, est conservée au Louvre, l'autre ne compte plus à ce jour que cinq feuilles, dont deux se trouvent à Leyde, les trois autres à Berlin, Budapest et Copenhague. Les spécialistes estiment possible que Van Orley ait copié lui-même sa première série, les dessins du Louvre étant alors des répliques de sa propre main. La technique utilisée est la même que pour les sept patrons qu'il réalisa pour la *Bataille de Pavie* à savoir : dessin à la plume à l'encre brune sur une esquisse à la pierre noire, avec des rehauts très soignés d'aquarelle de diverses tonalités (ill.36 et ill.37). Le tracé recherché et extrêmement suggestif, avec des différences dans la définition des plans rapprochés et lointains. Ce sujet exigeait en outre des paysages reproduits avec une exactitude topographique, des animaux saisis dans leurs caractéristiques zoologiques, des coutumes de chasse et des costumes répondant à la réalité. On peut se demander combien d'heures il passa à discuter avec des conseillers compétents, et combien de dizaines de croquis détaillés il fallut. Pour les cartonniers des Gobelins, beaucoup de croquis de ce genre et études préparatoires sont conservés. De Van Orley ou d'autres cartonniers bruxellois il semble que presque rien ne nous soit parvenu, mais ils durent eux aussi exécuter des études préparatoires comparables. Il ne fut pas un très bon peintre d'animaux. Les animaux des petits patrons des *Chasses* sont pourtant réellement bien observés, dans des poses bien rendues, ce qui laisse penser que Van Orley disposait déjà à ce stade des études d'animaux d'un peintre spécialiste en la matière. Les paysages ont acquis eux aussi leur forme plus ou moins définitive dans les petits patrons. Devons-nous voir en ces feuilles, le produit de la collaboration de deux mains indépendantes ? On peut imaginer qu'un peintre paysagiste soumit ses « prises de vue » au chef d'atelier qui les inséra dans ses petits patrons, les combinant avec ses dessins et ses compositions de personnages déjà esquissés³⁸.

Les douze feuilles du Louvre ont vraisemblablement été conservées dans l'atelier de Van Orley où elles servirent de modèle pour la réalisation des cartons. Comme nous le savons les tapisseries en basse lisse étaient tissées à l'envers, ces cartons devaient présenter la composition finale inversée. Les petits patrons n'étaient pas conçus en contrepartie et leur composition devait être inversée. Aucune trace de ces cartons ne subsiste. Ils auraient été réclamés par le commanditaire après les premières éditions, comme il était d'usage pour les suites importantes. Des spécialistes ont supposé qu'ils aient pu être réalisés comme la plupart des cartons de ce siècle, à savoir un dessin au fusain sur papier, rehaussé à la gouache³⁹. On prétend parfois qu'il aurait entièrement confié ce travail à des professionnels, les « cartonniers », ceux qui auraient habituellement agrandi ses modèles. Il est vraisemblable que, comme chef d'atelier il soit intervenu lui-même dans les parties principales. Pour des éléments de paysage et des animaux, il put laisser carte blanche à son spécialiste en la matière, Tons, et d'autres collaborateurs de son atelier. Le portraitiste Koeck d'Alost⁴⁰ a pu vraisemblablement s'occuper de personnages de moindre importance, mais Van Orley vérifia-t-il lui-même et prit-il sur lui la réalisation des personnages importants ?

³⁸ BALIS A, DE JONGE K, DELMARCEL G, LEFEBURE A., *op.cit.*, 1993, p.67.

³⁹ BALIS A, DE JONGE K, DELMARCEL G, LEFEBURE A., *op.cit.*, 1993, p.70.

⁴⁰ C RODON Y FONT., *Bernard Van Orley*, Paris, 1936, p.18.



II. 36 Patron, Van Orley, *Les mois de Mars*, 1530, 40 X 57 cm, Le Louvre, département des Arts Graphiques.



III. 37 Patron, Van Orley, *Le mois d'avril*, 1530, 40 X 57 cm, Le Louvre, département des Arts Graphiques.

2.5. Jean Vermeven (1500-1559) : *La Conquête de Tunis* (1548-1555) tapisserie conservée au Palacio Real, Madrid.

Les cartons de cette tenture tissée entre 1548 et 1555 par Willem de Pannemaker pour Charles-Quint, sont considérés comme un modèle du genre. Tant le contrat du peintre-cartonnier, Jean Vermeven, établi le 15 juin 1546, que les cartons mêmes sont conservés. Dix sur douze de ces cartons sont conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Ils sont dessinés très minutieusement au crayon et peints ensuite à l'aquarelle et à la gouache jusqu'au dernier détail⁶¹. Tels étaient les ordres de Charles-Quint : « *Dessignés sur un papier, puis peints des couleurs, les meilleures et les plus vives* »⁶².

En bref, comme au XVe siècle, à l'aval de la création d'une tapisserie se trouvent toujours le commanditaire, puis l'artiste qui réalise « l'idée » et si ce n'est ce même artiste ou son atelier, le (ou les) cartonniers exécutent cette maquette aux dimensions de la tapisserie.

Mais le XVIe siècle marque le début d'un grand tournant dans l'histoire de la tapisserie. Celui-ci sera décisif à partir des modèles réalisés par Raphaël *Les Actes des Apôtres*. En effet, plusieurs artistes de renom suivront le même chemin en réalisant pour modèles de tapisserie de véritables tableaux que les jossiers flamands ont parfois, renonçant à leurs libertés traditionnelles, copiés avec une prestigieuse fidélité.

Le petit patron reste toujours un dessin à la plume sur papier (parfois teinté) avec le plus souvent, pour indication colorée, un bistre, un bleu ou de l'aquarelle de différentes tonalités rehaussées de blanc.

Les cartons quant à eux ne sont plus réalisés sur de la toile (draps) comme au XVe siècle, mais sur des feuilles d'assez gros papier juxtaposées. Ces morceaux étaient alors collés bout à bout pour former le carton à grandeur de la future tapisserie⁶³.

⁶¹ DELMARCEL G., *op.cit.*, 1981, p.45.

⁶² JANNEAU G., *Evolution de la tapisserie*, Paris, 1917, p.54.

⁶³ Ces cartons réalisés sur papier (le plus souvent de très grande dimension) sont très fragiles, c'est pourquoi ils sont le plus souvent doublés sur toile, facilitant leur conservation et leur manipulation.

Les grandes lignes de la composition des patrons étaient retranscrites sur le carton avec du fusain ou un crayon noir, repris au pinceau ou à la plume selon les habitudes de chaque artiste. Le modelé était obtenu avec des couleurs à la détrempe (comme au XVe siècle), à l'aquarelle ou le plus fréquemment à la gouache.

3. Le XVIIe siècle

- La tapisserie de plus en plus tributaire de la peinture.

La suprématie des Flandres et de Bruxelles jusqu'au milieu du XVIIe siècle fut capitale dans l'évolution artistique de la tapisserie. L'habitude qu'avaient les grands ateliers de travailler avec les peintres favorisa l'adoption du nouveau style inauguré par Rubens et ses émules. Si Rubens avait marqué l'art de la tapisserie à Bruxelles, Simon Vouet imposa son style à toute une génération de lissiers français et fit la réputation des ateliers de Paris. Appelé à Paris par Louis XIII en 1627, il se vit confier « la conduite des patrons de tapisserie ». Mais, il faudra attendre 1662, date capitale dans l'histoire de la tapisserie française pour voir apparaître un véritable changement. C'est en cette première année de son gouvernement personnel que Louis XIV, à l'instigation de Colbert, fonda la Manufacture Royale des Gobelins⁴⁴. Pour réaliser ce dessein, le Ministre fit un premier achat de l'hôtel des Gobelins. C'est sur ces bords de la Bièvre qu'un peu avant 1447, Jehan Gobelin « teinturier en escarlate » avait installé ses cuves. Là est l'origine de ce nom fameux qui restera toujours étranger au métier de lisse. Colbert avait élaboré un vaste plan. C'était la fusion des différents ateliers parisiens dont certains végétaient. Il voulait créer une importante manufacture dont la production serait exclusivement réservée au Roi. Depuis 1663 les Gobelins avaient un directeur unique, chargé de fournir les dessins et de les faire exécuter : Charles Le Brun (1619-1690). Avec des modèles qui furent désormais de véritables peintures à l'huile, entièrement achevées, et une bonne organisation du travail, la tapisserie devint art national. A la mort de Le Brun en 1690, la maison passa entre les mains de Pierre Mignard (1612-1695). Le vieux rival attendait son heure et introduisit de nouvelles tendances. Fatigué des grandes compositions pompeuses de Le Brun, le public se tourne vers des scènes aimables plus adaptées au décor de l'habitation et à une nouvelle manière de vivre. Il en résultera une modification profonde de la technique, et une imitation de plus en plus étroite de la peinture et de ses dégradés subtils se traduisant par une augmentation grandissante du nombre des couleurs de la laine.

Parallèlement aux Gobelins, était créée, en 1664, la Manufacture de Beauvais, (manufacture privée), et en 1665 la Manufacture Royale d'Aubusson, toutes deux spécialisées dans la basse lisse. Beauvais fabrique des « verdure », des tentures importantes comme les « conquêtes de Louis XIV » en 1690. Mais son plus grand succès reste le tissage des « grotesques », d'après Bérain et Monnoyer, première étape vers une tapisserie purement décorative.

A partir du XVIIe siècle, le croquis initial et le carton évoluent. Conformément au processus engagé avec Raphaël, les tapisseries essayent surtout de se calquer sur des tableaux peints. Ces cartons sont de moins en moins préparés à la plume et à l'aquarelle mais sont déjà des huiles peintes sur tissu. Cette substitution définitive de la peinture complétant les anciens cartons de tapisseries date précisément de la direction de Le Brun aux Gobelins. Les modèles qu'il composa lui-même ou en collaboration avec d'autres peintres, et qui, pour la plupart,

⁴⁴ FAUCHILLE B., *Tapisserie d'hier et d'aujourd'hui*, Cholet, 1982.

furent reproduits en tapisserie, sont de véritables tableaux. Les cartons reproduits sur papier pour le tissage en basse lisse étaient coupés sur une largeur d'un mètre, pour faciliter le travail sur les métiers.

Il en va de soi que pour les lissiers, ces patrons étaient des plus compliqués⁶⁵, et d'autre part, ils se trouvaient confrontés à des modèles de conception entièrement picturale, qui tenaient de moins en moins compte de leur travail à eux. Cependant, quelques bons vieux peintres de patrons avaient tenu compte de nombreux détails d'ordre technique, tel le fait que la chaîne tendue au maximum allait emboîter lors du démontage de la tapisserie terminée.

EXEMPLES :

3.1. La suprématie des Flandres et de Bruxelles jusqu'au milieu du XVII^e siècle.

3.1.1. Petrus Paulus Rubens (1577 – 1640) :

On doit à Rubens une tenture d'une importance capitale puisqu'elle inaugura la série des grands cycles décoratifs entrepris par le peintre et son atelier dans les années 1620. Il s'agit de l'histoire de Decius Mus dont les cartons, commandés par les nobles génois, furent tissés à Bruxelles à partir de 1616 (cartons conservés à Vaduz, collection Liechtenstein; Madrid, Palacio Real; Ségovie, Palacio de Riofrio). Connaissant parfaitement le métier des lissiers, Rubens utilisa des oppositions de couleurs faciles à transcrire dans le langage de la tapisserie. En revanche, il exigea d'eux une grande fidélité au choix de ses couleurs et ne permit pas que l'on prit des libertés avec ses cartons⁶⁶. L'histoire de Decius Mus est l'unique tenture dont Rubens exécuta les cartons en grandes parties, seul. La Vie de Marie de Médicis, commencée en 1621, présida à l'élaboration de la deuxième tenture à laquelle Rubens participa. De l'histoire de Constantin, commandée par Louis XIII en 1622, François de La Planche ne reçut pas des cartons mais des petits patrons peints à l'huile (certains sont conservés à Londres, Wallace Collection). C'est vraisemblablement Laurent Guyot qui d'après ces petits patrons, exécuta les cartons et les bordures. L'exécution de ces cartons⁶⁷ était précédée de deux étapes. Tout d'abord, il peignait de petites esquisses (*buzzetti*) (16 X 24 cm), à l'huile sur panneaux, qui lui servirent probablement de maquettes (Bayonne, musée Bonnat, Cambridge, Fitzwilliam Museum et Chicago, Art Institute). Ensuite, il réalisait des petits patrons très détaillés (*tableaux de cabinet ou modelli*)⁶⁸ qui étaient soumis au commanditaire. Enfin, l'atelier exécutait des cartons peints à l'huile sur toile, aux dimensions des tapisseries qui étaient confiés aux principaux lissiers de Bruxelles. Ainsi, Rubens impose d'emblée sa palette de peintre aux lissiers, qui devront copier les cartons en reportant le dessin par calque sur les fils de chaîne ou en les détaillant à la gouache sur des feuilles de papier. Ceci les oblige souvent à employer des teintures moins stables, se décolorant sensiblement par la suite. Enfin et surtout, dès maintenant la tapisserie deviendra de plus en plus une peinture à l'huile reproduite en laine. Elle est donc soumise au modèle et le modèle n'est plus fait en fonction du tissage. Ce sera le point de départ adopté par les épigones de Rubens, tels que Sallaert, Schut et Van Diepenbeek.

⁶⁵ *Tapisseries bruxelloises au siècle de Rubens*, du Kunsthistorisches Museum, Vienne et des Musées royaux d'Arts et d'Histoire, Bruxelles, 1977.

⁶⁶ JOUBERT F., LEFEBURE A., BERTRAND P-F., *op.cit.*, 1995, p.174.

⁶⁷ JOUBERT F., LEFEBURE A., BERTRAND P-F., *op.cit.*, 1995, p.174.

⁶⁸ DELMARCEL G., *Op.cit.*, Paris, 1981, p.46.

Malgré les efforts faits par Rubens dans l'utilisation de ses couleurs qui sont selon lui facilement adaptables au métier du lissier, les cartons qu'il leur donne restent des peintures, où les figures sont faites de tonalités multiples. Les lissiers se trouvaient devant des problèmes de tissage fort difficiles à résoudre et qu'ils surmontaient avec plus ou moins de succès. Dans *l'Histoire de Constantin*, cent treize couleurs ont été dénombrées, chiffre supérieur à celui qu'exigeront les plus riches tentures de Le Brun. Le lissier les employa par petites parties, créant une sorte de mélange optique d'où résulte une tonalité noire et sans éclat, témoignage de l'inexpérience avec laquelle des maîtres abordaient un problème technique entièrement neuf. Dans la série de *Declar Mur*, les lissiers ont tenté d'égaliser la finesse et le dégradé des couleurs, mais ils ont de ce fait éteint la magnificence des contrastes⁶⁹. Pourtant, on ne peut nier la très grande influence exercée par Rubens sur l'art de la tapisserie, le style de plusieurs générations de peintres qui ont donné des cartons très recherchés et qui ont été marqués par le maître d'Anvers.

3.1.2. Jacob Jordaens (1593-1678)

Jordaens est, après Rubens, le principal cartonnier des pays flamands au XVII^e siècle. Dans l'ensemble de son œuvre, cette activité prend d'ailleurs beaucoup plus de place que dans celle de Rubens. C'est surtout à partir de 1635 et jusqu'en 1660 que Jordaens travaille pour les lissiers. Son atelier voit naître de très importants cartons : *Histoire d'Alexandre*, *la tenture des Scènes de la vie à la campagne*, *l'Histoire d'Ulysse*, *L'Education équestre*, *Proverbes flamands*, *l'Histoire de Charlemagne*.

Il réalisa de nombreux dessins ou esquisses colorés préparatoires aux petits patrons, surtout pour la tenture des *Scènes de la vie à la campagne* (petit patron conservé à Paris, Louvre et Ecole nationale des beaux-arts ; Florence, Uffizi ; Londres, Victoria and Albert Museum et Dresde, Staatliche Kunstsammlungen). Ses cartons sont peints sur papier précédés de ces petits patrons ou modells, sans indication de bordure et qui ont été reproduits avec des variations considérables (exemples à Florence, Palazzo Pitti et Ottawa, Galerie nationale du Canada).

Il y a cent ans, le Musée du Louvre s'enrichissait de quatre importants cartons de Jordaens. *L'Histoire de Charlemagne et de Gédéon* (ill.38) qui sont actuellement en dépôt au Musée d'Arras et deux cartons de la tenture des huit *Proverbes flamands* (1644) (ill.39) qui ornaient le vestibule d'entrée du Musée des Arts décoratifs de Paris. *L'Histoire de Charlemagne* est le plus imposant, il mesure 3 m de haut sur 5 m 22 de long contre 3 m 05 de haut et 4 m 28 de large pour le carton de *l'Histoire de Gédéon*.

En fait ces cartons sont conformes à ce qu'on connaît de l'ancienne technique, ce sont de simples esquisses, des constructions, d'ailleurs admirables, rehaussées de frottis sommaires⁷⁰, laissant toute indépendance au lissier pour le choix et l'emploi des couleurs. Le travail du lissier dans ces conditions est non pas celui d'un copieur, mais celui d'un interprète disposant de grandes latitudes, d'un artiste capable d'accomplir à partir d'une idée graphique une œuvre personnelle et sensible. « Quant à l'exécution, si le dessin est ferme et précis comme il convient pour faciliter la traduction textile, une extrême légèreté de touche se constate dans le modelé et dans les indications, très sommaires et pourtant si évocatrices, du coloris. Notons parmi celles-ci : le rouge briqué de la robe de l'empereur ; les blancs diversement nuancés des vêtements de sa compagne et du jeune Arabe debout, dont le turban s'orne d'une aigrette polychrome ; les tons d'or de la grande chape du personnage agenouillé au premier plan, de l'horloge et de la buire ; la grisaille du dôme ; quelques

⁶⁹ JARRY M., *La tapisserie des origines à nos jours*, Paris, 1968, p.189.

⁷⁰ Aucun renseignement concernant la technique picturale n'a été trouvé, on peut alors supposer qu'il ai utilisé la détrempe ou l'aquarelle.

taches vertes de-ci de-là, tantôt exaltant les rouges de la corbeille de fruits ou du plumage du perroquet, tantôt s'amalgamant aux tonalités blanchâtres du ciel ... En somme, rien de mesquin, ni d'appuyé, ou qui trahisse l'effort, mais, au contraire, une aisance qui évoque les beaux dessins en couleurs, si justement réputés, du maître anversois. »⁷¹



III. 38. Carton de Jordans pour la tapisserie de *l'histoire de Gédéon*, 1663, 305 X 428 cm peint sur papier. Proprité du musée du Louvre, en dépôt au musée d'Arras.

⁷¹ CRICK-KUNTZIGER, *Les cartons de Jordans de musée du Louvre et leurs traductions en tapisseries*, Bruxelles, 1939, p. 7.



Ill. 39. Carton de Jordana pour la tenture dite des Proverbes, 1648, 366 X 343 cm, propriété du musée du Louvre, en dépôt au musée des Arts Décoratifs à Paris

3.2. La France avant et pendant la fondation de la manufacture des Gobelins

3.2.1. Pierre Murgallé, cartons des tapisseries pour la cathédrale de Reims, 1633.

Pierre Murgallé fut appelé à trois ou quatre reprises à Reims. Il y serait venu travailler dès 1610 au sacre de Louis XIII, puis en 1620, en 1627 et en 1630, pour préparer des modèles des tapisseries destinées à l'église paroissiale de Saint-Pierre-le-Vieil, enfin, en 1633, il revint pour opérer une plus grande tâche, celle des modèles des tapisseries destinées à décorer le chœur immense de la métropole rémoise. C'est donc entre 1633 et 1640, que furent démontées les pièces naïves de la *Vie de la Vierge* du XVI^e siècle évidemment passées de mode, pour leur substituer les grandes scènes de la *Vie du Christ*. Pierre Murgallé, dans le traité signé le 17 novembre 1633 avec l'archevêque Henri de Lorraine, promettait⁷² « de façonner et parfaire tous les modèles et patrons en peinture des pièces nécessaires pour une grande tenture de douze pièces de tapisseries » Il devait procurer d'abord un modèle de chaque pièce « en crayon sur grand et fort papier », et fournir ensuite ces patrons approuvés (ill.40) « peints en détrempe sur bonnes toiles neuves de chanvre très fortes avec sangle de gros fils de quatre doigts pour les pendre », les toiles « peintes des plus vives, belles, bonnes et fines

⁷² JADART H., *Les cartons ou les toiles peintes de Pierre Murgallé et les tapisseries de Daniel Peperack à Reims (1633-1648)*, Paris, 1915, pp. 10-15.

couleurs que l'on emploie aux meilleurs tableaux qui se puissent faire en détrempe », avec des bordures « bien fournies et remplies des festons des plus beaux fruits de toutes sortes, représentés au naturel avec aussi de chapeaux, paniers et pots de belles fleurs, petitz enfans avec la nudité convenable à la sainteté de ladite église, escussions, cartouches et devises ». Le peintre était tenu « d'envoyer et conduire en ceste ville de Reims, à ses frais, lesdits modèles » ou toiles peintes définitives. Il devait donner « chaque année quatre desdictes douze grandes pièces, deux tous les six mois, pour finir en trois ans, et les petites la quatrième année suivante », et il recevait le « prix de quatre livres dix sols tournois par aulne⁷² en carré »⁷³.

Ses toiles peintes sont bien exactement reproduites sur les tapisseries de Daniel Peperusack en sens inverse (tissées sur un métier de basse lisse). Le maître tapissier se conforma scrupuleusement pour l'exécution des tapisseries au traité passé le 29 novembre 1633 avec l'archevêque Henri de Lorraine : « Lesquelles pièces, porte cet acte, ledit entrepreneur, sera tenu de faire suivant les patrons ci-dessus, sans rien change, ny diminuer, que le sieur Murgallé, peintre demeurant à Troyes, s'est obligé de faire en détrempe... Ledit entrepreneur sera aussi tenu, afin qu'il n'y ait aucun manquement, ny défaut aux dits dessins, d'aller en conférer et donner son avis audit Murgallé de ce qu'il conviendrait faire pour le mieux⁷⁴ ».

Ces toiles exposées : douze dans une galerie, et trois dans une salle contiguë au rez-de-chaussée du musée des Beaux-Arts de Reims, soit au nombre de quinze pièces, ont un aspect moins vif que sur les tapisseries. Les couleurs ont encore cependant par endroits de la vivacité, mais en général les tons sont usés, ce qui ne laisse pas d'imprimer à l'ensemble un caractère de vénérable vieillesse.



Ill. 40. Toile peinte de Pierre Murgallé, Le Christ en croix, 435 X 610 cm, 1633, détrempe sur toile de chanvre, exposée au musée de Reims.

⁷² Aulne : 1 aulne équivaut à 1,188m.

⁷³ JADART H., *Les cartons ou les toiles peintes de Pierre Murgallé et les tapisseries de Daniel Peperusack à Reims (1633-1648)*, Paris, 1915, p.12.

⁷⁴ JADART H., *op.cit.*, 1915, p.15.

3.2.2. Simon Vouet (1590 – 1649)

Si Rubens avait marqué l'art de la tapisserie à Bruxelles, Simon Vouet imposa son style à toute une génération de lissiers français et fit la réputation des artistes de Paris. Appelé à Paris par Louis XIII en 1627, il se vit confier « la conduite des patrons de tapisserie ». Il va, par son génie mais aussi grâce à un sens aigu du travail d'équipe, élaborer un style nouveau, créant des grands décors capables de rivaliser avec les ensembles italiens. Il fit appel à de nombreux collaborateurs, souvent d'origine flamande, dont Juste d'Egmont, Pieter Van Boeckel pour les animaux et les natures mortes ou Pierre Patel pour les paysages mais sachant à chaque fois conserver un style et une unité qui lui sont propres. Vouet est à l'origine d'au moins cinq tentures⁷⁶ : *L'Ancien Testament, Moïse sauvé des eaux, La fille de Jephthé, Samson au festin des philistins, Abraham conduisant Isaac au sacrifice*. Les autres suites d'après Vouet sont, pour ou moins trois d'entre elles, des transcriptions de plusieurs grands décors entrepris par l'artiste dès son retour en France : *L'histoire de Renaud et Armide, L'histoire d'Ulysse et l'histoire de Théagène et Clariclée*. Vouet, par la maîtrise qu'il conserva de l'utilisation de ses cartons par les lissiers, semble avoir suivi de très près l'exécution des tapisseries. Les cartons, peints à l'huile ou à la détrempe par ses collaborateurs, étaient sans doute précédés par des études précisant aux lissiers les lignes les plus importantes⁷⁷. Poussait-il l'exécution de ses cartons assez loin pour guider les lissiers ? Il est probable qu'il se bornait, suivant la pratique habituelle, à fournir une composition fermement écrite, mais rehaussée de notes de couleur. Sa personnalité de coloriste marque en effet si fortement les tapisseries tissées d'après ses « desseins » qu'il est impossible d'y voir les transpositions directes de sa palette. En effet, les tableaux mêmes de Vouet sont loin d'offrir la saveur de ses tapisseries. L'interprète a donc majoré le caractère pathétique et sauvage de ses modèles. Il est resté, d'ailleurs, dans les limites d'une remarquable sobriété⁷⁸.

Vouet fait tisser une tenture d'après ses modèles, les livre au fur et à mesure, et les récupère aussitôt le tissage terminé. Il travaillera exclusivement avec les Gobelins⁷⁹.

3.2.3. Eustache Lesueur (1616-1655), Sébastien Bourdon (1616-1671) et Philippe de Champaigne (1602-1674), cartons pour les tapisseries de l'église Saint-Gervais à Paris réalisés entre 1652 et 1661.

Eustache Lesueur fut le premier choisi et il les aurait probablement tous composés si la mort ne l'avait interrompu. Son « devis de six tableaux, d'un bordure seule pour les six tableaux et de six bas-reliefs en cambrés ... » est daté du 24 mars 1652.⁸⁰ « il sera fait une esquisse de chacune histoire, laquelle esquisse sera présentée à messieurs les marguilliers (mécènes parisiens) de Saint-Gervais pour en avoir leur avis. Et s'il arrivoit que ledict Lesueur après avoir montré son esquisse y voulut changer quelque chose pour rendre les tableaux plus beaux et plus parfaits il lui sera permis de changer ce qu'il voudra pourvu qu'il remonstre derechef son esquisse et face agréer ce qu'il aura changé auxdicts sieurs marguilliers... Tout les susdits tableaux seront peinct en huile sur thuille neuve tendue sur

⁷⁶ DE PAZZIS-CHEVALIER N., « L'art des lissiers français aux XVII^e et XVIII^e siècles », *L'estampille*, n°227, 07/08/1989, pp.24-38.

⁷⁷ JOUBERT F., LEFEBURE A., BERTRAND P-F., *op.cit.*, 1995, p.184.

⁷⁸ JANNEAU G., *Evolution de la tapisserie*, Paris, 1917, p.55.

⁷⁹ DENIS I., SAUNIER B., *Lines et Délices, Chefs-d'œuvres de la tapisserie de Henri IV à Louis XIV*, Paris, 1996, p.33.

⁸⁰ BROCHARD L., *Les tapisseries de l'Eglise Saint-Gervais et leurs cartons*, Aurillac, 1933, pp. 1-27.

leur chassie et auront chacun tableau onze pieds et quatre pouces de haut sur vingt et un pied ⁴¹ un pouce de long cest à dire trois aulnes et un douzième de haut sur cinq aulnes trois quarts de long le tout peint en huile de bonne couleur non mouvant comme sur laquee outremer jaune de Naples et des autres couleurs les meilleurs et plus fines que se pourra trouver... Une seule bordure entière d'un tableau qui servira à toutes les six pièces en tapisserie. Laquelle bordure sera peinte en huile sur thaille dont les deux montans auront chacun quatorze pied; huit pouces de haut qui font quatre aulnes de haut sur un pied huit pouces de large... » Lesueur ne put réaliser que deux cartons, le troisième fut composé par Sébastien Bourdon (ill.41). On lui accorde 1100 livres par tableau au lieu des 1000 consenties à Lesueur. Cependant le commanditaire le remplaça par Philippe de Champaigne (ill.42,43,44). « Les dits sieurs marguilliers suivant la faculté qu'ils se sont réservée par l'acte devant escript de pouvoir faire lesdits tableaux par tel autre peintre qui bon leur semblera ont convenu de la personne du sieur Philippe de Champaigne pour faire les trois tableaux qui restent à faire... ». Le retard apporté au travail de Bourdon peut expliquer cette décision, mais ajoutons que Philippe de Champaigne avait sur Sébastien Bourdon l'avantage d'être paroissien de Saint-Gervais. Le peintre devait alors seulement, avant l'exécution définitive, fournir une esquisse. On lui consent un délai non plus de six mois, mais de huit mois pour chaque tableau. Il les peindra sur coutil⁴². Fin 1661, les cartons étaient donc terminés. Gérard Laurent de son côté travaillait aux tapisseries.

Le 14 juin 1733, on s'aperçoit que les tableaux représentant le martyr et l'histoire du Saint Patron de la paroisse sont en danger de se gâter. Le 20 mai 1737, Louis Henriet, maître peintre, signe un marché et devis avec les marguilliers tant pour la fourniture de châssis, rentoilage, remontage, nettoyage et vernissage des six tableaux de l'église. Deux devront être rentoilés, probablement les deux premiers, d'Eustache Lesueur, après lesquels les marguilliers avaient prévu pour les suivants une toile de coutil. Tous les châssis devront être changés. « Le peintre devra nettoyer à fond, faire revivre les couleurs desdits tableaux, reprendre les endroits éraillés, reboucher les trous et les remonter dans un état parfait ». Le marché avait été conclu à 940 livres, mais les toiles étaient si abimées qu'Henriet réclama 100 livres d'augmentation. Ainsi restaurés, ces tableaux reprirent donc leur place dans la nef. Ils ne bénéficièrent pas, comme les tapisseries, de l'obscurité des armoires sous l'orgue, et n'échappèrent pas aux inventaires et réquisitions des commissaires de la Révolution. Ils partagèrent le sort de toutes les œuvres d'art qui ornaient les églises à cette époque et prirent le chemin du dépôt national. Actuellement, le premier tableau réalisé par Lesueur est exposé dans la salle XIV de l'école française au musée du Louvre, le second et le cinquième sont exposés au musée de l'école des Beaux-Arts à Lyon, Le troisième et le sixième sont roulés dans les magasins du musée du Louvre, le quatrième est marouflé contre le mur de fond de la chapelle du Lycée Henri IV à Paris.

⁴¹ Pouce : ancienne unité de mesure de longueur qui valait 27 cm 70. Une entente industrielle des pays anglo-saxons lui a attribué la valeur commune de 25 cm 40.

Pied : ancienne mesure de longueur d'environ 33 cm.

⁴² Coutil : Tisse d'armure croisée et très serrée en fil ou en coton, utilisé pour la confection de vêtements de travail ou de chasse.



III 41. Troisième carton pour la tenture de l'église St Gervais. Sébastien Bourdon, *Dévoation de Saint Protais*, peinture à l'huile sur toile, 680 X 360 cm, musée du Louvre.



III 42. Quatrième carton, Philippe de Champaigne, *Révélation des saints Méryre et Saint Ambroise*, peinture à l'huile sur toile, 1660, chapelle de Lycée Henri IV à Paris.



III 43. Cinquième carton, Philippe de Champaigne, *L'invention des corps des martyrs*, peinture à l'huile sur toile, 1661, musée des Beaux-Arts de Lyon



III 44. Sixième carton, Philippe de Champaigne, *Transfert solennel des corps des martyrs*, peinture à l'huile sur toile, 1661, musée du Louvre.

3.2.4. Charles Le Brun (1619-1690).

Lorsqu'en 1663 Le Brun s'installe aux Gobelins, il avait déjà une bonne expérience de l'art de la tapisserie. Les années passées à diriger la manufacture que Fouquet avait créée à Maincy, l'avaient mis en contact étroit avec le milieu des lissiers. Son rôle aux Gobelins fut sur une plus grande échelle, le même que celui de son maître Vouet vis-à-vis des ateliers parisiens. Le plus souvent Le Brun donnait un dessin, (c'était l'idée, l'œuvre originale du peintre) que d'autres artistes, attachés à la manufacture, se chargeaient de transformer en esquisses puis en cartons. Une équipe de peintres spécialisés dans des genres différents était réunie sous son autorité. On en connaît une cinquantaîne, dont beaucoup étaient d'origine flamande. Chacun avait sa spécialité; certains peignaient les figures, d'autres les architectures, les ornements, les paysages. Le grand art de Le Brun était d'abord de les spécialiser, et ensuite de maintenir la liaison et la bonne harmonie entre tant de spécialistes. Toutes les idées venaient de lui. Presque toutes les réalisations matérielles leur appartenaient, mais il revoyait le travail d'ensemble: il ordonnait les retouches et les mises au point, il signalait les bons d'exécution. Pour exemple, les maquettes de la tenture des *Maisons Royales* ont été établies de la manière suivante: « M. Yvart, le père, a fait les grandes figures, les orfèvreries, les tapis de pied et les rideaux; Monnoyer, les fleurs et les fruits; Boels, les animaux et les oiseaux; Anguier, les architectures; Van der Meulen, les petites figures et une

partie des paysages, Genouels, l'autre partie⁵³. Pour les modèles inversés destinés aux basses lissiers, d'autres artistes intervenaient. Autre exemple, pour *le Roi visitant les Gobelins*, un dessin puis une esquisse étaient peints par un ou plusieurs autres peintres sous ses yeux : les artistes cités plus haut se chargeaient alors de faire le carton.

Charles Le Brun prit en mains l'art royal français pour lui imprimer une force ornementale et un esprit d'omnipotence qui furent uniques dans l'histoire de l'art. Lui et sa méthode de direction autoritaire allaient-ils se heurter à cette tradition de liberté qui venait du Moyen Âge ? Il avait défini ainsi son rôle : « *le directeur de la manufacture devrait être capable et intelligent dans l'art de peinture pour faire les desseins de la tapisserie, les faire exécuter correctement* ». Tous ces artisans, pour qui l'indépendance technique était considérée comme essentielle, acceptèrent sans trop de difficultés la férule dictatoriale de Le Brun. Enfin, il se montra beaucoup plus respectueux qu'on ne le dit généralement du passé et de la technique traditionnelle des lissiers. Même si se n'est plus une grisaille rehaussée de frottis de couleurs que le lissier a maintenant sous les yeux, ce n'est pas non plus un tableau entièrement peint mais une œuvre qui est une copie faite d'après un original en vue de sa traduction en tapisserie. En fait, Le Brun ne s'attache qu'au dessin et au modelé ; il a conscience des impératifs de la teinture, et il laisse aux lissiers toute liberté pour la transposition colorée⁵⁴. Il employa le procédé du XVe siècle c'est-à-dire les couleurs de grands traits, nuancant les demi-teintes par l'interposition de laines de teintes franches à l'aide de hachures. Lacordaire dans sa *Notice historique sur la manufacture des Gobelins* remarque bien que « *Le Brun laissa les tapisseries à leurs gammes primitives, à leur mode habituel de traduction, n'exigeant d'eux qu'un dessin et un modelé plus corrects* ». A aucun moment Le Brun ne prétendit asservir la tapisserie à la peinture, mais, par une rigueur inverse, il ne craignit pas de modifier « *des bras et des cuisses* » dessinés par Raphaël lui-même. Que ce soit le modèle des *Saisons* conservé aux Gobelins ou celui des *Maisons royales* exposé au musée des Arts Décoratifs, aucun n'a été copié. Ils ont seulement servi de guide au travail des lissiers. Le carton, d'ailleurs, n'était point par lui-même une œuvre originale dont le respect s'imposait. C'était, rappelons-le, une copie du modèle ou de l'esquisse, qui s'accommodait fort bien d'une certaine banalité, et n'était lui-même qu'un instrument du travail.⁵⁵ Une des premières mesures que prit Le Brun en arrivant aux Gobelins fut d'obliger les apprentis lissiers à suivre un cours de dessin dont Louis Licherie fut le maître. Le Brun n'est pas seul de ce sentiment. Les peintres du XVIIe siècle n'ignoraient pas qu'aucun rapport de copie ne devait être établi entre peinture et tapisserie. Sébastien Bourdon, Eustache Le Sueur, Errard, Michel Corneille, Claude Vignon et la Hyre évitaient de finir les tableaux qu'ils destinaient à la tapisserie afin de laisser aux lissiers l'invention des couleurs. Les auraient-ils achevés que les lissiers n'auraient pu imiter les couleurs, et leur peine aurait été perdue. Nous verrons aussi dans le chapitre suivant que François Boucher lui-même, vers le milieu du XVIIIe siècle se souvint de cette précaution en se pliant aux harmonies de la laine et de la soie.

Le dessin de Le Brun est d'une sûreté qui permet les larges mouvements. Et, cependant, le plus grand mérite de ce réalisateur est d'avoir compris ce qui pouvait servir la pratique du lissier. Ce fut de fixer sur le carton des formes très précises et, d'autre part, de ne donner que des indications de tons, non plus à la détrempe comme précédemment, mais en couleurs à l'huile⁵⁶.

⁵³ GUTMBAUD L., *La tapisserie de haute et basse lisse*, Paris, 1970, p.32.

⁵⁴ FLORISOONE M., *Catalogue d'exposition organisé à l'occasion du troisième centenaire de la fondation des Gobelins*, 06/06/1992, p.12.

⁵⁵ JANNEAU G., *Evolution de la tapisserie*, Paris, 191, p.59.

⁵⁶ BASCHET J., *Tapisseries de France*, Paris, 1947, p.52.

Pendant 25 ans d'administration aux Gobelins et d'activité inlassable, Le Brun mit sur les métiers les plus belles tapisseries de ce siècle : *les Eléments, les Saisons, Les Mois, Les Maisons Royales, l'Histoire d'Alexandre ou L'Histoire du Roi*.

Exemples :

- L'histoire d'Alexandre :

Cette tenture comprend cinq tableaux principaux dont certaines pièces tissées dans l'atelier de Le Febvre avant 1680 sont actuellement conservées au Mobilier National à Paris. Pour la réalisation des cartons, peints entre 1661 et 1673 d'après ses dessins, Le Brun a rassemblé autour de lui de nombreux peintres exécutants, ayant chacun une spécialité : *La famille de Darius* : (18 pieds sur 13 pieds de haut soit environ H : 429 cm X L : 594 cm) et *Le Triomphe d'Alexandre* ont été peints par Henri Testelin, *La bataille du Granique* (22 pieds sur 13 pieds de haut soit H : 429 cm X L : 726 cm) et *La Bataille d'Arbelles* par Louis Licherie aidé par Gabriel Revel et Joseph Yvart pour les corps, *Alexandre et Porus* a été peint par René-Antoine Houasse, *La Bataille de Porus* a été ébauché par François Verdier⁸⁷. Tous ces cartons ont été peints à gauche pour servir aux ateliers de basse lisse. Ayant servi de nombreuses fois, peu ménagés, copiés, coupés en bandes pour des facilités d'emploi par les lissiers, ils sont signalés comme étant hors d'état de servir, dans la première moitié du XVIII^e siècle. Provenant des Gobelins, des parties de ces modèles rescapés, sous forme de bandes peintes, sont conservées au Louvre. Entre 1674 et 1686, les ateliers de la manufacture des Gobelins vont produire huit tentures de l'Histoire d'Alexandre, portant finalement à quatre-vingt-six le nombre de pièces tissées pour cet ensemble.

- L'Histoire du roi

L'élaboration de cette tenture fut une entreprise minutieuse. Charles Le Brun exécuta tout d'abord les dessins pour les quatorze compositions dès la fin de 1662 qui serviraient d'esquisses préparatoires aux compositions définitives. Ces dessins étaient très précis quitte à être ensuite modifiés. Pour préciser certains éléments, en particulier les paysages servant de toile de fond aux scènes de bataille, l'artiste s'adjoignit François-Adam Van der Meulen nommé Peintre Ordinaire de l'Histoire du Roi. Il reçut pour cela un traitement annuel de 6000 livres. Celui-ci suivit Louis XIV dans ses différentes campagnes afin de prendre sur le vif les sujets qui devaient être traités. A partir de ces dessins préliminaires, aussi bien de Le Brun que de Van der Meulen, deux séries de travaux intervinrent parallèlement⁸⁸ : d'une part la peinture d'esquisses de petites dimensions peintes par Van der Meulen qui montrent la scène telle qu'elle devait être et qui servirent aux peintres cartonniers pour exécuter leurs compositions de la taille des tapisseries définitives. Ce sont sans doute les petites esquisses qui étaient présentées au Roi ; deux esquisses sont parvenues jusqu'à nous, *La Prise de Lille* et le *Canal de Bruges* (Dijon, musée des Beaux-Arts et Paris, le Louvre pour la seconde). En même temps que les dessins, Le Brun et Van der Meulen fournirent des portraits préparatoires pris sans doute sur le vif, des études de carrosses, de cassolettes, de harnais qui furent recopiés dans les cartons.

D'autre part, on fit de grands dessins aux formats définitifs, mis au carreau. Ils sont quadrillés de façon à ce que l'on puisse se référer aux dessins primitifs et ensuite s'en servir comme canevas aux cartons qui serviraient directement de modèles aux lissiers. On considère de nos jours ces dessins comme des œuvres d'art ; ce furent à l'origine des outils de travail, ce

⁸⁷ GUIFFREY J., *Les manufactures parisiennes de tapisserie au XVII^e siècle*, Paris, 1892, p. 146.

⁸⁸ MEYER D., *L'Histoire du Roi*, Paris, 1980, pp. 127-132.

qui explique leur mauvais état de conservation. Si le carton était destiné à une tapisserie de haute lisse, le dessin au carreau servait de calque exact à l'artiste et le carton représentait la tapisserie telle qu'elle devait être. Si le carton devait servir à une tapisserie de basse lisse, le dessin était utilisé en transparence afin que la peinture du carton soit inverse de la tapisserie définitive. Cette suite fut tissée à la fois en haute et basse lisse, deux jeux de cartons ont alors été peints.

Des dessins préparatoires, six ont été conservés⁸⁹ (pour *Le Sacre*, Versailles, musée national du château (ill. 45) ; *L'Audience du nonce Chigi*, Fontainebleau, musée national du château ; *Le Siège de Tournay*, *Le siège de Douai* (ill. 46) et *Le Canal de Bruges*, Versailles, musée national du château et *La Visite aux Gobelins*, Paris Le Louvre. « *Le Sacre* » est typiquement le dessin de travail, extrêmement précis, même s'il présente des différences mineures avec la tapisserie, il est mis au carreau et prouve qu'il a servi à l'exécution du dessin réalisé pour le carton. Le sixième dessin conservé est « *La visite aux Gobelins* » (N° inv : 27655, dim : 0.580 X 0.928) (ill.47). Contrairement aux cinq autres qui sont au crayon lavé d'encre de Chine, ce dernier est simplement au crayon noir. Ce qui donne son aspect plus sec. On remarquera que le décor du fond n'y est absolument pas esquissé. Certains sont des aquarelles terminées, d'autres des dessins à l'encre, à la mine de plomb ou à la sanguine.



Ill. 45. Le Brun, dessin pour *Le Sacre de Louis XIII*, crayon noir, lavé d'encre de Chine, mis au carreau au crayon noir, 0.455 X 0.768 cm, 1664, Versailles, musée National du château.



Ill. 46. Le Brun dessin pour *Le Siège de Douai*, crayon noir, lavé d'encre de Chine, 0.492 X 0.789 cm, 1667, Versailles, musée National du château.

⁸⁹ JOUBERT F., LEFEBURE A., BERTRAND P-F., *op.cit.*, 1995, p.189.



Ill. 47. Dessin de Le Brun pour la tapisserie commémorant *La visite de Louis XIII aux Gobelins*, crayon noir sur papier, 0,580 X 0,92 cm, musée du Louvre.

Pour les cartons⁹⁰ peints à l'huile, on fit aussi appel comme nous le disions plus haut aux artistes attachés en permanence à cet effet aux Gobelins. Baudrin Yvart, Henri Testelin, Pierre de Séve réaliseront essentiellement les cartons destinés à la haute lisse et Claude Ballin, Renard de Saint-André ceux pour la basse lisse. Ces peintures destinées à la basse lisse étaient aussi découpées en bandes. Quand il fit son musée de l'Histoire de France à Versailles en 1837, Louis-Philippe en fit restaurer un certain nombre pour décorer différentes salles du château. De nos jours à cause d'une trop grande négligence de conservation, la majeure partie en est maintenant malheureusement en fort mauvais état, certains de ces tableaux ayant été, en effet, trop longtemps roulés en réserve (certains sont conservés aux musées des Arts Décoratifs à Paris). L'Histoire du roi fut tissée sept fois. La première série tissée dans l'atelier de Mozin aux Gobelins en 1670 est conservée au musée national du château de Versailles.

3.2.5. Ses successeurs : Pierre Mignard (1612-1695).

Pierre Mignard, rival de Le Brun, se vit charger d'assurer bon nombre de ses fonctions à la mort de Colbert en 1683. Il partageait la plupart des idées de Le Brun. Il avait passé vingt

⁹⁰ Les documents en notre possession ne précisent pas la technique picturale des petites esquisses et des cartons à grande exécution. Nous supposons qu'il furent peints à l'huile comme il était coutume à l'époque dans ces ateliers.

ans en Italie, y étudiant les mêmes artistes tels Annibal Carrache et Poussin, et obtint des commandes royales à son retour en France en 1657. Dans ses esquisses, toutefois, l'artiste se plie beaucoup moins à la tradition académique. Il travaillait essentiellement aux trois crayons (craie blanche, sanguine et pierre noire) sur papier préparé, mais l'emploi de ces instruments n'avait rien de systématique : s'il utilisait d'ordinaire la sanguine pour les visages et la pierre noire pour les personnages, il lui arrivait aussi de rendre ces derniers à la sanguine³¹. Mais l'art de la tapisserie ne lui doit qu'une seule tenture *La Galerie de Saint-Cloud*, tissée d'après les peintures exécutées pour le duc d'Orléans au château de Saint-Cloud en 1677. Elle connut un certain succès et fut remise six fois sur les métiers jusqu'au XVIII^e siècle. Jean-Baptiste Blain de Fontenay (1653-1715), qui succéda à son maître Monnoyer comme peintre de fleurs est l'auteur des bordures.

3.2.6. Noël Coypel (1628-1707), Claude III Audran (1658-1734) et Jean Bérain (1639-1711)

Noël Coypel fut chargé d'exécuter des cartons à partir d'une tenture bruxelloise, *Les Triomphes des dieux*, d'après Jules Romain. Il introduisit à grande échelle les éléments ornementaux, comme les grotesques et les arabesques et compléta la suite par un *Triomphe de la religion*. C'est avec Jean Bérain et la *Tenture des Grotesques à fond jaune*, en fabrication à Beauvais dès 1689, qu'incontestablement triompha un goût nouveau, annonciateur de l'art du XVIII^e siècle. Dessinateur du cabinet du roi, Bérain donna des dessins qui servirent pour les cartons peints par Vernansal, Blain de Fontenay et Monnoyer. Le succès fut tel que plus de deux cent cinquante tapisseries sont à ce jour connues.

Claude III Audran inaugura une esthétique nouvelle en réalisant des compositions ornementales dérivées des recherches de Jean Bérain. Ses dessins pour la tenture des *Portières des dieux* (nombreuses esquisses à Stockholm, musée national, collection Cronstedt) aboutirent, en 1699, à la réalisation de cartons auxquels participèrent Louis de Boullogne le Jeune et Michel II Corneille pour les figures et Alexandre François Desportes pour les animaux. Rapidement abîmés, ils furent souvent répétés avec des variantes. Avec ces compositions, s'amorçait une volonté de se libérer des grands sujets historiques.

3.2.7. Les cartonniers d'Aubusson au XVIII^e siècle.

Au début du siècle de nombreux contrats de vente mentionnent que les cartons sont fournis par le client lui-même, tout au moins les dessins particuliers comme les armoiries : Ainsi, le 20 septembre 1653, David Belat, marchand tapissier prend commande chez un noble d'une tenture de tapisserie; les mesures précises lui sont données, et un patron lui est pour l'aider à représenter les armes du seigneur³². Il est cependant possible que des peintres d'Aubusson aient fait des cartons ; entre 1600 et 1665, les noms de François Mondon et de Pierre Robichon, peintres en relation avec des tapissiers ont été relevés. Des marchés précisent que les tapissiers fessaient « tirer tous les pourtraicts et dessins nécessaire à faire

³¹ PER BJURSTROM, *L'art du dessin en France 1400-1900*, Scala, 1988, p.82.

³² A.D du Rhône, dépôt d'Arles, notaire J. Loys 403 E 227 f P21 ; cité par Mr J. Boyer ; documents inédits sur l'activité des marchands tapissiers d'Aubusson et de Felletin à Arles au cours du XVIII^e siècle, 1973, pp. 298-299.

la dicte tapisserie⁹³ ». Mais il ne semble pas que la Marche ait été très riche en cartonniers, et souvent le tapissier fait appel à des peintres de l'extérieur. Il faudra attendre la fin du siècle pour qu'Aubusson et Felletin possèdent leurs propres artistes peintres.

Aubusson n'est pas une manufacture semblable à celles des Gobelins ou de Beauvais mais comprend des ateliers séparés qui tous, dès 1665, ont le droit honorifique de s'appeler « Manufacture Royale d'Aubusson ». Les actes de l'état civil donnent la qualification de « peintre » aux artistes qui se livrent spécialement à la composition ou à la reproduction des dessins à exécuter en tapisserie. Ces cartons sont réalisés sur papier en grisaille avec parfois des indications colorées, les personnages, plantes et animaux sont collés, suivant l'expression technique : les lissiers appliquent parfois eux-mêmes le coloris propre à chaque pièce. Cette méthode de travail qui était celle des vieux tapissiers flamands, est en usage à Aubusson et à Felletin jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Pour exemple, Louis de Boullogne le Jeune, Premier Peintre de Louis XV, fera-t-il confier à Felletin des grisailles dont les figures et les animaux seront seuls colorés pour en faciliter l'exécution. Autre exemple, des cartons de sièges de l'époque Louis XVI ont été retrouvés à Aubusson, il ne s'agissait que de grisailles marquées d'indications manuscrites qui précisent les nuances prévues par le peintre : « rouge, rose, roux, jone, violet... »⁹⁴. Pas de nuances intermédiaires que le lissier aurait eu du mal à rendre exactement. Une certaine liberté lui reste donc pour faire ses passages de couleurs. C'est là une preuve de l'ancienneté de ces fabriques. Malgré l'influence de Le Brun et de son école, qui se fait déjà sentir, Aubusson n'admet pas encore que la tapisserie dût rivaliser avec la peinture. Fidèles aux vieilles traditions et peut-être plus instinctivement que pour obéir à une théorie savante, les peintres aubussonnais du XVIII^e siècle peignent leurs cartons comme on peignait les fresques avec grande simplicité et parti franc de coloration⁹⁵. Ils donnent aux objets une forme conventionnelle, dépourvue de modelé, sans se préoccuper de la représentation réelle de la nature. Dans les verdure particulièrement, on exécut, à Aubusson, des sujets de pure fantaisie. Le peintre Le Brun, dès son entrée aux Gobelins, combattit ce mode de reproduction. Les anciennes traditions s'étaient donc mieux conservées à Aubusson qu'à Beauvais et aux Gobelins.

Les Finet étaient des peintres d'Aubusson, François à la fin du XVIII^e siècle et son fils Gilbert au XIX^e siècle. En 1690, le prix des cartons de François Finet variait de 46 à 120 livres. Il s'engageait, en compensation de privilèges analogues à ceux des peintres flamands, à livrer chaque année « une tenture de seize aunes⁹⁶ de long en grisaille, les figures et les animaux estant coloriez dans ces desseins ». Ces dessins ou peintures étaient exécutés soit sur toile, soit sur papier spécial acheté à Saint Amand, sans doute Saint Amand Montrond dans le Cher⁹⁷ (fabrique de papier spéciale pour les patrons de tapisserie au XVIII^e siècle).

Nous pouvons résumer ce grand siècle siècle en classant les artistes ayant participé à la création des cartons en deux catégories :

- Les artistes fidèles à la technique employée au XV^e siècle à savoir de simples esquisses en grisaille complétées par des couleurs sommairement indiquées comme le pratiquait Jordaens et les peintres aubussonnais. Ils emploient les mêmes matériaux ; papier et couleurs à la détrempe.

⁹³ A.D. Creuse, Desvergnès, dépôt Heurtel, Aubusson, non classé, 26/10/1535.

⁹⁴ MARTIN M., *Etude sur les cartons modernes, dans la construction moderne*, 1934, pp. 442-449.

⁹⁵ PERATHON C., *Article sur les tapisseries. Notice sur les manufactures de tapisserie d'Aubusson, de Felletin et de Bellegarde*, Limoges, 1862, p. 162.

⁹⁶ Seize aunes : 1 aune = 1,188 m soit environ 19 mètres.

⁹⁷ Centre de Recherches sur l'Artisanat et les Métiers d'Art et de tradition., *L'industrie aubussonnaise de la tapisserie, des origines à nos jours*, Limoges, sd, p. 179.

- Les artistes précurseurs d'une nouvelle technique, dont les deux principaux furent Rubens pour les Flandres au début du siècle et Le Brun pour la France avec la création de la manufacture des Gobelins vers 1663. Pour eux l'emploi des peintures à l'eau dans la réalisation des cartons est révolu. Ils réaliseront de véritables tableaux à l'huile sur toile, Rubens imposant alors aux lissiers sa palette de couleur, pas toujours adaptée au tissage, Le Brun s'attachant plus précisément au dessin et au modelé, laissant aux lissiers toutes libertés pour la transposition colorée. Par ces deux nouveaux procédés, Rubens et Le Brun exerceront une très grande influence sur l'art de la tapisserie. Celui-ci évoluant alors petit à petit vers la copie de tableaux, perturbant ainsi de nombreux lissiers.

Pour la réalisation des petits patrons, plus souvent appelés au XVII^e siècle **dessins préliminaires, petites esquisses ou modèles**, le dessin à la plume est le plus souvent remplacé par la mine de plomb, la craie ou la sanguine. Paradoxalement, on trouve des aquarelles terminées en guise de modèle ou, comme chez Rubens, des huiles sur panneaux.

Le XVII^e siècle voit apparaître auprès des créateurs de « l'idée » de plus en plus de spécialistes / collaborateurs qui travaillent uniquement à la confection des cartons grandeur nature. Comme la réalisation des cartons de Van Orley pour les Chasses de Maximilien au siècle précédent, chaque partie de la composition a son spécialiste. Mise à part une étroite surveillance, l'artiste du XVII^e siècle n'intervient plus manuellement dans la réalisation de ces cartons, comme pouvaient le faire Raphaël pour la couleur, et Van Orley dans les parties principales.

4. Le XVIII^e siècle.

- L'imitation de la peinture.

Le XVIII^e siècle est une période brillante pour la tapisserie en France. La prépondérance de la tapisserie française s'affirme, d'une part, grâce au soutien des commandes royales et à la participation de grands peintres dans la création des manufactures et, d'autre part, en raison du déclin des ateliers bruxellois et flamands. Les trois principaux centres restent les Gobelins, Beauvais et les ateliers de la Marche. Par ses thèmes joyeux, son coloris splendide et éclatant, la tapisserie est en parfaite harmonie avec l'esprit de la société du XVIII^e siècle tout pénétré d'adaptations décoratives. En proposant leurs modèles, les peintres de cette époque donnent à la tapisserie le moyen d'honorer ses intentions premières, à savoir réjouir et enchanter. Le début du XVIII^e siècle fut malheureux pour Beauvais mais la manufacture connut ensuite un éclatant succès grâce aux modèles de J-B Oudry, en particulier sur les thèmes des amusements champêtres et des fables de la Fontaine. Par la suite, dans le cours du XVIII^e siècle, Beauvais eut recours aux mêmes grands peintres que les Gobelins.

Les modèles sont demandés comme autrefois aux peintres en renom. Tous les grands peintres fournissent des cartons, à moins qu'ils ne soient directement copiés des tableaux qui n'étaient pas le moins du monde destinés à la transposition en tapisserie. Un grand éclectisme préside au choix des sujets. On peut cependant distinguer entre les deux influences parallèles, qui ont régné aux Gobelins, pendant tout le XVIII^e siècle, celle de Le Brun, et celle de Coypel. A la première, se rattachent les modèles fournis par J-F de Troy (*Histoire d'Esther*), (*Histoire de Jason et Médée*) et par C-J Natoire (*Antoine et Cléopâtre*). A la seconde, se rattachent des cartons très pittoresques, toujours colorés, souvent marqués par le goût flamand, où le XVIII^e siècle, fatigué de la solennité et de l'apparat, s'est tourné vers la fantaisie, la galanterie, l'exotisme, et, en général, la nature. La fantaisie inspira les cartons de Claude III Audran (*Portières des dieux, Mois grotesques*) et ceux de Charles Coypel, si manifestement impressionnés par Téniers (*Histoire de Don Quichotte*), (*Histoire de Psyché*,

Histoire de Renaud et Armide). La galanterie trouve l'une de ses expressions les plus séduisantes dans les cartons de F. Boucher : *Les Amours des dieux*. L'exotisme se développa dans les cartons de Charles Parrocel (*Ambassade Turque*), dans ceux de François Desportes (*Tenture des Indes*) et François Boucher (*Sujets chinois*). Le paysage et les animaux fournirent enfin à J-B Oudry une occasion de révéler son talent dans les cartons des *Chasses de Louis XV*.

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) est attaché à la manufacture de Beauvais par arrêt du Conseil du 22 juillet 1726, en remplacement du peintre Duplessis. Ses appointements s'élevèrent à 3500 livres par an ; moyennant cette somme, il est tenu de fournir huit grands modèles originaux, de 28 aunes de cours soit 33 m 26, tous les trois ans⁹⁸. Il devient surinspecteur de la Manufacture Royale des Gobelins en 1733, et il est nommé Directeur de la Manufacture Royale de Beauvais en 1734. Il exigera des lissiers une traduction littérale des cartons. Son passage révolutionna une nouvelle fois la tapisserie. Il demanda aux lissiers de « donner à leurs ouvrages tout l'esprit et toute l'intelligence des tableaux, en quoi seul réside le secret de faire des tapisseries de première beauté »⁹⁹. C'est pour rendre les dégradés subtils nés sous le pinceau des maîtres que la tapisserie renoncera à sa vocation, mettant même son métier en danger par l'utilisation de teintures peu fiables. Pour ce faire, il fallait multiplier le nombre des tons. Des 79 tons nécessaires à la réalisation des tapisseries sous la direction de Le Brun, on passa à une gamme de 365 tons et on utilisa les teintures dites de « petit-teint »¹⁰⁰ beaucoup moins résistantes à la lumière. C'est la raison pour laquelle des tapisseries antérieures à cette période dont les laines sont teintées uniquement avec des couleurs de « grand teint » sont beaucoup mieux conservées que les tapisseries tissées à partir du second tiers du XVIII^e siècle. Oudry exige des lissiers une reproduction exacte du carton, interdisant les interprétations personnelles. Cette imitation de la peinture ira jusqu'à supprimer les admirables bordures conservées sous Le Brun : elles imiteront progressivement les cadres en bois doré moulurés qui deviendront des bandes plates tissées à part. Les tapisseries seront enfin réellement encadrées. Les alentours (bordures de bois peint sculpté et doré, puis de cartouches avec des attributs, armoiries, petites scènes) sont une innovation des Gobelins qui accentue la ressemblance avec des tableaux. La tapisserie va demander à la peinture la majeure partie de ses modèles et de son inspiration. Aussi, l'influence du peintre sur le lissier va progressivement asservir la tapisserie à la peinture. L'exposition aux Salons, à partir de 1739¹⁰¹, des principaux modèles destinés aux Gobelins, à Beauvais et même à Aubusson le confirmera. Les lissiers acquirent alors une exceptionnelle virtuosité dans la répartition et la juxtaposition des nuances fugaces et instables des « petits teints ». Toutefois, les résultats obtenus s'écarteront des lois et des traditions associées aux cartons des hautes époques. Bien qu'en province, à Aubusson en particulier, les tisseurs continueront, comme par le passé et ce jusqu'à l'arrivée de Dumons à interpréter les modèles et souvent choisir eux-mêmes la gamme des tons à employer.

Nous allons illustrer ce XVIII^e siècle par les artistes et les œuvres les plus célèbres de l'époque.

⁹⁸ BADIN J., *La manufacture de tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1900, p.20.

⁹⁹ PAZZIS-CHEVALIER N., « L'art des lissiers français aux XVII^e et XVIII^e siècles », *L'estampille*, N° 227, 07/08/1989, p.32.

¹⁰⁰ NICLAUSSE J., *Trois siècles de tapisseries aux Gobelins*, Lausanne, 1946.

¹⁰¹ WEIGERT, *La tapisserie française*, Paris, 1956, p.13

EXEMPLES :

4.1. Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)Changements et conflits.

Oudry donna la synthèse de ses talents de paysagiste, de portraitiste et de peintre animalier dans les cartons extrêmement soigné des *Chasses royales de Louis XV* (1728-1736), qui bien que glorifiant la nature et les exploits cynégétiques du roi, étaient alors considérés comme de la véritable peinture d'histoire. Si de telles suites historiées furent mises sur le métier, la grâce des personnages, l'harmonie des paysages et des architectures confèrent vite à ces compositions un sentiment décoratif qui l'emporta sur les pensées propres à l'époque précédente. Plusieurs dessins d'Oudry se rapportant à la suite des *Chasses de Louis XV* sont conservés. L'un d'eux représentant *La Mort du cerf aux étangs de Saint-Jean*, appartient à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts à Paris (ill.48).

Il fut invité à en surveiller lui-même l'exécution. Il fut chargé de suivre, de la même manière, l'exécution des tapisseries commencées d'après les tableaux de Jean-Baptiste de Troy. L'entrée en fonction d'Oudry à la manufacture des Gobelins ne laissa pas toutefois de provoquer des protestations très vives. La direction des Gobelins n'étant plus confiée à un peintre depuis Mignard, les artistes qui peignaient des modèles pour des tentures avaient été admis à en surveiller eux-mêmes la reproduction. Pendant de longues années, les choses marchèrent de la sorte, sans qu'on eût à constater trop de tiraillements. Peintres et tapissiers, encoeur imbus des grandes idées de Le Brun, façonnés à la discipline qu'il avait introduite dans le travail, sachant se faire des concessions mutuelles et se faciliter leur besoin réciproque, semblent s'être assez bien entendus. Mais pour Oudry, les choses ne se passèrent pas avec cet empressement et cette douceur. Le peintre des chasses du Roi apportait aux artistes des Gobelins des modèles très compliqués de par leurs tons et leurs nuances, dont les colorations fondues offraient une grande difficulté de traduction. De pareils modèles, étaient, cela se conçoit, froidement accueillis. Habituaés par Le Brun et ses collaborateurs à travailler sur des peintures franchement décoratives, aux plans nettement accusés, aux coloris vigoureux ne nécessitant qu'une palette limitée, les tapissiers se refusaient à adopter cette nouvelle manière, qui modifiait complètement les conditions de leur travail et rendait celui-ci plus long, plus difficile et, par conséquent, moins rémunérateur. Les entrepreneurs, d'autre part, ne se montraient pas mieux disposés. Ils objectaient que ce nouveau genre de travail bouleversait complètement leurs tarifs et qu'il devenait, par suite, difficile de pouvoir établir exactement le devis d'une tenture. Oudry, de son côté, répondait en opposant les intérêts de l'art à ceux des entrepreneurs.

A travers sa réorganisation des Gobelins, il était irrité contre les tapissiers en place, qui ne voulaient pas déborder de leurs procédés empiriques et les nouveaux qu'il impressionne, mais qu'il ne peut façonner à sa guise, pour le programme constructif qu'il apporte. D'ailleurs, il apparaît bien qu'il voyait trop en peintre ; et ses cartons étaient des peintures très éclairées et finies comme des tableaux de chevalet dont il exigeait la copie stricte. Cela n'était ni du goût, ni dans les moyens des exécutants, à qui l'on demandait un effort, une compréhension en dehors de leurs habitudes. Cependant par ses procédés, J-B Oudry avait mené Beauvais à un tel point de supériorité que le contrôle des Gobelins lui fut donné sans réel problème. « Depuis vingt ans il n'est rien sorti d'aussi beau de la Manufacture des Gobelins que la tenture de M. De Troy : « Histoire d'Esther », conduite par le sieur Oudry. Si le sieur Oudry n'a nulle connaissance du métier des ouvrages de tapisserie, comme l'avancent les entrepreneurs des Gobelins, pourquoi sort-il de si belles choses de la Manufacture de Beauvais ; et si le moindre des ouvriers des Gobelins en sait plus que le sieur

Oudry, pourquoi la manufacture des Gobelins produit-elle tant de choses pitoyables qui dégoûtent les peintres de travailler pour elle ? »¹⁰²

Donc, en face de tapissiers qui ne voulaient faire que ce qu'ils savaient et rien de ce que souhaitait le peintre novateur, J-B Oudry, jugeant que la difficulté pour eux était dans l'ignorance du dessin, en organisa l'enseignement. Aussi, il introduisit l'usage du calque, qui remplace le modèle sous la chaîne. Désormais, la peinture pouvait être conservée, alors que, précédemment, le carton était sacrifié, découpé, si les dimensions l'exigeaient et donc assez vite délabré voire inutilisable. Ce calque imposait surtout aux exécutants des précisions absolues. Celles-ci n'étaient pas nécessaires aux temps des grandes tentures, largement traitées à la façon des Flandres. Mais, pour les pièces délicates, à personnages et à figures, où il fallait de la finesse dans les traits, et des nuances dans les coloris, le calque devenait une aide précieuse. Ainsi, on inclinait à la copie de plus en plus stricte de la peinture.



Ill. 48. Oudry, *La Mort du cerf aux étangs de Saint-Jean*. Esquisse pour un carton. Dessin sur papier, plume et lavés, 1733, Paris, Bibliothèque de l'École Nationale des Beaux-Arts.

¹⁰² Réponse de M. Le Normand de Tournemont, directeur général des bâtiments et ami d'Oudry face aux entrepreneurs d'Andran aux Gobelins, Le Blond, Cozette et Mommergot. AJALBERT J., *Beauvais, Basse-Loire, 1717-1933*, Paris, 1933, p.100.

4.2. Jean-François de Troy¹⁰⁰ (1645-1730)

Les Gobelins doivent à de Troy deux de ses tentures les plus somptueuses. La tapisserie donnera en effet l'occasion au peintre de déployer son génie en de vastes décors. Les premiers cartons brossés de 1736 à 1740 par de Troy furent ceux de *l'Histoire d'Esther*, envoyés aux salons de 1740 et 1742. Les esquisses sont traitées avec brio, et témoignent du talent de l'artiste. Devant le succès éclatant remporté par cette tenture, la Direction des Bâtiments commanda une seconde série de cartons pour les Gobelins à de Troy, alors directeur de l'Académie de France à Rome, *l'Histoire de Jason*. Dès décembre 1742, celui-ci commença les projets, et les sept maquettes furent expédiées à Paris le 15 février 1743. Les cartons réalisés de 1743 à 1746, sont actuellement conservés dans les musées du Louvre, de Clermont-Ferrand, du Puy et de Toulouse. Ces deux commandes marqueront l'apogée d'une carrière longue et particulièrement féconde.

- L'Histoire d'Esther (1736)¹⁰¹

Selon les habitudes en vigueur à la manufacture des Gobelins, un artiste présentait pour approbation des esquisses peintes avant l'exécution d'une commande. L'auteur anonyme de *l'Extrait de la vie de M. de Troy* date de 1736 la série des sept esquisses de *l'Histoire d'Esther*. Six d'entre elles, réunies jadis dans la collection Cailleux, sont aujourd'hui dispersées dans des collections particulières (ill.49). Une esquisse, d'un format plus grand est conservée au Metropolitan Museum de New York. Ses esquisses présentent peu de variantes avec les compositions définitives. Préférant travailler ses ordonnances dans des esquisses coloriées ou directement sur la toile, car il disait « qu'un peintre devait peindre », de Troy a laissé peu de dessins. La fondation Hannema à Heino conserve toutefois une belle étude à la sanguine pour la figure du serviteur tendant un plateau à Assuérus dans le *Repas d'Esther* et faisant partie d'un groupe de personnages que l'artiste a manifestement travaillé en introduisant d'importantes variantes par rapport à son esquisse.

De Troy commença à peindre les cartons en 1736. Il mettra quatre années, séparées par l'installation au palais Mancini en août 1738, pour peindre les 110 m² que représente l'ensemble de la suite. La correspondance envoyée de Rome par de Troy à Philibert Orry, le nouveau directeur des Bâtiments du Roi, nous précise le temps d'exécution de chacune des toiles, qui ne dépassait guère trois mois. Si ce délai n'a rien d'exceptionnel chez un artiste réputé pour son « fa presto » (le *Premier chapitre de l'ordre de Saint-Esprit*, conservé au Louvre, aurait été peint en 70 heures), il reste remarquable, surtout en ce qui concerne les deux compositions les plus soignées et les plus réussies, *l'Évanouissement d'Esther* et le *Triomphe de Manoché*, œuvres sur lesquelles l'artiste comptait sans doute pour imposer sa série. L'ordre d'exécution des tableaux ne suit pas le déroulement chronologique de la vie d'Esther. Il semble que l'artiste ait choisi de traiter d'abord les sujets les plus connus, les plus plaisants et les plus spectaculaires en réservant pour la fin les deux épisodes les plus ingrats. Ces sept toiles sont depuis 1982 conservées au musée du Louvre (ill.50).

Technique¹⁰² : Ces sept toiles mesurent en moyenne H. 3.50 m ; L. 5m. Une restauration de la suite en 1985 a permis d'analyser les différents matériaux constituant ces

¹⁰⁰ JARRY M., « Esquisses et maquettes de tapisseries du XVIII^e siècle pour les Manufactures Royales », *Gazette des Beaux Arts*, 02/1969, N°1201, p. 115.

¹⁰¹ DELEND A O., « Jean-François de Troy : l'Histoire d'Esther », *Cahiers, musée d'art et d'exot, Palais de Tokyo*, Paris, 1985, N°17, p.5.

¹⁰² BERGEON S., « Technique et restauration », tiré de « Jean-François de Troy : l'Histoire d'Esther », *Cahiers, musée, d'art et d'exot, Palais de Tokyo*, Paris, 1985, N°17, p.6-7.

œuvres. Ces cartons sont peints sur une préparation rougeâtre qui autrefois avait dû être passée au couteau et poncée selon la technique traditionnelle après l'encollage de la toile à la colle de peau. Les constituants de cette préparation sont : une terre naturelle rouge (argile colorée au fer), de l'huile (de lin ou noix) et le plus souvent de la céruse ou de la mine (litharge) dont le plomb est un siccatif de l'huile. Pour les grands ouvrages, on se contentait d'une couche brun rouge au lieu de deux couches brun rouge suivie de deux couches grises (blanc de plomb, huile de lin et noir de charbon), car plus la préparation est mince mieux la toile se roule. Les grands tableaux bien colorisés de J-B de Troy témoignent d'un goût pour une matière en pleine pâte couvrante (souvent mêlée de blanc de plomb) ce qui a permis à la série de *l'Histoire d'Esther* d'éviter l'effet de la préparation rouge qui, à terme, aurait pu « repousser » sous les couleurs utilisées en glacis ; contrairement à ce que l'on a dit, qu'il « ne glaçait jamais », il a quelquefois posé des glacis très sombres, mais par-dessus la pleine pâte, pour moduler les plus bleus ou rouges intenses. De Troy aura donc couvert les 110 m² de cette série d'une écriture très rapide, allusive, et presque sans repentir sauf quelques détails très localisés.



III. 49. De Troy, *Le couronnement d'Esther*, esquisse peinte (collection particulière), 1736.



III. 50. De Troy, *Le couronnement d'Esther*, carton grandeur nature 328 X 470 cm, 1736, huile sur toile, Musée du Louvre

4.3. François Boucher (1703-1770)

En 1736, Oudry fera appel à François Boucher qui venait d'être reçu à l'Académie de Peinture, pour dessiner les cartons nécessaires à la manufacture de Beauvais. En une vingtaine d'années, il dessina pas moins de 45 compositions pour Beauvais. Oudry ne pouvait choisir un meilleur successeur : Boucher livra les modèles de six tentures qui furent demandées par toutes les cours princières et qui composent une des plus belles pages de l'histoire de la tapisserie française. A partir de 1755, Boucher cessa de travailler pour Beauvais, mais il n'abandonna pas la tapisserie. Il fournit alors des « maquettes » aux Gobelins.

La tenture des *Fêtes à l'Italienne*, qui comprenait quatorze tapisseries, fut tissée plusieurs fois entre 1736 et 1762. Au salon de 1739, Boucher exposa un grand tableau d'une largeur de 14 pieds sur 10 de haut, soit H : 330 cm X L : 462 cm, représentant Psyché conduite par Zéphir dans le Palais de l'Amour, tableau destiné à être exécuté en tapisserie à la Manufacture de Beauvais. A cette époque Boucher peignait directement ses cartons et les peignait aussi rigoureusement qu'un tableau qui n'était pas destiné aux lissiers¹⁰⁶. Au salon de 1742, Boucher exposa un ensemble de huit esquisses de différents sujets chinois qui allait donner naissance à la seconde *Tenture chinoise*. En 1755, à la mort d'Oudry, Boucher avait obtenu la surinspection de la Manufacture des Gobelins, à la grande satisfaction des chefs d'ateliers qui étaient jaloux de la réussite de la manufacture de Beauvais, et qui espéraient que Boucher, en leur donnant des modèles nouveaux, leur ferait obtenir des commandes avantageuses. Il reçut sa première commande officielle pour les Gobelins, par le marquis de Marigny en 1755, pour les appartements du roi à Compiègne¹⁰⁷ ; ces tentures ne furent jamais exécutées. Il ne donna aux Gobelins que des tableaux de chevalier qui furent placés, comme les tableaux de Coypel pour la suite de don Quichotte dans des alentours de fleurs et d'ornements (ill. 51). « Cependant la tapisserie a fait de Boucher un décorateur. Obligé de se plier aux harmonies de la laine et de la soie, de rejeter ces valeurs d'ombre, de sacrifier à la couleur gai, de chercher à tous les coins de la composition le clair, le tendre, le pétillant, Boucher noie ses tons, ses verdure s'évaporent dans le bleu, ses arbres dans le gris, ses fontaines dans le lilas, ses lumières dans le blanc... Le registre des tons du tapissier remplace dans les mains de Boucher la palette du peintre... »¹⁰⁸

¹⁰⁶ « Textiles et décors », En marge de l'exposition du Grand Palais, Boucher le mécène de la tapisserie. *Revue de l'ameublement*, 12/1986, N°10.

¹⁰⁷ JARRY M., « Esquisses et maquettes de tapisseries du XVIII^e siècle pour les Manufactures Royales », *Gazette des Beaux Arts*, 02/1969, N°1201, pp. 114-115.

¹⁰⁸ VAUCAIRE M., « Tapisserie de Beauvais. Sur les cartons de François Boucher, La Noble Pastorale », *Les Arts*, 06/1903, N°38, pp. 13-18.



Ill. 51. Boucher, *Événement sortant des nues*, sur fond damasé rose. Maquette peinte, 1760. Paris, Mobilier National.

- Tenture chinoise¹⁰⁹ (1742), 9 cartons conservés au musée de Besançon.

Cette série a été inspirée par des dessins envoyés par le jésuite Attiret, peintre de l'Empereur de Chine, mais on peut y voir aussi une certaine parenté avec des compositions du ballet de Noverre, *Les Fêtes chinoises*. Cette tenture a été mise dix fois sur le métier, entre 1743 et 1775, à la manufacture de Beauvais, puis largement reprise, dès 1754, dans les ateliers d'Aubusson. Ces peintures, acquises avec deux autres sujets chinois par le financier Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret de Grancourt, passèrent ensuite dans la collection de l'architecte Pierre-Adrien Paris qui les légua, à l'exception de l'une d'entre elles, le *Jardin chinois*, à la bibliothèque de Besançon, en 1819 ; en 1983, cette dernière peinture vint rejoindre les neuf autres modèlli accrochés aux cimaises du musée de Besançon, où ils avaient été transférés en 1842. Ces chinoiseries ont une place à part dans l'œuvre de Boucher et elles forment une des plus remarquables réalisations de ce genre de peinture « à la chinoise » inventé par l'artiste. Six des neuf tableaux exposés au Salon de 1742 furent retenus pour être traduits en tapisserie à la manufacture de Beauvais : le *Repas chinois*, la *Danse chinoise*, la *Foire chinoise*, la *Pêche chinoise* (ill.52), la *Chasse chinoise* et le *Jardin chinois*. Mais contrairement aux pratiques habituelles de la manufacture de Beauvais, Boucher n'exécuta pas les cartons de cet ensemble. Ce fut un autre artiste, maintes fois dénommé Dumont dans les archives de la manufacture de Beauvais et que la tradition avait reconnu en Jean-Joseph Dumont (1687-1779) (cf. § 4.5 peintres aubussonnais, p.72), le peintre des ateliers de tapisseries d'Aubusson de 1731 à 1755, qui transposa les modèlli aux dimensions des tapisseries vers 1742-1743 (huiles sur toile comme il avait l'habitude de faire à Aubusson). Cette information est confirmée par deux documents conservés aux Archives Nationales, qui reprennent pratiquement mot pour mot le procès verbal de prise de possession de la Manufacture Royale de tapisseries mentionnant le nom de Dumont. Notons encore qu'en 1770, Dumont, qui occupait le poste de peintre de la manufacture de Beauvais depuis 1756 (sa mission était de veiller à la conservation des tableaux et d'enseigner le dessin aux élèves de l'école de cet établissement), fut chargé de faire des copies des cartons de la *Tenture chinoise*, car ces derniers étaient devenus inutilisables. En janvier 1772, il avait terminé le

¹⁰⁹ BERTRAND P-F., « La seconde tenture chinoise tissée à Beauvais et Aubusson », *La Gazette des Beaux Arts*, 11/1990, pp. 175-177.

carton de la *Foire* et entrepris celui de la *Pêche* ; en avril 1777, il avait achevé la dernière peinture, le *Repos*. Dumonts était d'ailleurs très satisfait de son travail, il jugeait ces cartons mieux réussis que les précédents qu'il avait exécutés quelque trente ans auparavant.



III. 52. Boucher, *La Pêche chinoise*. Esquisse sur toile, 40 X 47 cm, 1742, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.



III. 53. Boucher, *Les Forges de Vulcain*, 1749, Canalisé de bruy sur toile, 80 X 120 cm. Etude pour la tenture des Amours des Dieux, exécutée à la Manufacture de Beauvais. Musée du Louvre.

4.4. Francisco Goya (1746-1828)

Nous ne pouvons évoquer les modèles et les grands cartonniers du XVIII^e siècle sans mentionner l'heureuse contribution qu'apporta Francisco Goya à l'art de la tapisserie dans son pays, l'Espagne. Poursuivant l'interprétation de divers épisodes de la vie du peuple espagnol commencée par ses beaux-frères Francisco et Ramon Bayeu, l'artiste peignit, entre 1775 et 1791, des tableaux d'une fraîcheur de coloris, dans lesquels la vie madrilène, scrupuleusement observée, est décrite avec beaucoup de fantaisie et de légèreté. La vérité des attitudes, le naturel et la vitalité étonnante des expressions, le piquant des personnages s'ajoutent à l'harmonie des compositions. Toutes ces qualités se manifestent dans *La chasse à la cuille* (1775), destinée à la salle à manger des princes des Asturies au palais de San Lorenzo de l'Escorial, *Le Pique-Nique*, *La Danse sur les bords du Manzanares*, *L'Ombrelle*, *Le Cerf-Volant* (1776-1778), illustre les divertissements et les costumes de l'époque. *L'Escarpolette*, *Les Lavandières et la Novillada* (1778-1780) pour les appartements des princes des Asturies au Prado. Les personnages, d'un réalisme qui ne saurait être plus convaincant, servent, grâce au génie naissant de Goya, la vision optimiste de la vie populaire que désiraient montrer les princes de Bourbon, afin d'encourager l'amélioration du niveau de vie. En 1786, le roi envoya l'ordre de chercher deux peintres, les meilleurs qu'on pût trouver, pour faire à l'huile les modèles des tapisseries qui resteraient au palais. Le Roi désigna alors Goya pour exécuter les cartons destinés à la chambre à coucher du fils du roi à l'Escorial, l'infant Gabriel qui vient d'épouser Dona Maria Ana Victoria de Braganca. L'artiste choisira pour sujet les quatre saisons¹¹⁰ (ill. 54).

Goya a donc peint pour la manufacture de tapisseries de Madrid et de Santa Barbara soixante-trois cartons, dont quarante cinq pour celle de Madrid. La Manufacture de Madrid faisait alterner deux genres de travaux : les tapisseries représentant des sujets classiques ou bibliques et celles consacrées aux scènes de genre à la manière de Téniers. On se lassa de la mode des tableaux champêtres, avec les bergères, les marquises et les rustres gentilshommes. On voulait des scènes populaires voire vulgaires, et c'est dans ce genre que le tempérament de Goya trouva sa meilleure voie. « Comme le peintre ne possédait pas alors tous les secrets de son art, nous avons de lui des cartons incorrectement composés, d'autres dont l'éclairage est faux, d'autres encore dont les couleurs sont mal accordées. Mais ces défauts, absents de tant de talents médiocres, n'ont rien de leur légitime valeur aux œuvres de Goya, car toutes reflètent la vie. »¹¹¹ Avec les tentures de Goya sonnèrent toutefois les derniers accords des airs de fêtes de l'art de la tapisserie.

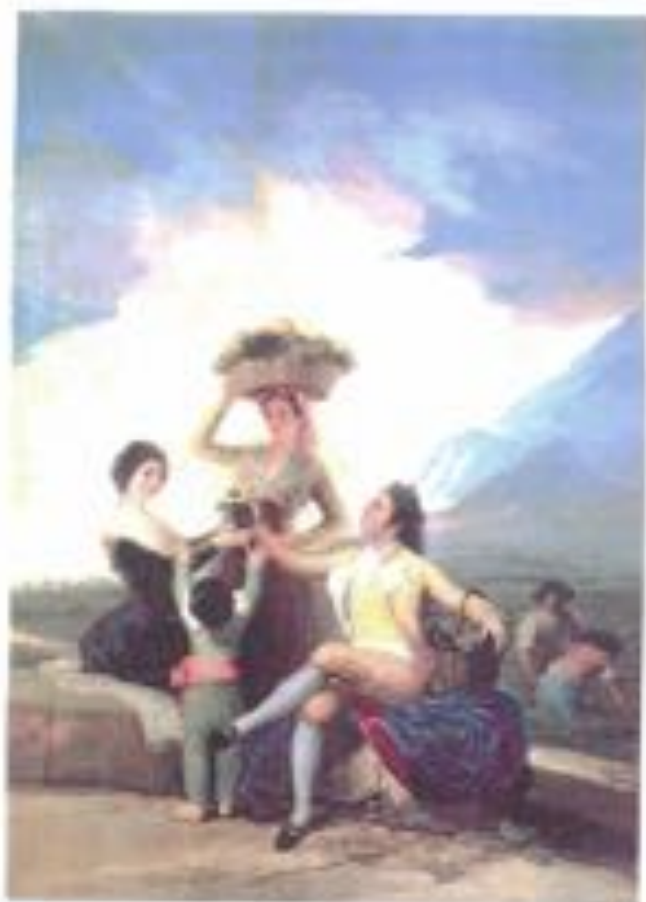
Il prodiga une vie intense et exubérante dans ses cartons, une vie abondante et féconde, où les personnages vivent d'une vie impérissable, vont et viennent, parlent, se battent et jouent avec une grâce et une vérité qui ne se démentent jamais. Cependant, une question se pose, les cartons de Goya se prêtaient-ils bien à la reproduction en tapisserie ? Nous n'ignorons pas que certains cartons ont été rendus à Goya pour qu'il les modifiât, car il était impossible d'en tisser une reproduction exacte. Le peintre montrait d'ailleurs peu de complaisance dans la peinture de ces modèles : il se plaignait souvent des infidélités de copie commises par les tapissiers, qui se permettaient de supprimer des figures ou d'ajouter des arbres.

¹¹⁰ VALLENTIN A., « Cartons de tapisseries de Goya », *Jardin des arts*, 1959, N°60, p.736.

¹¹¹ *Catalogue des tapisseries de Goya, tissées à la Manufacture royale de Santa Barbara, de Madrid. Qui appartiennent à Sa Majesté le Roi d'Espagne, et figure à l'exposition du Petit Palais de la ville de Paris. Avril 1919, p.9.*

Technique¹¹² : le procédé employé par Goya pour la confection de ses cartons est simple. Il faisait d'abord une étude en détail, un brouillon de petites dimensions, dont il s'inspirait rigoureusement pour peindre le modèle à la grandeur voulue. Il employait une toile légère, il peignait parfois sur un linge. Une fois passée une couche d'eau additionnée de colle, il complétait cette préparation par une seconde couche rougeâtre de « terre de Séville » pour donner au fond la tonalité de la brique. Au fur et à mesure qu'il avançait en âge, il donna aux fonds une teinte de plus en plus claire, d'où il tirait des superbes effets de légèreté et de transparence. Ses cartons sont réalisés à l'huile. Son habileté technique acquise peu de temps après qu'il eût commencé à s'adonner à la peinture des différents tons pour la tapisserie, ne réussit pas à lui faire prendre goût à ce genre de travail, ce n'était pour lui qu'un travail rémunérateur qu'il appelle avec une brusque franchise : *cartoneros de munición*.

Bien que les cartons de tapisseries de Goya ne soient pas, au point de vue technique, des chefs-d'œuvre et que, comme peintures, ils ne puissent pas rivaliser avec les créations de la deuxième et de la troisième époque du grand artiste aragonais, ils n'en occupent pas moins une place importante.



III. 54. Francisco Goya, *L'Automne, ou Les Vendanges*, carton de tapisserie pour la tenture des Quatre Saisons, huile sur toile, 275 X 190 cm, 1786. Madrid, Prado.

¹¹² Catalogue des tapisseries de Goya, tirées de la Manufacture royale de Santa Barbara, de Madrid. Qui appartiennent à Sa Majesté le Roi d'Espagne, et figure à l'exposition du Petit Palais de la ville de Paris. Avril 1919, pp. 10-11.

4.5. Les artistes aubussonnais au XVIII^e siècle.

Le XVIII^e siècle voit enfin arriver le peintre promis depuis 1665, c'est Jean-Joseph Dumons, qui vient en 1731 (jusqu'en 1755), mais sa première tenture date de 1732. L'arrêt du Conseil qui le nomme ne date que du 30 mars 1737 : il a « la qualité de peintre et de dessinateur pour sa Majesté des manufactures de tapisseries établies en la ville et faubourgs d'Aubusson et des environs. » En 1742, il crée deux écoles de dessin, confiées aux peintres Roby (qui excellait à mettre au carreau les dessins qu'on lui envoyait de Paris) et Finet (Gilbert et son fils François qui lui succède en 1745). On les trouve mentionnés dans une lettre du gouvernement à l'intendant : le 17 juillet 1758 : « Vous pouvez charger les sieurs Finet et Roby, peintres à Aubusson, d'exécuter chaque année pour le bureau de Felletin, deux tentures en grisaille, chacune de six dessins (pour six panneaux), faisant seize aunes de cours, sur deux aunes et demie de hauteur, les bordures comprises. Les figures et les animaux seront colorés dans ces dessins, dont le prix sera fixé à 70 livres par tentures.¹¹³ »

Le départ de Dumons en 1755 est aussitôt comblé par l'arrivée de Nicolas-Jacques Julliard. C'est lui qui reçoit de « bons modèles » demandés depuis plusieurs années : il s'agit de vingt cartons d'Oudry, devenus inutiles à Beauvais : *Les Amusements Champêtres* et *Les Comédies de Molière*. C'est probablement à lui qu'est due l'introduction des modèles des peintres célèbres de l'époque : Boucher, Lancret, Huet, Leprince, Leclerc et la scène de Sacre, (grisaille sur papier, découpée pour être placée sur le métier de basse lisse). A Julliard a succédé Ranson, en 1770. C'est François Roby (ill.55), fils, qui est chargé de préparer les dessins fournis à la manufacture par les peintres du roi, ses appointements sont de 200 livres par an. La même année il est chargé de fournir à la Manufacture Royale de Felletin, deux dessins de verdure¹¹⁴.

Les tapisseries d'Aubusson étaient à cette époque qualifiées de qualité supérieure par rapport à celles de Felletin, ces dernières étant moins fines et moins recherchées. Les manufactures de Felletin étaient de beaucoup inférieures tant par le nombre d'ateliers, de lissiers et de mauvais dessinateurs que par son genre de travail. « Le Peintre, appuyé du sentiment de l'inspecteur, des jurés gardes et principaux fabricants seroit d'avis qu'on ne fournit plus à l'avenir aucuns tableaux en peinture à cette manufacture et qu'on y suppléa chaque année par deux tentures en grisaille sur papier, de seize aunes de cours chacun, sur la hauteur de deux aunes dans les grandeurs ordinaires ; les Srs Roby et Finet, qui connaissent à fond la portée des ouvriers de cette manufacture, seroient très en état, moyennant qu'on leur assure 70 l. par chaque dessin, de les faire, en les astreignant de donner les coloris aux plantes et animaux, afin de les rendre plus lisibles. »¹¹⁵

Le XVIII^e siècle, réputé « belle époque d'Aubusson » voit donc une aide soutenue du gouvernement aux cartonniers et aux lissiers. Que penser de cette aide, lorsque l'on s'aperçoit que ce même XVIII^e siècle est aussi considéré comme le début de la décadence de la tapisserie par sa servile imitation de la peinture ?

¹¹³ Cf. R.A.M.A.T., *L'inventaire aubussonnais de la tapisserie, des origines à nos jours. Histoire et iconographie*, Université de Limoges, sd, p. 182

¹¹⁴ Cf. R.A.M.A.T., *op.cit.*, p.181.

¹¹⁵ LACROCOQ L., *Rapport du peintre Julliard sur les Manufactures de Tapisserie d'Aubusson et de Felletin en 1757*, Limoges, 1922, p.6.



III. 55. *La fontaine de l'Amour*. Carton réalisé par Roby, dessin à la sépia marouflé sur toile, d'après une peinture de François Boucher, XVIII^e siècle, 309 X 522 cm, Collection musée départemental de la Tapisserie d'Aubusson.

4.6. Jean-Joseph Dumons (1687-1779)

En 1731, Jean-Joseph Dumons aurait soumis au Conseil d'Etat les deux propositions qui suivent : ou bien il fera « une tenture pour chaque année de 18 à 20 aunes de cours, le tout enrichi de fabriques, arbres, plantes, fleurs et animaux ; il fournira à ses frais les toiles et les couleurs, et fera, tous les ans, un séjour à Aubusson, cela moyennant 3000 livres par an. Ou bien, pour 1800 livres par an, il produira le même travail annuel, aux mêmes conditions, mais ne fera qu'un seul voyage tous les deux ans, avec séjours de trois mois.¹¹⁶ » La deuxième proposition fut retenue. A son arrivée, les modèles, les matériaux, les méthodes, tout était mauvais. Les fabricants s'enlisaient dans la routine, n'étaient pas assez riches pour payer des dessins nouveaux. Dumons avait beaucoup à faire pour corriger ces errements. Il commença avec la réforme des patrons en grisaille en présence des peintres, ouvriers et marchands fabricants qu'il instruisait.

On sait, par l'arrêt de nomination de Dumons en qualité de peintre du roi à Aubusson, que, moyennant un traitement de 1800 livres, il devait fournir « chaque année les tableaux nécessaires pour servir de patron à une tenture desd. Tapisseries de la hauteur ordinaire d'icelles et du cours de dix-huit à vingt aunes de France, ensemble un patron pour la bordure de chaque tenture, lesquels tableaux et patrons pour lad. Bordures seront composés d'un goût varié et convenable, peints et colorés à l'huile et enrichis d'arbres, plantes, fleurs, fabriques et animaux.¹¹⁷ » La hauteur ordinaire était de deux aunes et demi, soit environ 3 m. Chaque tenture, de 18 à 20 aunes de large soit 21 à 24 m, se composait de six ou sept pièces. Il devait, en outre, pendant son séjour à Aubusson, « retoucher successivement tous les dessins se

¹¹⁶ FAGE R., Jean-Joseph, peintre du Roi à Aubusson et Beauvais, Gœbel, 1923, p. 10.

¹¹⁷ FAGE R., op cit, 1923, p. 14.

trouvant dans lesd. Manufactures, y changer et corriger ce qu'il croira propre à rapprocher les tapisseries du degré de perfection où elles peuvent être portées facilement. »

Pour peindre six ou sept panneaux de 3 mètres de haut sur 3 mètres 60 de large en moyenne, il fallait un assez grand développement de muraille, car sous ses tableaux, constituant une même tenture, devaient s'accorder comme sujets, dispositions et coloris ; le peintre ne pouvait traiter l'un sans avoir son pendant sous les yeux. Or ce n'est que dans son modeste logement de la rue Saint-Honoré que Dumons pouvait trouver un atelier suffisant. Malgré la faiblesse de son traitement annuel, ce peintre avait à sa charge les fournitures de toiles, de couleurs, le salaire de son aide, l'emballage et le port de six grands tableaux et de leurs bordures, ainsi que les frais d'un voyage et d'un séjour de trois mois à Aubusson tous les deux ans. Le métier de peintre du roi n'était pas lucratif.

C'était une rénovation des méthodes, presque une résurrection de l'art à Aubusson. Dumons animait les paysages, transformait, par d'heureuses additions, les verdure et les natures mortes. Il fournissait aux ouvriers des plantes peintes à l'huile et découpées sur tout leur contour extérieur. Les tableaux qu'il a peints en vingt-deux ans, pour Aubusson, s'ils étaient ajoutés bout à bout, couvriraient une surface de 416 mètres de long, sur 3 mètres de haut ; ceux composés pour Felletin auraient un développement de 30 mètres. Enfin il peignit sur toile 12 modèles de fleurs de 1 mètre carré en moyenne. Il mettait en train et surveillait l'exécution de ses modèles¹¹⁸.

La récompense promise à Dumons consista en une pension annuelle de 400 livres. L'aubaine était maigre pour un artiste sans fortune, âgé de 68 ans, dont le prodigieux et utile labeur avait été si parcimonieusement payé. Mais la revanche, ou plutôt la réhabilitation artistique, ne devait pas se faire attendre. Il fut désigné pour remplacer Oudry qui venait de mourir en cette année 1755, à la direction de la manufacture de Beauvais.

4.7. Nicolas-Jacques Julliard (1715-1789)

Julliard fut l'un des meilleurs élèves de François Boucher. Il peignit particulièrement des paysages et des sujets de genre. Il exposa aux Salons, de 1755 à 1785. Il fut appelé à remplacer Oudry à la manufacture de Beauvais jusqu'à l'arrivée de Dumons. Lui qui n'avait pas conquis encore le titre d'Académicien, fut nommé par arrêt du 18 mars 1755 peintre pour le roi des Manufactures Royales de tapisseries et tapis d'Aubusson et de Felletin. On lui attribua un traitement de 3.400 livres, avec l'obligation de fournir les tableaux nécessaires aux fabricants des deux villes. Julliard fut le digne successeur de Dumons et son influence sur le progrès des fabriques aubussonnaises, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle est incontestable. Il fournit des modèles pleins de goût et d'élégance qui sont particulièrement mentionnés dans les inventaires de l'époque¹¹⁹. Quoiqu'il eût abordé tous les genres de l'art décoratif, on prétend qu'il eut la spécialité de traduire des peintures de marine d'après Joseph Vernet.

Il prenait soin à suivre les peintres dans les copies de ses tableaux en grisailles, à revoir et retoucher où il était nécessaire, différents morceaux, soit pour les tapisseries, fauteuils, caparaçons et autres ouvrages dont ils étaient chargés.

Il fut l'un des premiers peintres à tenir compte de la bonne conservation des cartons de tapisserie : *« Le carton de tapisserie étant un objet à mériter attention, le peintre, de concert avec l'inspecteur, ne voyent pas de parti plus sûr que d'interrompre l'usage dans lequel on est depuis que cette fourniture a lieu, de les placer par bandes sous les chaînes en obligeant*

¹¹⁸ « Etat des dessins fournis à la manufacture des tapisseries d'Aubusson par M. Dumons, peintre de Sa Majesté, à commencer depuis 1732 jusques et y compris 1752 » Archives Nationales.

¹¹⁹ PERATHON C., *Article sur les tapisseries. Notice sur les manufactures de tapisserie d'Aubusson, de Felletin et de Bellgard, Limoges, 1862, pp. 232-234.*

par des ordres précis les marchands fabricants qui voudroient les faire exécuter de les faire tirer en grisaille, sans priver néanmoins leurs ouvriers des originaux qu'on continueroit à leur donner pour en prendre les différents tons et coloris qui ne seroient pas exprimés par la grisaille. Cette précaution paroît d'autant plus indispensable que les ouvriers peu attentifs à les ménager, quelques reproches qu'on leur ait fait, en écaillent les uns en les plaçant trop près du rouleau, et les autres en enlèvent des parcelles avec le peigne en nattant l'ouvrage, ce qui opère, ces tableaux étant endommagés à un certain point, des difformités dans les pièces de tapisseries. L'inspecteur pense que pour faire cesser cet abus, il conviendrait que le Conseil autorisa M. l'Intendant à rendre une ordonnance portant cette défense, à peine de 50*l.* d'amende contre le marchand fabriquant, et de trois jours de prison contre son ouvrier et sous des peines plus rigoureuses en cas de récidive. »¹²⁰

En résumé, la Tapisserie du XVIIIe siècle est soumise à la peinture. Un avant-goût avait été donné par Rubens et Le Brun au XVIIe siècle. Mais ici la copie est poussée à son extrême par la multiplicité des teintures de laine. Cette nouvelle technique sera fort mal acceptée par les lissiers. Cependant, contraint et forcé par leur nouveau directeur, J-B Oudry, ceux-ci réaliseront de très belles tentures même si la qualité des couleurs fait que les tapisseries ne se conservent plus aussi bien.

Les peintres les plus célèbres de ce siècle réaliseront le plus souvent leurs esquisses (de Troy) et leurs cartons à l'huile sur toile. Ce seront de véritables tableaux de chevalet, avec l'emploi des mêmes matériaux, à savoir un encollage à la colle de peau et une préparation à la céruse parfois colorée (de Troy et Goya). Il arrivait à Boucher de peindre ses cartons sans esquisse préliminaire ou alors d'exécuter ses maquettes et de donner la réalisation des cartons à un autre artiste.

C'est au XVIIIe siècle que l'on commence à prendre conscience de l'importance à donner à la bonne conservation des cartons. Pour cela Oudry ordonna l'utilisation du calque, qui, placé sous la chaîne, permit de conserver le carton peint intact. Dumons surveilla la bonne conservation des cartons durant leur utilisation. Julliard en accord avec l'inspecteur imposa la copie du carton peint en grisaille sur papier, conservant ainsi intact le carton. Si ces règles n'étaient pas respectées, des procédures pénales pouvaient être envisagées.

5. Le XIXe siècle

La tapisserie-tableau

5.1. Les Gobelins

En 1806, Napoléon Ier qui, dans son désir de concurrencer les cours de l'Ancien Régime considère la manufacture des Gobelins avec faveur, note : « Défendre aux Gobelins de faire des tableaux avec lesquels ils ne peuvent jamais rivaliser, mais faire des tentures et des meubles. »¹²¹ Cette décision ne devait pas être suivie : des séries de ses hauts faits sont tissées d'après des tableaux de David et de son école : Regnault, Gérard, Guérin... Les sujets mythologiques sont empruntés à Callet, Doyen. On commença aussi à piocher abondamment

¹²⁰ LACROCCQ L., *Op.cit* Limoges, 1922, p.3.

¹²¹ COSTA V., « Les peintres canoniers de tapisseries », *L'estampille*, N°139, 11/1981, pp. 47- 48.

dans les tableaux les plus anciens, comme ceux de Le Sueur et Guido Reni. Le procédé n'était pas vraiment nouveau, mais jamais on n'en avait aussi abondamment usé. Depuis le Premier Empire, les commandes des modèles ont été faites sous les inspirations les plus diverses, et en dehors des considérations techniques. Des tapissiers de grande valeur ont été invités à copier les peintures aussi peu faites que possible pour l'art de la laine. Ils ont achevé de glisser sur la pente au bas de laquelle la confusion fut complète entre la tapisserie et la copie des tableaux.¹²² Les lissiers avaient cependant acquis une virtuosité incontestable, mais à double tranchant : privés de toute initiative, ils effectuaient machinalement un travail techniquement irréprochable, mais esthétiquement contestable. En effet, les cinq premières décennies voient le triomphe de la tapisserie-tableau, sans bordure, à sujet historique, héritée de la fin du XVIII^e siècle, tant appréciée, sous ce Premier Empire. Pour Guillaumot administrateur de la manufacture des Gobelins, à cause des progrès de la teinture¹²³ dans la dégradation des nuances qui permettaient de parvenir à un degré de perfection qu'on croyait impossible à atteindre, une tapisserie des Gobelins n'est plus une tapisserie, c'est la copie d'un tableau, peinte avec de la laine et de la soie. Les grandes traditions décoratives étaient perdues, les règles élémentaires et fondamentales de la tapisserie étaient oubliées ; on la réduisait à la reproduction de portrait et de sujets sur l'Empereur. A l'exposition de 1844, Théophile Gautier admira « ces copies en laine qui ressemblent si fort aux tableaux eux-mêmes que je les ai prises pour des originaux dévernis ». Avant lui, David s'était extasié, aux Gobelins en 1801, devant une tapisserie à chaîne de soie dont la finesse donnait une surface unie comme celle d'un tableau. Ainsi voulait-il que fût tissé son *Bonaparte franchissant les Alpes*.

Cependant, Louis-Philippe, le premier, tenta d'enrayer le processus en 1843 : se souvenant de ses prédécesseurs, il commande aux peintres Alaux et Coudert les modèles d'une tenture pour le petit salon familial des Tuileries. Formé de neuf pièces, cet ensemble présente une tentative pour retrouver un style purement décoratif

EXEMPLES :

Sous la Restauration, les tapisseries ont pour thème les épopées napoléoniennes¹²⁴. En 1814, trois pièces étaient terminées : *Le général Desaix à la bataille de Marengo*, d'après Regnault ; *Les pestiférés de Jaffa* et *La distribution des sabres*, d'après Gros (ill. 56). De 1809 à 1911 treize autres pièces avaient été mises sur les métiers, dont : *La reddition de Vienne*, par Girodet ; *Napoléon donnant ses ordres le matin d'Austerlitz*, par Carlé Vermet ; *Napoléon donnant la croix à un soldat russe*, par Debret ; *Les préliminaires de paix de Leoben*, par Gaillon-Lethière (ill. 57) et *Napoléon recevant les députés de l'armée* par Saraceni.

¹²² GUMBBAUD L., *La tapisserie de haute et basse lisse*, Paris, 1970, p. 51.

¹²³ De 1824 à 1889, Chevreul composa grâce à sa théorie du cercle chromatique, une palette de quatorze mille quatre cent tons. Ainsi armé, la manufacture des Gobelins put pendant tout le XIX^e siècle copier toutes sortes de tableaux. Chevreul effrayé de l'application que l'on fit de ses découvertes lança un avertissement.

¹²⁴ DUMONTHIER E., « Les tapisseries des Gobelins », *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, N°5, Mai 1923, pp. 235-243.



III. 56. ANTOINE-JEAN GROS, *Bonaparte, premier consul, distribue des sabres d'honneur aux grenadiers de sa garde après la bataille de Marengo, 1803*, huile sur toile, 310 X 247 cm. En dépôt au Musée national du château de Malmaison.



III. 57. GUILLAUME GUILLON-LETHIÈRE, *Préliminaires de paix signés à Leoben, signé et daté en bas à gauche 1805*, huile sur toile, 330 X 195 cm. Château de Versailles.

Les Gobelins produiront aussi des copies de Raphaël, d'Ingres (*Les Cinq Saints* de la Chapelle de Dreux, en 1848), du Caravage, de Boucher, tandis que d'autres voix s'élèvent contre la copie : protestations de Diéterle, Séchan, Feuchère, peintres décorateurs membres du Conseil Supérieur des Manufactures Nationales fondé après la Révolution de 1848 ; protestations du comte de Laborde dans son rapport officiel sur l'Exposition de Londres en 1851 ; protestations enfin de Prosper Mérimée à la commission des Monuments Historiques. Lentement, le nombre des créations originales augmente et, en 1889, la manufacture achève sa dernière copie¹²⁵.

Dans les années 1848 se manifestent les prémices d'un renouveau, perceptible sous le Second Empire et qui s'affirmera avec la IIIe République. En 1864, l'Empereur Napoléon III commanda pour un salon de l'Élysée, la tenture des *Cinq Sers*, en neuf pièces : Baudry en réalisera les figures, Diéterle la disposition et l'ornementation, Chabal-Dussurgey les fleurs et Lambert les animaux. La IIIe République persévère avec la tenture du Buffet de l'Opéra, en huit pièces, par Mazerolle en 1872 ; *La Céramique* en quatre pièces par le Chevallier-Chevignard pour le Musée de Sévres en 1875.

Cette tenture des *Cinq-Sers* (ill.59) pour l'impératrice Eugénie témoignait d'une volonté de renouveau bien réel, malgré les critiques qui n'ont pas fait défaut à l'époque même, ni plus tard, sur la décadence de la tapisserie au XIXe siècle et des Gobelins en particulier. Pour cela, il suffit de mesurer le chemin parcouru depuis les sujets napoléoniens d'après Gros, Le Thiérou ou Serangeli, copies de tableaux retraçant les hauts faits de l'Empereur, auxquels succédèrent sous la Restauration des épisodes de l'histoire de l'ancienne Monarchie jusqu'aux œuvres majeures présentées à l'Exposition universelle de 1900, comme *Le vase de marbre* (ill. 58), *La Sirène et le Poète*, *Le Tournoi* ou *La conquête de l'Afrique* d'après des cartons spécialement conçus pour les Gobelins par Pierre-Victor Galland, Gustave Moreau (ill.60), Laurens et Rochegrosse. Autant de pièces qui marquent un retour à la tradition décorative¹²⁶.



Ill. 58. PIERRE-VICTOR GALLAND, *Tenture des Poèmes ou d'Apollon, Le vase de marbre*, 1876, signé en bas à gauche, toile, 252 X 150 cm.

¹²⁵ COSTA V, *L'estampille*, Op.cit., p.47.

¹²⁶ GASTINEL-COURAL C., *La manufacture des Gobelins au XIXe siècle, Tapisseries, cartons, magnets*, Catalogue d'exposition, Galerie nationale de la Tapisserie à Beauvais, Sevigny-sur-Orge, 1996, pp. 5-7.



III. 59. BAUDRY, CHABAL-DUSSURGEY, DIETERLE, LAMBERT, *Tenture des cinq sens, Le Toucher*, 1863, huile sur toile, 355 X 152 cm.



II. 60. GUSTAVE MOREAU, *La Sirene et le Poète*, huile sur toile, signée et datée 1895, 339 X 235 cm, dépôt au Musée de Poitiers depuis 1951.

5.2. Beauvais

En 1794, la manufacture de Beauvais fut fermée. En 1795, elle rouvrit ses ateliers et bénéficia d'un régime administratif analogue à celui des Gobelins à savoir une Manufacture Nationale d'Etat. La similitude des deux régimes dure encore. Au point de vue du choix des modèles, le goût et l'extrême finesse avec laquelle la manufacture avait pratiqué la tapissierrie de sièges, pendant le XVIII^e siècle, la sauva de la médiocrité et de l'oubli au XIX^e siècle. Il ne fallait plus de tentures ; il fallait toujours des canapés, des fauteuils et des chaises. Sous le Second Empire et la Troisième République, même activité en vue de la confection des sièges officiels. Elle copiait aussi des tableaux sans intérêt particulier, ressemblant à de faux Watteau, ou des Boucher affadés. Une grande tradition disparaissait.¹²⁷

5.3. Ateliers de la Marche

Les ateliers d'Aubusson et de Felletin sont devenus indépendants¹²⁸ du pouvoir depuis la Révolution. Leur effort s'est porté sur une sorte d'industrialisation de la tapisserie, et

¹²⁷ GRANDJEAN S., « Tapissierrie, Le XIX^e siècle », *Antiquités et Objets d'art*, N°2, 1990, p.27.

¹²⁸ FADAT J., *La Tapissierrie d'Aubusson*, Parthenay, 1992, p.41.

principalement de la tapisserie de sièges. Si les ateliers de la Marche reçoivent encore quelques commandes d'Etat, celles-ci ne sont cependant pas suffisantes pour empêcher la propagation d'une terrible crise économique chez les lissiers et les cartonniers. Les ateliers ne reçoivent plus de commandes de l'étranger, et les modèles ne sont plus renouvelés. Plusieurs initiatives locales n'empêcheront pas le XIXe et le début du XXe siècles de demeurer une période relativement faible en création et tournée vers la production de tapisseries décoratives pour le mobilier, ainsi que vers la copie de tableaux. Ces copies de tableaux étaient en général réalisées par des peintres exécutant des manufactures. Cette évolution, déjà perceptible à la fin du XVIIIe siècle, va précipiter une décadence que les trouvailles de la chimie tinctoriale, employées uniquement pour mieux reproduire tous les effets de la peinture choisie comme modèle, ne peuvent freiner.

En résumé, à cette époque, on ne parle plus de « soumission de la tapisserie à la peinture » mais d'une « tapisserie-tableau ». En effet, on voit apparaître aux débuts du siècle aux Gobelins avec les sujets napoléoniens, la copie de tableau poussée à son extrême et en grand nombre. Tous les cartons du XIXe siècle sont comme au siècle précédent de véritables tableaux de chevalet, des huiles sur toiles. Comme au temps de Le Brun et d'Oudry, tous les grands artistes du règne de Napoléon Ier collaborèrent aux travaux de la manufacture des Gobelins. David lui-même donna les dessins d'un mobilier en tapisserie, dessins que conserve la manufacture. Il arrivait que l'artiste donne à agrandir sa maquette. Ce fut le cas pour une aquarelle d'une des portières de la salle d'exercices du Roi de Rome au Palais des Tuileries. Les dessins avaient été demandés à l'architecte Blanchon et le peintre Dubois fut chargé de les agrandir au format de la tapisserie.

Quoique l'esthétique de ces peintres de la fin du siècle dernier ait pu paraître sujette à caution, elle avait encore en commun, avec la production du XVIIIe siècle, une réelle valeur ornementale. On sait maintenant que cette époque ne mérite pas le mépris où elle a été tenue, d'autant moins d'ailleurs que ce soudain déferlement de commandes officielles assura l'existence menacée de la manufacture. Voilà comment, en effet, le XXe siècle peut se targuer de la renaissance de la tapisserie, tant du point de vue de la matière que du point de vue pictural.

6. LE XXe siècle

La Renaissance de la tapisserie

Jamais la tapisserie du XIXe siècle n'a été plus près de la peinture. « ...la tapisserie est un art perdu. Ce n'est plus qu'une laborieuse imitation terne et noire de la peinture ». Ce constat de faillite, dressé par les Goncourts dans leur *Journal* du 14 septembre 1874, est contredit, à peine écrit par quelque chose qui était en train de naître à Londres où le poète William Morris passionné d'arts appliqués, groupe des peintres et des artisans pour fonder en 1861 une première manufacture près de Wimbledon. Morris s'est imprégné de l'esprit qui animait les lissiers du Moyen Âge. Il s'inspire des œuvres de la fin du XVe siècle pour imaginer ses projets de tapisseries. A la même époque se créent aux Etats-Unis des ateliers qui travaillent dans la même direction que Morris. L'Allemagne, la Norvège et la Pologne par les souvenirs du Moyen Âge tissent et annoncent un certain renouveau¹²⁹. La France, peut-être

¹²⁹ COFFINET J., *La tapisserie*, Genève, 1971, p.104.

parce que l'académisme y est plus solidement ancré qu'ailleurs, tarde à se joindre au mouvement et les vingt premières années du XXe siècle conserveront les pratiques du siècle précédent. Ce serait alors le moment de dire : et Lurçat arriva !

La rénovation vient d'Aubusson. André-Marius Martin, directeur de l'école des arts décoratifs de cette ville de 1917 à 1930 et à sa suite Elie Maingonnat s'évertuent les premiers à convaincre les artisans d'abandonner la copie de tableaux, longue et coûteuse. Ils sont persuadés de la nécessité d'une réforme radicale¹³⁰, dont le credo n'est autre que la traduction des formes humaines, animales et végétales dans un langage de tons limités en gamme et s'imbriquant entre eux par de francs et vigoureux battages. Ils demanderont aux artistes de privilégier comme eux le dessin à la matière et au coloris. Les principes des deux directeurs sont repris par Guillaume Janneau, administrateur des Gobelins en 1935, qui déploie son énergie pour « faire de la tapisserie » et non « contrefaire de la peinture » : il revient aux couleurs végétales, emploie cent vingt gammes de sept à neuf tons seulement et donne une plus grande indépendance aux lissiers. Il cite : « Aux peintres de cartons, nous demanderons donc, non plus des tableaux achevés, mais de grandes indications franches, volontaires, audacieuses, qui seront développées par nos gammes limitées de tons solides. Il faut alors considérer qu'une très belle peinture, qui n'est qu'une peinture, peut n'être qu'un méchant carton, tandis qu'un décor apparemment rude et sommaire fera probablement, sur le plan technique, un bon carton. Est en somme utilisable tout modèle énergiquement dessiné, clairement mis en page, et composé pour amener en avant, sur un même plan vertical tous ses éléments actifs. »¹³¹

La lente et essentielle préparation à la profonde restauration de l'art de la tapisserie qui auréole de gloire Jean Lurçat, arrive à Aubusson durant l'été 1937. Jean Lurçat (1882-1966) peintre des cartons contemporains les plus connus, a la réputation d'avoir rénové le métier en France par un retour aux conceptions du Moyen Âge. D'après lui, le peintre dessine seulement son carton ; en cela, il y a effectivement retour à la méthode la plus générale du Moyen Âge, dans la mesure où on devine le résultat final. Les lignes tracées par le peintre délimitent chaque plage colorée, chaque ton ; là on se trouve réellement devant une innovation, bien que le calque employé en haute lisse ait pu jouer un rôle inspirateur. Notons que la méthode de cerner d'un trait n'est pas reproduite dans le tissage. Les limites des tons seraient très compliquées si les tons étaient nombreux et l'imbrication des tons les uns dans les autres très embrouillée. D'où la nécessité de simplifier les modulations et de réduire le nombre des tons. En dépit des apparences, cette limitation des tons, déterminée par les conditions de réalisation du carton, n'a rien de commun avec celle du Moyen Âge, imposée par le désir de n'utiliser que des teintures solides. Avec les cartons numérotés, le lissier qui possède la liste des couleurs et des tons correspondants, n'est évidemment pas tenté d'imiter une peinture. Cependant, cette technique exige une attention très soutenue de la part du lissier, la lecture inexacte d'un numéro donnant une couleur fautive, ou pire encore une fautive valeur. Or on sait que le lissier travaille avec une extrême rapidité peu favorable à des hésitations. Le carton chiffré exige par rapport au carton peint, un dessin absolument précis. Un graphisme plus nerveux et plus net évite davantage des mollesses de forme. L'artiste travaille à partir de

¹³⁰ André-Marius Martin voulait revenir aux origines du « patron », ancêtre du carton. Il rappelait qu'au XVe et début du XVIe siècles, les artistes utilisaient des toiles peintes. En cette période de production intense, ils avaient recours à des procédés d'exécution les moins compliqués possibles. « Le patron devait être simple, car les tapisseries de cette époque sont très larges d'effet, et ne comptent qu'un petit nombre de tons » (24 pour L'Apocalypse). Martin rappelait, comme nous l'avons vu, que les lissiers du XVIe siècle employaient le jaune, le rouge, le bleu, le bistre, le noir. Les cartons étaient de simples grisailles sur papier ; les ouvriers appliquaient eux-mêmes le coloris propre à chaque pièce et souvent ils ne s'astreignaient pas aux indications du modèle. A partir de là, Martin posa les bases du « carton moderne de la tapisserie ».

¹³¹ JANNEAU G., Cartons et tapisseries modernes des manufactures nationales, Catalogue d'exposition, Musée de l'Orangerie, Paris, 1944.

la laine en se servant d'échantillons ou références tissées, alors que la gouache peut être trompeuse. Il faut reconnaître que le carton chiffré a aussi ses inconvénients, l'artiste peintre travaille en aveugle, il ne voit pas les coloris et donc le résultat de son travail.

Toutefois, il n'y a pas là un vrai retour aux procédés du Moyen Âge. Le lissier, loin de retrouver la liberté créatrice de ses ancêtres, n'a plus même celle de choisir ses moyens techniques. Et l'on voit des peintres de cartons dessiner des hachures pour que le lissier les copie Julien Coffinet dira : « La méthode de Jean Lurçat, contrairement à ce qui fut souvent dit ne représentait pas un retour aux procédés du Moyen Âge. Il s'agissait en vérité d'une nouvelle étape en avant dans l'élimination de toute autonomie de l'interprète, transformé en machine quasi automatique. La méthode de Jean Lurçat, adoptée par de nombreux peintres, conduit aux techniques industrielles. »¹²⁷ Mario Prassinos auteur du *Petit Traité de carton de tapisserie* dira quant à lui : « les laines étant répertoriées, leurs couleurs codées, les procédés de tissage réfléchis et nommés, le peintre produit donc un véritable programme proposé au lissier, dont le rôle alors, s'il paraît réduit puisque le peintre lui dérobe l'interprétation, est pleinement assuré dans l'intelligence du projet et la qualité de l'exécution ».

Au demeurant, si la formule a été adoptée par la plupart des membres de l'Association des peintres-cartonniers de tapisserie¹²⁸, son emploi n'a jamais été une obligation. D'autres ont continué l'emploi du carton peint, s'efforçant de le faire simple et mural, mais en demandant au lissier des répliques, non des interprétations. Trois méthodes paraissent donc avoir été employées au cours de ce XXe siècle¹²⁹ :

- Tout d'abord, sur des peintures de valeur esthétique et décorative indiscutable, demandées à quelques-uns des meilleurs artistes contemporains tels que Picasso, Chagall, Rouault, Matisse, Braque, Léger, Miro, Dufy, ont été tissées dans un point très fin et au prix d'une dextérité inouïe des tapisseries en simili-peinture. Résultat décevant pour tant de travail accumulé. La matière est éclipsée, et quel que soit le talent déployé par le tapissier, l'œuvre textile n'arrive pas à donner l'émotion que procure une de ces belles peintures.

- Deuxième méthode : Les modèles utilisés veulent être des cartons de tapisserie mais sans s'éloigner délibérément de la peinture et demandent pour être traduits en matière textile, de la part de l'ouvrier tapissier, une interprétation. La technique employée alors manque souvent de franchise, on y sent parfois cette inclination à la simili peinture dont l'exécutant a quelque mal à se débarrasser. On arrive en conclusion à une sorte de compromis qui n'est pas toujours très heureux.

- Troisième méthode enfin qui est celle d'un retour net et hardi à la technique du Moyen Âge et qui implique, de la part des créateurs de cartons, d'une part une étude sérieuse des procédés des tapissiers, d'autre part une limitation volontaire de leurs habituels moyens d'expression en peinture. Leurs cartons sont d'un graphisme net, sans équivoque, leur palette a été limitée à une trentaine de tons judicieusement choisis. Les procédés de métier qu'ils veulent voir employés sont nettement indiqués, les formes sont compatibles avec un tissage en gros point. Ils ne peuvent être trahis par l'exécutant. En bref ils dessinent leurs cartons en « pensant tapisserie ». Si nous ajoutons que ces cartons sont conçus dans le souci de réaliser pleinement la décoration du mur, il nous faut constater que cette troisième méthode, renouant avec les meilleures traditions du métier, a redonné à la tapisserie française tout son caractère de grandeur et de somptuosité décorative. Les tapisseries de Jean Lurçat, de

¹²⁷ JOUBERT F, LEFEBURE A, BERTRAND P-F, *Histoire de la tapisserie. En Europe, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1995, p.329.

¹²⁸ Le mouvement des « Peintres-Cartonniers » groupés en 1947 dans leur « Association » devenue célèbre, a le mérite d'avoir abondamment nourri l'indispensable, l'insatiable appétit de succès inhérent au genre. Il eut pour président Jean Lurçat, pour vice-présidents Marc Saint-Saëns et Jean Picart Le Doux.

¹²⁹ TISNE P., *Mousse et laine*, Paris, 1946, p.25.

Gronmaire, de Lagrange, de Dom Robert, Saint-Saëns et Jean Picart Le Doux en témoignent éloquemment et montrent la voie à suivre pour associer la technique à l'esthétique.

En se pliant à une discipline et aux lois d'un métier où la matière doit jouer un rôle prépondérant, l'artiste créateur de cartons, loin de voir sa liberté d'expression diminuée, trouvera au contraire, en pensant « tapisserie », de nouvelles formules pour traduire ses conceptions. Il fallait à la tapisserie des artistes qui veuillent bien l'étudier et la comprendre avant de lui fournir des modèles. Cet effort a été fait. Il a déjà donné naissance à une magnifique floraison d'œuvres de grande classe, accueillies avec enthousiasme par un public de plus en plus nombreux.

EXEMPLES :

6.1. Jean Lurçat (1882-1966)

A ses débuts avec Matisse, Picasso, Braque, Lurçat fait des dessins destinés à être tissés à Beauvais et aux Gobelins ; malheureusement, les copies sont très longues, il faut plus d'un an de travail pour tisser un mètre de laine. Il voit alors les tapissiers « s'user les yeux » à recopier ses tableaux en essayant d'en reproduire toutes les nuances pour faire croire qu'il s'agit d'une peinture et non d'une tapisserie. Cela ne lui paraît pas satisfaisant. Et voici qu'un jour de 1937, alors qu'il passe à Angers, il découvre l'Apocalypse, une vaste tapisserie du XIV^e siècle qui orne les murs du château et qui couvre encore 500 mètres carrés. Cette tapisserie, aux images particulièrement frappantes, raconte le triomphe final de la religion chrétienne. Lurçat émerveillé, l'étudie en détail. Il compte les couleurs et en trouve une vingtaine, alors que les tapisseries d'Aubusson se servent de milliers de nuances. Il décide aussitôt de diminuer le nombre de ses couleurs. L'Apocalypse est tissée avec de la laine du pays et dans un point simple. Il compte les fils, il en trouve six au centimètre carré. A Aubusson, au contraire, on se sert de laine très fine à douze fils environ au centimètre carré. Il décide alors de changer de laine et de grossir les points. Il constate que la tapisserie de laine ne peut pas donner la même impression qu'un tableau peint à l'huile, puisque le fil de laine n'est pas collé au suivant mais séparé par une petite ombre. Il choisit donc de se servir de couleurs vives pour des cartons, des projets, des modèles pensés spécialement pour la tapisserie. Il va s'installer à Aubusson et, en regardant travailler les artisans, en travaillant avec eux, il met patiemment une technique au point (ill.61). Il prend une dernière décision : celle de penser dès le départ, en faisant le carton, aux couleurs de la laine. Il avait compris que le peintre cartonnier devait parler tout seul le langage de la tapisserie. Avec un teinturier, il fixe un choix de couleurs solides à la lumière, avec seulement quelques nuances pour chaque couleur. Par exemple : un bleu foncé, un bleu vif, un bleu clair, un bleu pâle. On appelle cela des dégradés. Chaque couleur porte un numéro qu'il est facile d'indiquer sur le carton. L'artiste ayant au préalable choisi un nombre X de nuances, donne à chacune de celles-ci un numéro d'ordre (les cinq dégradés d'un jaune seront, allant du plus clair au plus foncé, numérotés de 1 à 5 ; les dégradés d'un rouge, de 6 à 10, etc...¹⁰³). Ce repérage soigneusement mis au point, le peintre dessinera au trait les différentes zones de nuances, indiquant celles-ci par les chiffres convenus (ill.64), et par des lignes, également convenues, précisera le caractère qu'il conviendra de donner aux dégradés, aux hachures, aux rayés, aux pointillés. Ce procédé offre comme avantage immédiat une fidélité à 100% aux désirs du créateur, tant sur le plan de l'écriture que sur celui des teintures (puisque les laines ont été choisies et teintées avant même la première esquisse de la composition) (ill.64). Un avantage second, est que cette méthode (penser en numéros) interdit au

¹⁰³ JAROMETTIN, *Formes et couleurs, La Renaissance de la tapisserie en France*, Paris, s.d., p. 53.

peintre tout retour aux procédés du chevalet¹²⁶. Il apparaît au signataire de ces lignes, comme le moyen le plus radical pour interdire au peintre tout regard coupable vers la peinture de chevalet, toute rechute, toute tentative de transport des procédés de l'huile dans l'art de la lisse. De plus l'artiste y gagne de travailler à chaud, dégagé de ces longues et pénibles obligations de coucher des centaines de nuances en ton plat ; il s'évite de glcher des forces précieuses à figoler ses hachures, tandis qu'une sténographie, en somme, est là, mise à sa disposition et l'obligeant plus à concevoir de tête son œuvre qu'à la voir lentement pousser sous ses yeux. Lurçat compare sa méthode à la musique : « ... Le compositeur ne peut et ne doit orchestrer son carton qu'en connaissance de cause, c'est-à-dire en fonction stricte de certaines écritures, hachures, pointillés, aplats, etc., c'est à dire avec autorité ; le rôle de cartonnier, en l'occurrence, étant assimilé à celui du compositeur, qui, en musique, exige là un ré et non un ré bémol, ici un piano et non un pianissimo : et le rôle du lissier, à celui du violon dans l'orchestre, qui ne « travaille » en somme que l'œil fixé sur la baguette du chef d'orchestre »¹²⁷.

Chez Lurçat il est singulier d'observer que le choix du matériau dans la réalisation de ses cartons prend souvent un caractère d'exclusivité. De 1910 à 1920, il se limite presque uniquement aux techniques aqueuses (surtout aquarelle), ne travaille qu'à l'huile sur toile de 1929 à 1938 et peindra le plus souvent ses cartons à la gouache à partir de 1939.¹²⁸ Ces cartons à la gouache sont en général de grands lés de papier, couverts de formes cernées au crayon et remplies de chiffres, avec par endroits des rehauts de couleur posés en aplats (ill 62).

Ainsi, en retrouvant les techniques des tapisseries du Moyen Âge, Lurçat fait véritablement renaître la tapisserie. De plus, tous ces changements diminuent considérablement le temps de travail, donc le prix de revient de la tapisserie moderne ; ainsi à la renaissance artistique vient s'ajouter une renaissance économique. En effet, la tapisserie exécutée en simili-peinture, telle qu'elle fut en honneur depuis le XVIIIe siècle, exigeant l'emploi de points fins, de milliers de nuances, est excessivement onéreuse alors que le retour à la noble technique médiévale : gros point, nombre de nuances limité, utilisée dans la réalisation de compositions modernes, permet de produire des tapisseries de grande classe à des prix très accessibles. La simplification voulue par Lurçat permet à une bien plus vaste clientèle d'acheter des tapisseries. Tout en restant une œuvre d'art chère, ce n'est plus la production de grand luxe du XVIIIe et du XIXe siècles.

¹²⁶ KUENZI A., *La nouvelle tapisserie*, Genève, 1972, pp. 41-42.

¹²⁷ LURCAT J., *Tapisserie française*, Paris, 1947, p.67.

¹²⁸ DENIZEAU G., « Jean Lurçat : le pari de la tapisserie », *Métier d'Art, la tapisserie*, N°47-48, 1992, pp. 56-57.



III. 61. Lueqat au travail



III. 62. Lueqat, carton peint, *Le chien oghon*, 1938, Huile sur toile, 200 X 300 cm, E.N.A.D Aubusson.



III. 63. Lurçat, carton numéroté, *Le héron et les canards*, 1947, gouache sur papier, 200 X 245 cm, collec part.



III. 64. Carton : « Le héron et les canards », détail et les couleurs de laine correspondantes.

6.2. Mario Prassinos (1916-1985)

Cet artiste et auteur du *Petit Traité de carton*, suit les idées de Jean Lurçat. Il écrit à ce sujet : « Autrefois, c'était le tissier qui écrivait le carton, s'inspirant de l'œuvre du peintre. Le peintre, donc, s'arrêtait à la peinture. Ma première tapisserie fut ainsi faite. Je constatais deux faits : d'abord que la chose tissée ressemblait assez peu, sinon dans les grandes lignes, à la chose peinte. Ensuite, que le carton élaboré par l'atelier de tissage d'après cette chose peinte était une écriture étrangère à la mienne. Je la trouvais maladroite, compliquée, informe. Elle tentait cependant de mettre en termes de tapisserie ce qui était en termes de peinture. Lurçat, lui, avait depuis longtemps compris qu'il ne fallait pas laisser ce soin à un autre et que le peintre devait parler tout seul le langage de la tapisserie. Je décidai de faire

comme lui »¹¹⁹. Cependant, on ne se rend pas maître d'un coup de cette discipline. Apprendre à noter la peinture à la laine en réduisant le nombre des tons n'est pas si simple. Pour cela Prassinos s'aide de petites maquettes peintes à la gouache. Mais il s'aperçoit vite que cette couleur vue et transcrite en numéros était plutôt une gêne. Il y a peu de rapport entre une couleur de gouache et une couleur de laine, sinon qu'elles peuvent être, l'une et l'autre, tel orangé ou tel bleu. De toute façon la première n'était que l'indication de la seconde. Cela fonctionnait ainsi : Orangé-gouache = 90 = Orangé-laine. Prassinos était encore prisonnier, et prisonnier malheureux de la peinture. Il essaya alors d'imaginer les couleurs à partir de peintures sur papier ou de lavis en noir et blanc, exécutés très rapidement. Il lui fallait, pour en faire naître un carton de tapisserie, préciser d'un trait ferme, sans possibilité d'équivoque, des formes généralement vagues ou brouillées par la vitesse du travail du pinceau, puis assigner à chacune de ces formes une couleur spécifique. Prassinos dit : « C'est un travail de réflexion, mais d'une réflexion particulière. La contemplation maniaque du lavis, une grande concentration de l'œil et de l'esprit sur cet objet, révèlent telle ou telle proposition de couleur qui surgit d'un inconscient ignoré. La palette des échantillons tissés, portant son numéro, est là pour étayer ces intuitions, concrétiser la divagation du peintre ». Le carton terminé apparaît donc comme un grand dessin composé de lignes minces délimitant des zones et parsemé de chiffres, de lettres, de symboles ou de conseils aux lissiers. Là où un noir (N) s'opposera dans la tapisserie à un blanc (B) il n'y a que du papier nu et l'affrontement violent des couleurs n'y est figuré que par une limite idéale. Le grand avantage de cette technique pour Prassinos est que le carton devient une matrice inépuisable dont cent mille tapisseries peuvent naître, toutes semblables, et l'on peut envisager deux mille ans après la mort du créateur, deux mille ans après le premier tissage, abîmé ou disparu, la résurrection de l'œuvre dans sa fraîcheur intacte. Il suffit pour cela que soient conservées une photo du carton et une traduction du code.

6.3. Pierre Baudouin et Le Corbusier (1887-1965)

Pierre Baudouin professeur à l'atelier-école national d'Aubusson où il enseignait l'histoire de l'Art crée sa formule de transposition du modèle peint pour contrebalancer la trop grande sécheresse provoquée par l'usage du carton numéroté. Il est animé, dans l'élaboration des cartons, par la recherche d'équivalents textiles du coloris et de la matière du modèle. Le dessin, les formes reprennent leur place prépondérante dans le processus de création. Les effets de matière sont traduits grâce à la technique du *chiné*. Baudouin est un véritable intermédiaire entre le peintre et le lissier. C'est en 1938 qu'est née une étroite et difficile collaboration entre Le Corbusier et Baudouin. Travaillant sans composer, sachant avec fermeté refuser des projets, des esquisses qu'il estimait devoir devenir de mauvaises créations, Baudouin, inlassablement, a mis en œuvre les tapisseries de l'architecte jusqu'à la mort de celui-ci, en 1965. C'est sans doute grâce à lui que Le Corbusier cartonnier n'est pas le même que Le Corbusier peintre et que ses tapisseries occupent une place privilégiée dans son œuvre picturale ; peintre lui-même, Baudouin n'ignorait rien des techniques du lissier sachant mettre en œuvre des procédés particuliers. Vers 1951 ces deux artistes réaliseront la transposition de plusieurs cartons, dont *Traces de pas dans la nuit* (ill.65). Mais Le Corbusier n'arrive pas encore à se détacher suffisamment de sa peinture. Il a bien vite compris qu'un carton de tapisserie trop proche de la peinture est une hérésie. Il prépare alors des maquettes réduites en papiers découpés qui seront ensuite agrandies. Le rôle de Pierre Baudouin dans les tapisseries de Le Corbusier n'est pas uniquement celui d'un exécutant ou d'un intermédiaire, mais aussi d'un créateur. S'il n'avait pas assuré dans ses divers ateliers l'agrandissement des maquettes, le travail des calques, l'assortiment des couleurs et la surveillance du tissage, Le Corbusier

¹¹⁹ PRASSINOS M., « Le carton de tapisserie », *Graphix*, 1970-71, Vol 21, N°151, pp. 427-433.

n'aurait certainement pas poursuivi cette œuvre. Créateur, Baudouin était aussi un chercheur acharné et compétent sur la tapisserie. Depuis longtemps, les teintures synthétiques imitaient plus ou moins bien les couleurs végétales très grises du Moyen Âge. La mise au point d'une gamme de teintures chimiques solides correspondant à la palette des peintres lui demanda huit années de recherches et d'études. En 1960, il fonda avec quelques amis « Les cahiers techniques de la tapisserie ». Pour lui, le secret de la tapisserie c'est celui du lithographe, du fondeur, de l'imprimeur, de ceux qui peuvent mettre à la disposition de l'artiste la gamme simple et complète des possibilités de leur métier. Metteur en scène, chef d'orchestre, il assumait avec passion son rôle de maître d'œuvre entre artistes et lissiers d'Abusson. Il disait : « *J'assure la liaison entre le peintre et le lissier. C'est à moi de mettre en garde l'un et l'autre devant les difficultés que rencontre son partenaire.* »

La technique de Le Corbusier¹⁰⁰ :

Les cartons de ses débuts, de dimensions 114 sur 146 cm sont peints à la détrempe. En 1949, il peint un carton, sept autres suivront, réalisés à même le sol de son atelier, sur du papier goudronné, avec des pots de peinture qu'il a récupérés sur les chantiers. Ces papiers se roulent mal et ces peintures s'écaillent vite. Il reste donc un mauvais état de cette série à cause des multiples déménagements, de leur peu de maniabilité, de la fragilité de leurs couleurs et du peu de soin qu'il en prenait. Baudouin demanda à l'artiste pour le carton *Trois femmes, fond noir* d'établir un calque inversé, pour affermir le dessin, limiter les formes et les couleurs et bien répartir les passages. Ce calque inversé a été établi dans le musée alors désaffecté des Gobelins et où étaient admis des artistes chargés de très grandes commandes. Le calque inversé du carton *Présence* devait subir au cours des années suivantes de notables rectifications notamment au sujet des couleurs, plus franches et plus traitées en aplat. Pierre Baudouin persuada alors Le Corbusier de faire, à la place de ses cartons peints, des maquettes en papier que Baudouin se chargeait d'agrandir et dont il reprendrait les formes et le dessin. Il reprendra alors le thème de *Trois femmes, fond noir* (trois attitudes de danse de Joséphine Baker) et établira une maquette *Trois femmes, fond blanc* où les papiers découpés sont francs de couleurs, le graphisme plus net. Baudouin et deux de ses élèves établiront le carton grandeur nature qu'il viendra lui-même surveiller et corriger. Il travaillera avec Vasarely sur une série de maquettes de petits formats utilisant à la fois les papiers Cellophane et un graphisme au trait. Ces maquettes devant être agrandies photographiquement. A la même époque il confia à Baudouin deux maquettes de petit format comportant seulement deux tâches de cellophane orange et violet accompagnant un dessin très pur, une autre reprenant sur un papier de boucherie un graphisme tracé durant une conversation téléphonique. Un carton représentant une *Femme sur fond blanc* et un découpage de papier rouge avec un graphisme très précis. Baudouin avait fait exécuter un agrandissement photo de la maquette, Le Corbusier la découpa, élargit la femme ; et ils procédèrent à un véritable puzzle dont il existe deux états de maquettes successives.

¹⁰⁰ SERS P., *Le Corbusier, œuvre tissée*, Arras, 1987, pp. 29-40.



III. 65. Le Corbusier dessinant le carton de *Traces de pas dans la nuit*, 1951

6.4. Vasarely

Il doit à Lurçat l'efficacité des lois techniques retrouvées, mais non ses conceptions artistiques. Dès 1949, il est l'animateur des « tapisseries expérimentales » éditées par Tabard à Aubusson. Les conséquences sont vite tirées : l'échantillonnage des laines se réduit à quelques tons purs, deux à cinq généralement, contre une vingtaine chez Lurçat. Plus de battues, ni de dégradés, mais des contours nets, des tons purs sur des formes abstraites, géométriques, jusqu'à créer l'illusion. C'est aussi dans le contexte de cette expérience et de cette esthétique qu'il faut replacer et juger les tapisseries de Léger et de Le Corbusier que nous avons cités plus haut, comme aussi les tapisseries de Jean Arp ou les gouaches agrandies en carton puis tissées de Wassily Kandinsky.

6.5. Fonctionnement actuel des ateliers :

Le grand changement survient dans le domaine des cartons au cours de ce siècle a été l'utilisation de la photographie. Elle a apporté au sein des ateliers un gain de main d'œuvre, de temps considérable et surtout d'argent : les œuvres des artistes contemporains ne sont pas repeintes par des peintres exécutants de la manufacture, ni décalquées, comme pratiqué auparavant, mais tout simplement photographiées (motifs inversés en basse lisse) avec le rajout de quelques indications pour le tissage. Ce carton photographique est ensuite placé directement sous la chaîne en basse lisse, ou derrière le lissier en haute lisse (cf. ill. 18, p.21). Toujours pour un coût minimum, lorsque l'œuvre le permet (grands aplats de couleur), les photographies sont faites en noir et blanc, la couleur étant indiquée par des numéros. La

photographie en couleur est alors réservée aux œuvres dont les formes restent compliquées à tisser, pour faciliter une meilleure lecture au lissier. Malheureusement, cette nouvelle technique a provoqué la disparition de toute une tradition et du métier de peintre-cartonnier.

- Les Gobelins

La manufacture des Gobelins tisse ses tapisseries de haute lisse d'après des cartons d'artistes contemporains divers. Ces tapisseries sont réalisées d'après la photographie de l'œuvre, soit directement d'après l'œuvre originale de l'artiste en reportant le dessin avec un calque sur les fils de chaîne. L'œuvre est alors placée derrière le lissier. C'est le cas pour le tissage de la tenture destinée à la reine du Danemark, Margrethe II, pour la salle d'honneur du palais de Christiansborg à Copenhague. Les onze cartons de 4 mètres de haut, peints à la gouache par l'artiste Danois Bjorn Norgaard, accrochés derrière les lissiers servent directement au décalquage du dessin sur les fils de chaîne (cf. ill. 17, p.21). Cette tenture, dont la dernière pièce tombera du métier cette année aura demandé dix ans de tissage. Pour la réalisation des grandes tentures, un chef de pièce organise et contrôle l'avancement du travail. Pour les petites tapisseries, le ou les lissiers organisent eux-mêmes leur décalquage et leur tissage. Les employés des Gobelins ont le statut de fonctionnaires.

Le tissage en basse lisse se pratique ainsi aux Gobelins : le lissier qui tisse sa tapisserie, décalque lui-même les contours du dessin de l'œuvre (d'après l'original, s'il est au format de la tapisserie, sinon d'après la photographie agrandie), et il fixe le papier calque sous la chaîne à l'aide d'une aiguille à calque. Pour les couleurs et une vision d'ensemble, le lissier de basse et haute lisse doit se retourner, où se trouve accrochées l'œuvre originale ou la photographie. Il arrive comme nous le disions plus haut, qu'une œuvre soit tissée d'après une photographie en noir et blanc. Le lissier doit alors se reporter aux numéros indiqués sur les différentes formes de la composition pour choisir sa laine. Pour de bonnes conditions de travail, les ateliers sont toujours bien orientés par rapport au soleil avec de grandes ouvertures.

Actuellement un règlement autorise le tissage de huit tapisseries d'après le même modèle. Les lissiers ne signent plus leurs œuvres comme cela a pu se faire, seuls apparaissent le symbole de l'atelier et la signature de l'artiste.

- Aubusson et Felletin

Les ateliers aubussonnais et felletinois tissent uniquement en basse lisse travaillent aussi avec plusieurs artistes contemporains. L'atelier Pinon à Felletin a tissé l'année passée une tapisserie d'après la photographie en couleur d'une œuvre de Franck Stella. Cette année c'est d'après la photographie en noir et blanc d'une œuvre d'un artiste new-yorkais Roman Opalka, *Que la lumière soit*, prochainement exposé dans la cathédrale de Tulle, que l'atelier s'est entrepris. L'œuvre est composée d'aplats de cinq tons d'or. La photographie a été réalisée en noir et blanc puis adaptée au tissage par le coloriste-cartonnier, entrepreneur de la manufacture Mr Bourdeix. C'est lui qui choisit les laines et annote le carton photographique de remarques importantes pour le tissage. Il travaille uniquement d'après photographie ne réadaptant jamais l'œuvre en peinture. Ce carton, aux dimensions de 800 X 500 cm, a été coupé en bande comme l'on pratiquait avec les cartons peints, et placé sous la chaîne (ill.66). Cette tapisserie a été tissée uniquement avec quelques fils métalliques dorés plus ou moins brillants par huit lissiers en même temps. Contrairement aux Gobelins, les lissiers aubussonnais employés par les manufactures privés, n'organisent jamais eux-mêmes leur travail et n'interviennent jamais sur la préparation des cartons. Mr Bourdeix est la seule personne de l'atelier chargée de préparer les cartons de la manufacture et de diriger le tissage. Ceci pour des raisons simples : la manufacture a le plus souvent des commandes publiques, de

grands formats. Aussi, pour des raisons pratiques : gain de temps, d'argent et meilleure lisibilité, la préparation du carton va à une seule personne.



Ill.66. Carton photographique d'après l'œuvre d'Opalka, *Que la lumière soit*, 800 X 500 cm, placé sous les fils de chaîne.

Reste en exercice, à Aubusson, un des derniers peintre-cartonnier, Mr Soarès, qui travaille à la manufacture St Jean pour une clientèle le plus souvent privée. Cet ancien peintre en bâtiment a été formé il y a 29 ans par les anciens cartonniers de la manufacture Hamot. A l'époque ils étaient encore six cartonniers. Le manque d'argent et de commande provoque progressivement l'extinction de ce métier. Actuellement, son travail consiste à copier le plus souvent des œuvres anciennes, comme les *Verdures* du XVIII^e siècle et des cartons pour tapis, style Louis XV et Louis XVI (ill.67). Le client donne son sujet et ses coloris. Mr Soarès prépare sa maquette en fonction du devis. Si le client approuve la maquette, le cartonnier peut alors commencer la mise aux carreaux pour réaliser le carton. Il travaille uniquement sur papieranson, à la peinture acrylique et à la gouache pour des raisons de rapidité de séchage. Mr Soarès est le seul maître d'œuvre. C'est lui qui guide le lissier, ce dernier étant un simple exécutant. En effet, se consacrant au tissage, le lissier perd moins de temps et de cette façon, est beaucoup plus rentable. L'utilisation de la photographie pour des cartons à sujet ancien serait impossible techniquement lors du tissage. L'importance des battages dans les sujets figuratifs rendraient illisible le carton photographique.



III 67. Manufacture St Jean à Aubusson, atelier du cartonnier, Mr Soarès

La rénovation qui s'est produite en France, durant le dernier siècle, est maintenant devenue un exemple pour d'autres pays. Lurçat a su faire prendre conscience qu'il était important à un artiste de « penser tapisserie » lorsqu'il créait un carton. C'est le cas de cette artiste contemporaine, Mariette Rousseau-Vermette qui conçoit un projet de tapisserie ainsi : elle le met sur papier au moyen de fusains et de pastel, puis elle soumet à son client le projet de tapisserie qu'elle lui destine sous forme d'une maquette tissée ou, plus rarement, peinte sur tissu. Dans des pochettes, elle insère les matériaux à employer, le poids, etc., répondant aux caractéristiques physiques de la pièce. La maquette du tissage indique le nombre de laines à employer¹⁴¹. Cela dit, il existait et existe encore de nos jours beaucoup d'artistes qui expriment leur art sans penser aux lois qu'impose le tissage d'une tapisserie. On voit alors apparaître avec les œuvres contemporaines une personne chargée de fonctions nouvelles : celle d'intermédiaire entre l'artiste et la tapisserie. Le Corbusier l'avait compris et fit appel à Baudouin, personne capable de le conseiller et de le guider dans ce sens. L'atelier Pinton à Felletin emploie une personne responsable de transposer la photographie d'œuvres contemporaines en cartons de tapisserie dignes de ce nom.

Pour résumer, Lurçat et ses disciples reviendront aux techniques du Moyen Âge, à savoir un dessin aux coloris sommairement indiqués, le plus souvent à l'aide d'une technique aqueuse, sur papier (comme au XVI^e siècle), mais détaillés par des numéros afin d'éviter une quelconque interprétation de la part du tissier. Celles-ci seront restreintes pour n'utiliser que des teintes fiables dans le temps et se protéger lors du tissage de la simili-peinture des siècles précédents. Cependant de nombreux artistes du XX^e siècle, joueront dans la réalisation des cartons de leur créativité technique, par l'emploi de matériaux et de mélanges divers (comme on peut le voir chez Le Corbusier), ce qui multiplie les techniques utilisées. Mais le grand

¹⁴¹ BERNATCHEZ M, HARVEY FERRIER G, *La tapisserie*, Québec, 1972, p.21.

changement dans l'histoire du carton est l'utilisation de la photographie qui prend une place de plus en plus importante au détriment du cartonnier.

CONCLUSION

Le carton peint de tapisserie et le métier de cartonnier sont, comme nous l'avons vu précédemment de plus en plus rare. Ces modèles de tapisserie alors remplacés par les cartons photographiques représentent aujourd'hui une valeur historique incontestable mais aussi esthétique au même titre qu'un tableau. En effet cette étude a permis d'apprécier l'indéniable valeur esthétique des cartons de tapisserie au cours des siècles, quand bien même, il ne fut qu'un instrument participant à la réalisation de tapisserie en tant que finalité. Les cartons de tapisserie de l'église St Gervais à Paris réalisés au XVII^e siècle par Lesueur, Bourdon et Champaigne, puis restaurés et exposés dans la nef au siècle suivant en est une des premières preuves évidentes. Ce n'est en effet qu'à partir du XVIII^e siècle que l'on commence à prendre véritablement conscience de la bonne conservation d'un carton, dans un premier temps comme objet utilitaire puis dans un deuxième temps comme objet artistique. Il était auparavant utilisé jusqu'à sa destruction sans aucune attention particulière. Face à cela, Neilson introduisit en 1737 sous la direction d'Oudry l'utilisation du calque, permettant ainsi de copier plusieurs fois les cartons tout en les préservant. Au milieu du XVIII^e siècle, Dameron surveillait la bonne conservation des cartons durant leur utilisation. Julliard imposait la copie du carton peint en grisaille sur papier. Mais cette attitude était à des fins purement utilitaires et financières. Les cartons revenaient chères, il fallait donc les ménager le plus possible. Cependant, depuis, on peut admirer quelques cartons de tapisserie au sein des musées et des établissements publics, conservés et restaurés dans un but uniquement didactique et esthétique.

Les cartons de tapisserie ont été au cours des siècles des œuvres peintes plus ou moins poussées avec des matériaux divers. Ce mémoire reprend ces différentes techniques employées du Moyen Âge à nos jours.

Le carton du XV^e siècle était une simple esquisse réalisée en grisaille, parfois rehaussée de frottis de couleur exécutés à la détrempe sur de la toile (drap).

Au XVI^e siècle, le cartonnier utilisait des feuilles d'assez gros papiers juxtaposées sur lesquelles il traçait le dessin au crayon puis reprenait au pinceau ou à la plume, puis il posait les couleurs à la détrempe, à l'aquarelle ou à la gouache.

Au XVII^e siècle, le carton devenait petit à petit, avec Rubens et Le Brun, un véritable tableau à l'huile sur toile. Cependant, certains artistes restaient encore fidèles à la technique du XV^e siècle.

Le XVIII^e siècle confirmait la tendance établie par Le Brun. Oudry imposait alors la copie de tableau. La tapisserie de ce siècle était soumise à la peinture. Cette copie était poussée à l'extrême par la multiplication des teintes de laine.

Ceci s'amplifiait au XIX^e siècle où on parlait alors de « tapisserie-tableau ».

Il fallait alors attendre le XX^e siècle pour révolutionner la tapisserie. La technique de réalisation des cartons influencée par celle du Moyen Âge et mise au point par Jean Lurçat, bouleversait le métier. Ces dernières années, c'est l'utilisation de la photographie en tant que carton, qui va modifier et détruire toute une tradition.

Les exemples mentionnés dans ce dossier ont permis de constater une nette évolution technique du XV au XVI^e siècle, pour stagner les trois siècles suivants, et revenir au XX^e siècle avec Lurçat au concept de départ.

Ce survol de six cents ans en seulement soixante dix pages mériterait le complément de plusieurs autres exemples. L'idéal serait un recueil sur les cartons ayant servis aux Gobelins, à Beauvais et à Aubusson depuis leur création comme a pu le faire Maurice Fenaille en quatre tomes de 1600 à 1900 sur les tapisseries des Gobelins : *Etat général des tapisseries de la manufacture des Gobelins*. Mais, comme je le dis dans l'introduction, les références bibliographiques et les archives concernant les cartons étant très pauvres, la réalisation d'un tel ouvrage serait laborieuse et peu concluante.

J'espère que ce mémoire aura le mérite d'éveiller l'attention de ses lecteurs sur cet art encore trop peu enseigné dans les écoles d'art, mais néanmoins, passionnant. Et que, désormais, ils regarderont avec un œil, non seulement contemplatif, mais aussi éclairé, le travail que représente cet art.

PRECISION TECHNIQUE¹**I. METIER DE HAUTE LISSE****1. CALQUAGE DU CARTON**

Pour faire le relevé d'un calque à partir d'un carton de tapisserie, il est nécessaire d'être en possession d'un papier transparent qui est appliqué et fixé par bandes sur le carton. Les motifs et les lignes sont tracés à l'aide d'un crayon dont la mine n'est pas trop grosse de façon à ce que le dessin soit finement délimité. Un gros trait manque de précision et il est alors difficile de juger s'il est en dedans, en dehors ou à cheval sur le motif. La gêne est encore perçue au moment du traçage sur les fils. Cette opération destinée à être retracée avec un minimum de fidélité sur les fils de la chaîne, pour la tapisserie de haute lisse, mérite d'être faite avec beaucoup de sérieux et de rigueur.

Une analyse préliminaire du carton est conseillée et, si besoin, un prétraçage à la craie sur les parties sombres qui ne sont pas visibles au travers du calque est le bienvenu.

Le calquage est semblable à un code ou un langage personnel. Il est souvent difficile de travailler d'après une prise de calque faite par un autre lissier que celui qui doit réaliser la tapisserie. Le relevé d'un calque doit rester clair en évitant de le surcharger inutilement.

Si les traits du dessin doivent être rigoureusement respectés, ceux délimitant les zones de couleurs ou de valeurs restent des indications sans contrainte absolue.

2. TRACAGE SUR LES FILS DE CHAÎNE À PARTIR DU DESSIN CALQUE

La tapisserie est un tissu composé de matières vivantes, laine, coton, soie, lin, etc. Les fils de chaîne, bien que tendus, qu'ils soient en laine ou en coton, tourment, s'étirent, se rétractent, travaillent à force d'être manipulés. Il est donc impossible de tracer sur plus de vingt centimètres de haut pour une composition à motifs « détaillés » et quarante centimètres pour une composition à motifs « larges ». Un trait horizontal deviendra vite un trait en dents de scie, au fur et à mesure du tissage, si l'on ne respecte pas ces conditions. La fragmentation des calques en haute lisse est aisée et toujours pratiquée. Il suffit de tracer sur le carton des lignes horizontales à intervalles réguliers (tous les 20 centimètres minimum). Ces traits sont calqués et sont facilement adaptables sur les traces que l'on a pris soin, après mesure, de faire sur quelques fils de chaque côté de la chaîne.

Pour la tapisserie de haute lisse, le calque est appliqué sur la face éclairée de la chaîne, autrement dit sur l'endroit de la future tapisserie. Le premier calque peut être passé derrière quelques fils de chaîne, par exemple un fil tous les dix centimètres, ainsi il est maintenu en appui sur la nappe avant de la chaîne (fils de lisse) tout en reposant sur la bande tissée qui sera une lisière, une bande de retour ou une bande de réglage selon opportunité. Le lissier placé derrière le métier verra, à contre-jours et au travers des fils de chaîne, le tracé du calque représentant le dessin et les différentes zones caractéristiques de la tapisserie qu'il a été important de souligner. Cette vision est évidemment inversée. Un pré-traçage pourra alors être effectué à l'aide de la pointe d'une « pierre à tracer » trempée dans de l'encre indélébile de préférence (ill.66). La pierre à tracer est en réalité une petite languette de bois, genre bâton

¹ GALICE R., *La technique de A à ...X. de la tapisserie de haute et basse lice et de tapis de seronnerie*, Paris, 1985.

d'esquimaux, que l'on biseaute finement. Que le trait du dessin calqué soit horizontal, oblique ou vertical, la pierre à tracer devra être constamment tenue horizontalement, ainsi on évitera de faire une marque en spirale le long du fil. Pour un trait vertical, le fil sera noirci avec le plat de la pierre à tracer, sur tout son pourtour. Les fils de chaîne tournant insensiblement sur eux-mêmes, il sera nécessaire que la marque soit faite tout autour du fil, sans quoi il s'ensuivra une gêne par disparition de traces. L'opération de traçage sera faite de préférence de gauche à droite et de bas en haut.



III. 68. Tracé du dessin sur les fils de chaîne en haute lisse.

II. METIER DE BASSE LISSE.

RETRANSCRIPTION A L'ENVERS DU CARTON.

Le travail se fait à l'envers. Le dessin n'étant pas tracé sur les fils comme en tapisserie de haute lisse, il faut donc avoir recours à un autre moyen. Le dessin du carton est alors retranscrit à l'envers grâce au papier calque sur un papier toilé blanc ou un autre support suffisamment résistant² pour supporter toutes les manipulations exercées sur lui lors de l'exécution de la tapisserie.

Cette retranscription exige la même préparation, la même minutie que pour la prise de calque en haute lisse. Relevé sur calque du dessin, des formes, des zones de valeurs, de couleurs ou de taches à repérer. Ce relevé se fait avec un crayon noir ; une fois exécuté, il est imprimé par frottement sur le papier toilé. L'impression, étant légère, est refaite à l'encre, en se servant d'un miroir pour confondre les formes de la peinture avec celles du calque, puisque celui-ci est inversé (ill.67). Travail très délicat, aussi le lissier, en règle générale, exécute lui-même son calque. Il servira pendant toute la fabrication de la pièce et sera continuellement cousu ou épinglé à l'aide de grosses « aiguilles à calque » (ill.68) après elle. Le lissier a de cette façon, un guide sûr qui lui évitera de faire des erreurs de proportions et des déformations. Ce support est cousu sous la chaîne (ill.69), au départ de l'ouvrage, sur la bande de réglage ou sur la bande de retour. Le calque est repéré sur toute la hauteur, à intervalles réguliers, à 20, 30 ou 40 cm, à l'appréciation de chacun. Au fur et à mesure de l'exécution, ces repères sont reportés sur les fils de chaîne, à l'aide d'une encre indélébile. Ainsi, lors du

² Dans le langage des lissiers, ce support est aussi appelé calque.

roulage, il sera possible, grâce à ces repères, de recoudre la « retranscription » qui ne peut être roulée avec la partie tissée à cause du décalage qui se produirait.

Jusqu'en 1737, le modèle servait directement comme calque (Aubusson a conservé longtemps cette façon d'exécution, notre carton restauré le prouve), ce qui oblige les peintres à inverser les peintures à tisser (quand celles-ci n'ont pas une composition symétrique). Une peinture est généralement abîmée quand elle a servi une ou deux fois, tandis que le calque permet une copie des modèles en nombre illimité, et préserve ainsi complètement les cartons.

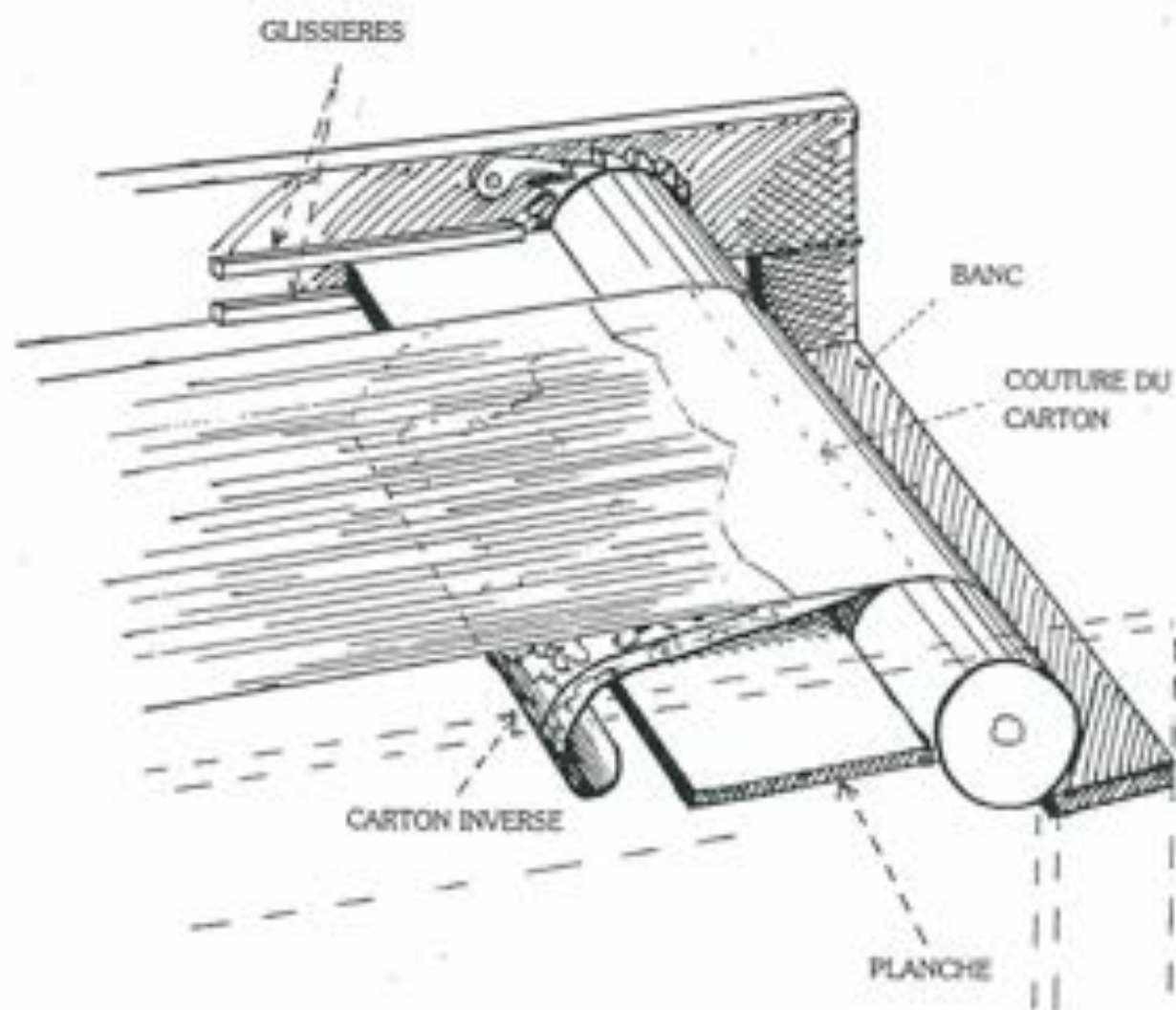
Vers 1820 à Beauvais, des calques ombrés au lavis ont été essayés, délicats d'exécution et mal lisibles sous la chaîne ils ont été abandonnés. A cette époque, le calque était exécuté par le dessinateur et par les tapissiers emendés, dans une « salle des calques ». Mais, il a fallu d'une planche sur le métier pour que le calque se réalise dans les ateliers, sous la surveillance et la direction des sous-chefs; d'où gain de temps et meilleur travail. Depuis, chaque lissier fait son calque.



III. 69. Etablissement du calque à Beauvais



II. 70. Aiguille maintenant le papier calque sous les fils de chaîne, en basse lisse, manufacture des Gobelins.



II. 71. Disposition du modèle inversé sous la chaîne.

ANNEXE II

GLOSSAIRE :

Pour une meilleure lecture de ce document, certains termes sont suivis des abréviations H.L. (haute lisse) et B.L. (basse lisse), précisant la technique à laquelle ils sont exclusifs.

- **BATON DE CROISSURE OU D'ENTRE-D'EUX (H.L.)** : bâton de verre destiné à séparer les deux nappes de fils constituant la trame et la chaîne.
- **BATTAGE** : éléments techniques décoratifs modulant les formes et les couleurs dans une tapisserie. Il s'exécute au moyen de duites superposées, de couleurs différentes.
- **BROCHE (H.L.)** : Outil fait en bois dur, chargé de laine, il sert à faire passer le fil de trame entre les fils de chaîne. Il possède à une extrémité une pointe permettant de placer puis de tasser le fil de trame.
- **CHAÎNE** : Ensemble de fils tendus horizontalement (B.L.) ou verticalement (H.L.) entre les deux ensouples du métier. Ces fils, séparés en deux nappes servent d'ossature à la future tapisserie ; ils disparaissent sous les fils de trame. Autrefois elle était en laine ou en lin, elle est aujourd'hui en coton.

CHINE ou PIQUÉ : mélanges de nuances obtenu au tissage par le mélange sur une même flûte de plusieurs fils de couleurs différentes. Par exemple, pour un chiné noir et blanc, on peut obtenir une graduation avec trois fils blanc et un fil noir, deux fils blancs et deux fils noirs, un fil blanc et trois noirs. De même avec différentes combinaisons de couleurs, et aussi avec différentes grosseurs de fils, ce qui donne un très large éventail de variétés et d'effets optiques. Chacun de ces mélanges exige naturellement un signe conventionnel particulier et lisible.
- **COTRET OU JUMELLE (H.L.)** : Montants latéraux portant les rouleaux.
- **DUITE** : Passage du fil de trame entre les fils de chaîne, se contrariant entre l'aller et le retour. La chaîne est alors entièrement recouverte sur l'endroit comme sur l'envers du tissu.
- **ENSOUPLE OU ROULEAU** : Cylindre de bois ou de métal mobile, placé aux parties supérieure et inférieure du métier à tisser qui reçoit, dans la gorge aménagée à cet effet, le verdillon muni de la chaîne qui y sera enroulée. Il y a deux ensouples par métier. Seul le rouleau supérieur avance et recule pour régler la tension de la chaîne.
- **FLUTE (B.L.)** : Synonyme de broche, utilisée en basse lisse. Outil en bois tourné ; de forme longue et effilée avec une partie centrale plus fine qui reçoit la réserve de laine, il sert à faire passer le fil de trame entre les fils de chaîne.
- **GRATTOIR (B.L.)** : Petit outil en fer ou en ivoire, de forme rectangulaire et plate, muni de petites dents sur une des tranches, servant à placer le fil de trame entre les fils de chaîne.

- HACHURE : Procédé de passage d'un ton à un autre, transition des lumières aux ombres et d'interprétation donnant la possibilité de travailler tout volume et modelé. Il est réalisé avec deux tons purs faisant apparaître trois tons intermédiaires. La hachure est tissée perpendiculairement à la chaîne ou dans la forme.
- LISSE : Cordelette de coton fixée sur une perche à lisse, afin de pouvoir ramener la nappe des fils arrière à la partie antérieure en croisant les fils. Par extension, le terme « lisse » désigne l'ensemble des fils tendus sur le métier, c'est à dire la chaîne et la trame. Deux sortes de lisse existent : avec la haute lisse, la chaîne est verticale, et les lisses se trouvent au-dessus de la tête du lissier ; en basse lisse, la chaîne est horizontale et les lisses sont tirées du bas au moyen de pédales.
- MARCHE OU PEDALE (B.L.) : Leviers en métal ou en bois directement rattachés aux lisses, manœuvrés à l'aide des pieds. Ils servent à séparer les deux nappes de chaîne provoquant l'entrecroisement.
- NAPPE : Groupe de fils de chaîne : fils de devant (nappe de croissance) ou de derrière en haute lisse (nappe des lisses), fils pairs ou impairs en basse lisse. Dans le premier cas, les deux nappes sont séparées grâce aux bâtons de croissance. Dans le second, la séparation se fait en actionnant les marches.
- OURDIR, OURDISSAGE : Préparation de la chaîne pour le tissage avant le montage du métier.
- PASSEE OU DEMI-DUITE : Simple aller ou retour du fil de trame entre les fils de chaîne. Procédé d'interprétation qui se réalise généralement par un aller d'une couleur et un retour d'une autre couleur. On dit le plus souvent une passée en B.L. et une demi-duite en H.L.
- PEIGNE : Outil fait en ivoire, bois ou métal, servant à tasser fortement les fils de trame après plusieurs passées.
- TRAME : Ensemble de fils de couleurs que l'on passe perpendiculairement entre les fils de chaîne. Ce sera la partie visible de la tapisserie. Ils sont en laine, plus rarement en soie, argent ou or.
- VERDILLON : Tringle de fer qui sert à fixer les fils de la chaîne. Il est placé dans la gorge aménagée à cet effet dans le rouleau.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES :

- AJALBERT J., *Beauvais, Basse-lisse, 1717-1933*, Paris, 1933.
- AUZAS P-M, DE MAUPEOU C, DE MERINDOL C, MUEL F, RUAIS A., *L'Apocalypse d'Angers, chef-d'œuvre de la tapisserie du Moyen Âge*, Paris, 1985.
- BACOU R., *Cartons d'artistes du XVe au XIXe siècle*, Edition des musées nationaux, Paris, 1974.
- BADIN J., *La manufacture de tapisseries de Beauvais depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1909.
- BADONNEIX J., *La crise d'une vieille industrie, Le tapis et la tapisserie d'Aubusson*, Paris, 1935.
- BALIS A, DE JONGE K, DELMARCEL G, LEFEBURE A., *Les Chasses de Maximilien*, Musée du Louvre, Paris, 1993.
- BASCHET J., *Tapisserie de France*, Paris, 1947.
- BERNATCHEZ M, HARVEY PERRIER G., *La tapisserie*, Québec, 1972.
- BIRIOUKOVA N., *Tapisseries anciennes du musée de l'Ermitage*, Prague, 1965.
- BLANC C., *Grammaire des Arts Décoratifs*, Paris, 1862.
- BOCCARA J., *Ames de laine et de soie*, Paris, 1988.
- BOSSEBOEUF L., *La manufacture de tapisserie de Tours*, Tours, 1904.
- BOYER DE ST SUZANNE (de) B., *Notes d'un curieux sur les tapisseries tissées de haute et basse lisse*, Monaco, 1876.
- BROCHARD L., *Les tapisseries de l'église Saint-Gervais et leurs cartons*, Aurillac, 1933.
- CASSOU J, DAMAIN M, MOUTARD-ULDRY R., *La tapisserie française et les peintres cartonniers*, Paris, 1957.
- CASTEL A., *Les tapisseries*, Paris, 1876.
- C.e.R.A.M.A.T (Centre de Recherches sur l'Artisanat et les Métiers d'Art et de Tradition), *L'aventure aubussonnaise de la tapisserie, des origines à nos jours, histoire et ethnographie*, Université de Limoges, sd.
- CHEVALIER D, P, BERTRAND P-F., *Les tapisseries d'Aubusson et de Felletin, 1457-1791*, Paris, 1988.
- COFFINET J, PIANZOLA M., *La tapisserie*, Genève, 1971.
- COFFINET J., *L'art de la tapisserie*, Paris, 1971.
- COFFINET J., *Pratique de la tapisserie*, Paris, 1980.
- COLONEL D'ASTIER., *La belle tapisserie du Roy (1532-1797), et les tentures de Scipion l'Africain*, Paris, 1907.
- COURAL J., *Les Gobelins*, Paris, 1989.
- COURAL J, GASTINEL-COURAL., *Beauvais. Manufacture nationale de tapisserie, Centre National des Arts Plastiques*, Paris, 1992.
- CRICK-KUNTZIGER., *Les cartons de Jordans du musée du Louvre et leurs traductions en tapisseries*, Bruxelles, 1939.
- DARJO BOCCARA., *Les belles heures de la tapisserie*, Milan, 1971.
- DEBETAZ-GRÜNIG, *Apprenons à tisser*, Paris, Mai 1977.
- DENIS I, SAUNIER B., *Lisses et Déliasses, Chefs-d'œuvre de la tapisserie de Henri IV à Louis XIV*, Paris, 1996.
- ERLANDE A., *La tenture de St Rémi*, Reims, 1983.
- FADAT J., *La tapisserie d'Aubusson*, Parthenay, 1992.
- FAGE R., *Jean-Joseph, Peintre du Roi à Aubusson et Beauvais*, Guéret, 1923.

- FAUCHILLE B., *Tapisserie d'hier et d'aujourd'hui*, Cholet, 1982.
- FENAILLE M., *Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, 4 tomes de 1600 à 1900, Paris, 1804.
- FREEMAN M., *La Chasse à la Licorne*, Lausanne, 1983.
- FROMAGET B., *La tenture de la vie de la Vierge*, Guetigny, 1994.
- GALISSE R., *La technique de A à ...X. de la tapisserie de haute et basse lisse et du tapis de savonnerie*, Paris, 1985.
- GORE, FREMONT, BOUDOUIN, *La tapisserie*, Paris, 1942.
- GRAND P-M., *La tapisserie*, Lausanne, 1977.
- GUIFFREY J., *Les manufactures parisiennes de tapisserie au XVIIIe siècle*, Paris, 1892.
- GUIFFREY J., *Histoire de la tapisserie*, Tours, sd.
- GUIGNARD P., *Mémoires fournis aux peintres chargés d'exécuter les cartons d'une tapisserie destinée à la collégiale St Urbain de Troyes*, Troyes, sd.
- GUIMBAUD L., *La tapisserie de haute et basse lisse*, Paris, 1970.
- HAVARD H., *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, Maison Quantin, Paris, 1890, Tome I.
- HAVARD H., *La tapisserie, Les Arts de l'ameublement*, Paris, 1885.
- JADART H., *Les cartons ou les toiles peintes de Pierre Murgalet et les tapisseries de Daniel Peperasck à Reims (1633-1648)*, Paris, 1915.
- JANNEAU G., *Evolution de la tapisserie*, Paris, 1917.
- JAROMETTI N., *Formes et couleurs, La Renaissance de la tapisserie en France*, Paris, sd.
- JARRY M., *La tapisserie des origines à nos jours*, Paris, 1968.
- JARRY M., *La tapisserie, art du XIXe siècle*, Neuchâtel, 1974.
- JOUBERT F., *La tapisserie médiévale au musée de Cluny*, Paris, 1987.
- JOUBERT F., LEFEBURE A., BERTRAND P-F., *Histoire de la tapisserie. En Europe du Moyen Âge à nos jours*, St-Amand-Montrond, 1995.
- KUENZI A., *La nouvelle tapisserie*, Genève, 1972.
- LACROCQ L., *Rapport du peintre Julliard sur les Manufactures de tapisserie d'Aubusson et de Felletin en 1757*, Limoges, 1922.
- LEJARD A., *La tapisserie, la tradition française*, Paris, 1942.
- LURCAT J., *Tapisserie française*, Paris, 1947.
- LURCAT J., LEVRON J., *L'Apocalypse d'Angers*, Angers, sd.
- MARTIN M., *Étude sur les cartons modernes, dans la construction moderne*, Paris, 1924.
- MEYER D., *L'histoire de Rov*, Paris, 1980.
- MINISTERE DES AFFAIRES CULTURELLES, inventaire général des Monuments et des richesses artistiques de la France. Principes d'analyses scientifiques, *Tapisserie (Méthode et Vocabulaire)*, Paris, 1971.
- MÜNTZ E., *La tapisserie*, Maison Quantin, Paris, 1882.
- MÜNTZ E., *Les tapisseries de Raphaël au Vatican*, Paris, sd.
- NICLAUSSER J., *Tapisserie et tapis de la ville de Paris*, Paris, 1948.
- NICLAUSSER J., *Trois siècles de tapisseries aux Gobelins*, Lausanne, 1946.
- PERATHON C., *Article sur les tapisseries. Notice sur les manufactures de tapisserie d'Aubusson et de Felletin et de Bellegarde*, Limoges, 1862.
- PER BJURSTROM, *L'art du dessin en France 1400-1900*, Scala, 1988.
- RODON Y FONT C., *Bernard Van Orley*, Paris, 1936.
- SAULNIER L., *Les trois couronnements*, Pernuit, 1993.
- SCHNEEBALG PERELMAN S., *Les Chasses de Maximilien, les énigmes d'un chef d'œuvre de la tapisserie*, Paris, 1982.
- SERS P., *Le Corbusier, œuvre tissée*, Arras, 1987.
- TISNE P., *Muraille et laine*, Paris, 1946.

VERLET P, FLORISOONE M, HOFFMEISTER A, TABARD F., *La tapisserie, histoire et technique du XVIIe au XXe siècle*, Paris, 1977.

WEIGERT R-G., *La tapisserie française*, Paris, 1956.

PERIODIQUES :

BERTRAND P-F., « La seconde tenture chinoise tissée à Beauvais et Aubusson », *La Gazette des Beaux Arts*, 11/1990.

CLOSEL (du) E., « De la technique au tissage, une perfection technique inégalée », *Dossier de l'Art, l'Apocalypse d'Angers*, N°31, Août 1996.

COFFINET J., « Métamorphose de la tapisserie », *L'œil, revue d'art*, N°220, 11/1973.

COSTA V., « Les peintres cartonniers de tapisseries », *L'estampille*, N°139, 11/1981.

DENIZEAU G., « Jean Lurçat : le pari de la tapisserie », *Métier d'Art, la tapisserie*, N°47-48, 1992.

DUMONTHIER E., « Les tapisseries des Gobelins », *La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe*, N°5, Mai 1923.

GRANDJEAN S., « Tapisseries, Le XIXe siècle », *Antiquités et Objets d'art*, N°2, 1990.

JARRY M., « Esquisses et maquettes de tapisseries du XVIIIe siècle pour les Manufactures Royales », *Gazette des Beaux Arts*, 02/1969, N°1201.

PAZZIS-CHEVALIER (de) N., « L'art des lissiers français aux XVIIe et XVIIIe siècles », *L'estampille*, N°227, 07/08/1989.

PRASSINOS M., « Le carton de tapisserie », *Graphis*, 1970-71, Vol 21, N°151.

REYNAUD N., « Un peintre français cartonnier de tapisserie au XVe siècle : Henri de Vulcop », *Revue de l'Art*, N°22, 1973.

VALLENTIN A., « Cartons de tapisserie de Goya », *Jardin des arts*, 1959, N°60.

VAUCAIRE M., « Tapisserie de Beauvais. Sur les cartons de François Boucher, La Noble Pastorale », *Les Arts*, 06/1903.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS ET COLLOQUE :

BERGEON S., « Technique et restauration », tiré de « Jean-François de Troy : l'Histoire d'Esther », *Cahier, musée d'art et d'essai, Palais de Tokyo*, Paris, 1985, N°17.

BERTRAND N., *La tapisserie en France*, Exposition itinérante de l'action culturelle des musées de France, Musée départementale de la tapisserie d'Aubusson.

DELEND A., « La tenture de l'Histoire d'Esther », tiré de « Jean-François de Troy : l'Histoire d'Esther », *Cahier, musée d'art et d'essai, Palais de Tokyo*, Paris, 1985, N°17.

DELMARCEL G., *L'Auteur ou les Auteurs en tapisserie. Quelques réflexions critiques*, Tiré à part de : Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV, Paris, 29-31 Octobre 1981.

DELMARCEL G, GUILBAULT J, LAMBERT C, LION V, MOCANU G, OURSEL H., *Autour des Fructus Belli, une tapisserie de Bruxelles du XVIIe siècle*. Catalogue d'exposition du musée national de la Renaissance, Val d'Oise, château d'Ecouen, 1992.

FLORISOONE M., Catalogue d'exposition organisé à l'occasion du troisième centenaire de la fondation des Gobelins, 06/06/1992.

GASTINET-COURAL., *La manufacture des Gobelins au XIXe siècle, tapisseries, cartons, maquettes*, Catalogue d'exposition, Galerie nationale de la Tapisserie à Beauvais, Savigny-sur-Orge, 1996.

JANNEAU G., *Cartons et tapisseries modernes des manufactures nationales*, Catalogue d'exposition, Musée de L'Orangerie, Paris, 19

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- III.1 : Carton original, Saint-Saens, *Arlane*, 1975, p.8, exposition : cartons et cartonniers de tapisserie, Aubusson, du 17/07 au 30/09 1997, collection personnelle.
- III.2 : Tapisserie correspondante, p.8, exposition : cartons et cartonniers de tapisserie, Aubusson, du 17/07 au 30/09 1997, collection personnelle.
- III.3 : Maquette : SAUTOUR-GAILLARD J-R, *Ombres Abbaciales*, 1970, p.9, exposition : cartons et cartonniers de tapisserie, Aubusson, du 17/07 au 30/09 1997, collection personnelle.
- III.4 : Carton établi d'après la maquette, agrandissement photographique, p.10, exposition : cartons et cartonniers de tapisserie, Aubusson, du 17/07 au 30/09 1997, collection personnelle.
- III.5 : Tapisserie correspondante p.10, exposition : cartons et cartonniers de tapisserie, Aubusson, du 17/07 au 30/09 1997, collection personnelle.
- III.6 : Carton original, RIBERZANI D, *Carton 9*, 1982, p.11, collection personnelle.
- III.7 : Echantillons de laine correspondant aux couleurs du carton, p.11.
- III.8 : Calque inversé correspondant p.11, exposition : cartons et cartonniers de tapisserie, Aubusson, du 17/07 au 30/09 1997, collection personnelle.
- III.9 : Tapisserie correspondante p.11, exposition : cartons et cartonniers de tapisserie, Aubusson, du 17/07 au 30/09 1997, collection personnelle.
- III.10 : Le Brun, carton : *Défaite des turcs en Hongrie par les troupes du Roy, 1664*, détail, musée du Louvre, p.13, collection personnelle.
- III.11 : Autre détail, papier entoilé et jointure de feuillet, p.13, musée du Louvre, collection personnelle.
- III.12 : Tapisserie flamande du XVII^e siècle, *Les amusements champêtres*, sans perspective, p.15, HAVARD H., *La tapisserie de l'ameublement*, Paris, 1885, p.50.
- III.13 : Tapisserie flamande du XVII^e siècle, *Les amusements champêtres*, avec perspective, p.15, HAVARD H., *La tapisserie de l'ameublement*, Paris, 1885, p.50.
- III.14 : Le métier de haute lisse, p.19, GALISSE R., *La technique de A à ...X... de la tapisserie de haute et basse lisse et du tapis de savonnerie*, Paris, 1985, p.15.
- III.15 : Tissage avec la broche, manufacture des Gobelins, p.19, collection personnelle.
- III.16 : Utilisation du peigne, p.19, LEJARD A., *La tapisserie, la tradition française*, Paris, 1942, p.9.
- III.17 : Carton original placé derrière le lissier, p.21, manufacture des Gobelins, collection personnelle.
- III.18 : Deux lissiers travaillant sur une même tapisserie, p.21, manufacture des Gobelins, collection personnelle.
- III.19 : Le métier de basse lisse, p.22, « Tapisserie d'Aubusson », *ABC Décor*, N° 78, Avril 1971, p.14.
- III.20 : Carton original placé derrière le lissier, manufacture Pinson à Felletin, p.23, collection personnelle.
- III.21 : Lurçat, carton : *Faute de Loup*, 1947, p.24, exposition *Cartons de Jean Lurçat*, Aubusson, du 17/07 au 30/09 1997, collection personnelle.
- III.22 : Lurçat, tapisserie : *Faute de Loup*, 1947, p.24, exposition *Cartons de Jean Lurçat*, Aubusson, du 17/07 au 30/09 1997, collection personnelle.
- III.23 : Tissage en basse lisse, p.25, manufacture des Gobelins, Collection personnelle.
- III.24 : Tapisserie, *Les vendanges*, détail, 1460, p.28, COFFINET J., *L'art de la tapisserie*, Paris, 1971, p.51.
- III.25 : Tapisserie, *Les vendanges*, tissée vers 1490-1500 en modifiant les costumes, p.28, COFFINET J., *L'art de la tapisserie*, Paris, 1971, p.51.

- III.26 : Robert Campia, *La vierge à la cheminée*, 1430-1435, Musée de l'Ermitage, St Pétersbourg, p.33, FROMAGET B., *La tenture de la vie de la Vierge*, Paris, 1994, p.6.
- III.27 : Tapisserie, *La vie de la Vierge, La Sainte famille en Egypte*, 1500, d'après le modèle de Spicere Greenville, p.33, FROMAGET B., *La tenture de la vie de la Vierge*, Paris, 1994, p.11.
- III.28 : Vulcop, petit patron : *Exécution de polyxène*, détail, p. 35, REYNAUD N. « Un peintre cartonnier de tapisserie au XVe siècle : Henri de Vulcop », *Revue de l'Art*, N°22, 1973, p.8.
- III.29 : Vulcop, tapisserie, *inversion du modèle*, p.35, REYNAUD N. « Un peintre cartonnier de tapisserie au XVe siècle : Henri de Vulcop », *Revue de l'Art*, N°22, 1973, p.8.
- III.30 : Vulcop, motif du soldat debout, p.35, REYNAUD N. « Un peintre cartonnier de tapisserie au XVe siècle : Henri de Vulcop », *Revue de l'Art*, N°22, 1973, p.8.
- III.31 : Vulcop, petit patron : *La mort d'Achille*, détail, p.35, REYNAUD N. « Un peintre cartonnier de tapisserie au XVe siècle : Henri de Vulcop », *Revue de l'Art*, N°22, 1973, p.8.
- III.32 : Raphaël, *La pêche miraculeuse*, 1515-1516, p.40, VERLET P., FLORISOONE M., HOFFMEISTER A., TABARD F., *Histoire de la tapisserie, En Europe du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1977, p.182.
- III.33 : Suiveur de Jules Romain, carton : *Le combat du Tessin*, 1558, p.42, *Connaissance des Arts*, N°546, 01/1998, p.44.
- III.34 : Jehan Baptiste, carton : *Fructus Belli, L'incendie*, 1547, p.43, DELMARCEL G., GUILBAULT J., LAMBERT C., LION V., OURSEL H., *Autour des Fructus Belli, Une tapisserie de Bruxelles du XVIIe siècle*, catalogue d'exposition, 1992, musée national de la Renaissance, château d'Ecouen.
- III.35 : Jehan Baptiste, carton : *Fructus Belli, Le siège d'une ville*, 1547, p.43, DELMARCEL G., GUILBAULT J., LAMBERT C., LION V., OURSEL H., *Autour des Fructus Belli, Une tapisserie de Bruxelles du XVIIe siècle*, catalogue d'exposition, 1992, musée national de la Renaissance, château d'Ecouen.
- III.36 : Van Orley, patron : *Les mois de mars*, 1530, p.45, BALIS A., DE JONGE K., DELMARCEL G., LEFEBURE A., *Les chasses de Maximilien*, Paris, 1993, p.67.
- III.37 : Van Orley, patron : *Le mois d'Avril*, 1530, p.45, BALIS A., DE JONGE K., DELMARCEL G., LEFEBURE A., *Les chasses de Maximilien*, Paris, 1993, p.67.
- III.38 : Jordaens, carton : *Histoire de Gédéon*, 1663, p.49, CRICK-KUNTZIGER., *Les cartons de Jordaens du musée du Louvre*, Bruxelles, 1939, p.9.
- III.39 : Jordaens, carton : *Proverbes*, 1644, p.50, CRICK-KUNTZIGER., *Les cartons de Jordaens du musée du Louvre*, Bruxelles, 1939, p.10.
- III.40 : Murgallé, carton : *Le Christ en croix*, toile peinte, 1633, p.51, JADART H., *Les cartons ou toiles peintes de Pierre Murgallé et les tapisseries de Daniel Peperusck à Reims (1633-1648)*, Paris, 1915, p.10.
- III.41 : Bourdon, *Décapitation de saint Protas*, Troisième carton, p.54, BROCHARD L., *Les tapisseries de l'église Saint-Gervais et leurs cartons*, Aurillac, 1933, p. 28.
- III.42 : Champagne, *Révélation des saints Martyrs à Saint Ambroise*, quatrième carton, p. 54, BROCHARD L., *Les tapisseries de l'église Saint-Gervais et leurs cartons*, Aurillac, 1933, p.28.
- III.43 : Champagne, *L'invention des corps des martyrs*, cinquième carton, p.54, BROCHARD L., *Les tapisseries de l'église Saint-Gervais et leurs cartons*, Aurillac, 1933, p.29.
- III.44 : Champagne, *Transfert solennel des corps des martyrs*, sixième carton, p.54, BROCHARD L., *Les tapisseries de l'église Saint-Gervais et leurs cartons*, Aurillac, 1933, p.29.

- III.45 : Le Brun, dessin : *Le Sacre de Louis XIV*, 1664, p.57, MEYER D., *L'histoire du Roi*, Paris, 1980, p.130.
- III.46 : Le brun, dessin : *Le siège de Douai*, 1667, p.57, MEYER D., *L'histoire du Roi*, Paris, 1980, p.130.
- III.47 : Le Brun, dessin : *La visite de Louis XIV aux Gobelins*, p.58, PER BJURSTROM., « Le carton de tapisserie », *Graphix*, 1970-71, Vol 21, N°151, p.428.
- III.48 : Oudry, esquisse : *La Mort du cerf aux étangs de Saint-Jean*, 1733, p.64, JARRY M., « Esquisse et maquettes de tapisseries du XVIIIe siècle pour les manufactures Royales », *Gazette des Beaux Arts*, 02/1969, N°1201, p.155.
- III.49 : De Troy, esquisse : *Le couronnement d'Esther*, 1736, p.66, DELEND A O., « La tenture de l'Histoire d'Esther », *Cahier, musée d'art et d'essai, Palais de Tokyo*, Paris, 1985, N°17, p.4.
- III.50 : De Troy, carton : *Le couronnement d'Esther*, 1736, p.66, DELEND A O., « La tenture de l'Histoire d'Esther », *Cahier, musée d'art et d'essai, Palais de Tokyo*, Paris, 1985, N°17, p.2.
- III.51 : Boucher, maquette : *Vénus sortant des eaux*, 1760, p.68, JARRY M., « Esquisse et maquettes de tapisseries du XVIIIe siècle pour les manufactures Royales », *Gazette des Beaux Arts*, 02/1969, N°1201, p.157.
- III.52 : Boucher, esquisse : *La Pêche chinoise*, 1742, p.69, JARRY M., « Esquisse et maquettes de tapisseries du XVIIIe siècle pour les manufactures Royales », *Gazette des Beaux Arts*, 02/1969, N°1201, p.157.
- III.53 : Boucher, esquisse : *Les Forges de Vulcain*, 1749, p.69, musée du Louvre, collection personnelle.
- III.54 : Goya, carton : *L'Automne ou les Vendanges*, 1786, p.71, SANCHEZ, MERA MARQUES, DIAS PADON, LUNA, DE LA PUERTE, *Le Prado*, Paris, 1995, p.123.
- III.55 : Roby, carton : *La Fontaine de l'Amour*, p.73, réalisé d'après une peinture de Boucher, XVIIIe siècle, musée départemental de la Tapisserie d'Aubusson, collection personnelle.
- III.56 : Gros, carton : *Bonaparte, premier consul, distribue des sabres d'honneur aux grenadiers de sa garde après la bataille de Marengo*, 1803, p.77, GASTINET-COURAL., *La manufacture des Gobelins au XIXe siècle, tapisseries, cartons, maquettes*, Catalogue d'exposition, Galerie nationale de la Tapisserie à Beauvais, Savigny-sur-Orge, 1996, p.20.
- III.57 : Guillon-Lethière, carton : *Préliminaires de paix signés à Leoben*, 1805, p.77, GASTINET-COURAL., *La manufacture des Gobelins au XIXe siècle, tapisseries, cartons, maquettes*, Catalogue d'exposition, Galerie nationale de la Tapisserie à Beauvais, Savigny-sur-Orge, 1996, p. 22.
- III.58 : Galland, carton : *Tenture des Poèmes ou d'Apollon*, 1876, p.78, GASTINET-COURAL., *La manufacture des Gobelins au XIXe siècle, tapisseries, cartons, maquettes*, Catalogue d'exposition, Galerie nationale de la Tapisserie à Beauvais, Savigny-sur-Orge, 1996, p. 73.
- III.59 : Boudry, Chabal-Dussurgey, Dieterle, Lambert, carton : *Tenture des cinq sens, Le Toucher*, 1863, p.79, GASTINET-COURAL., *La manufacture des Gobelins au XIXe siècle, tapisseries, cartons, maquettes*, Catalogue d'exposition, Galerie nationale de la Tapisserie à Beauvais, Savigny-sur-Orge, 1996, p. 29.
- III.60 : Moreau, carton : *La sirène et le Poète*, 1895, p.79, GASTINET-COURAL., *La manufacture des Gobelins au XIXe siècle, tapisseries, cartons, maquettes*, Catalogue d'exposition, Galerie nationale de la Tapisserie à Beauvais, Savigny-sur-Orge, 1996, p. 90.
- III.61 : Lurçat au travail, p.85, CASSOU J, DAMAIN M, MOUTARD-ULDRY R., *La tapisserie française et les peintres cartonniers*, Paris, 1957, p.68.

- III.62 : Lurçat, carton peint : *Le chien afghan*, 1938, p.85, exposition *Cartons de Jean Lurçat*, Aubusson, du 17/07 au 30/09 1997, collection personnelle.
- III.63 : Lurçat, carton numéroté : *Le héron et les canards*, 1947, p.86, exposition *Cartons de Jean Lurçat*, Aubusson, du 17/07 au 30/09 1997, collection personnelle.
- III.64 : Lurçat, carton numéroté : *Le héron et les canards*, 1947, détail et les couleurs de laine correspondantes, p. 86, exposition *Cartons de Jean Lurçat*, Aubusson, du 17/07 au 30/09 1997, collection personnelle.
- III.65 : Le corbusier dessinant le carton de *Traces de pas dans la nuit*, 1951, p.89, SERS P., *Le Corbusier, œuvre tissée*, Arras, 1987, p.25.
- III.66 : Carton photographique d'après l'œuvre d'Opalka, *Que la lumière soit, placé sous les fils de chaîne*, p.91, collection personnelle.
- III.67 : Manufacture St Jean à Aubusson, atelier du cartonnier Mr Soarès, p.92, collection personnelle.
- III.68 : Tracé du dessin sur les fils de chaîne en haute lisse, p.97, LEJARD A., *La tapisserie, la tradition française*, Paris, 1942, p.8.
- III.69 : Etablissement du calque à Beauvais, p.98, LEJARD A., *La tapisserie, la tradition française*, Paris, 1942, p.11.
- III.70 : Aiguille maintenant le papier calque sous les fils de chaîne, en basse lisse, manufacture des Gobelins, p.99, collection personnelle.
- III.71 : Disposition du modèle inversé sous la chaîne, p.99, GALISSE R., *La technique de A à ...X. de la tapisserie de haute et basse lisse et du tapis de savonnerie*, Paris, 1985.