



MUSÉE DE CLUNY
le monde médiéval



NAISSANCE DE LA SCULPTURE GOTHIQUE

10 octobre 2018 - 21 janvier 2019

28 rue Du Sommerard - 75005 Paris
Ouvert tous les jours sauf le mardi
de 9h15 à 17h45

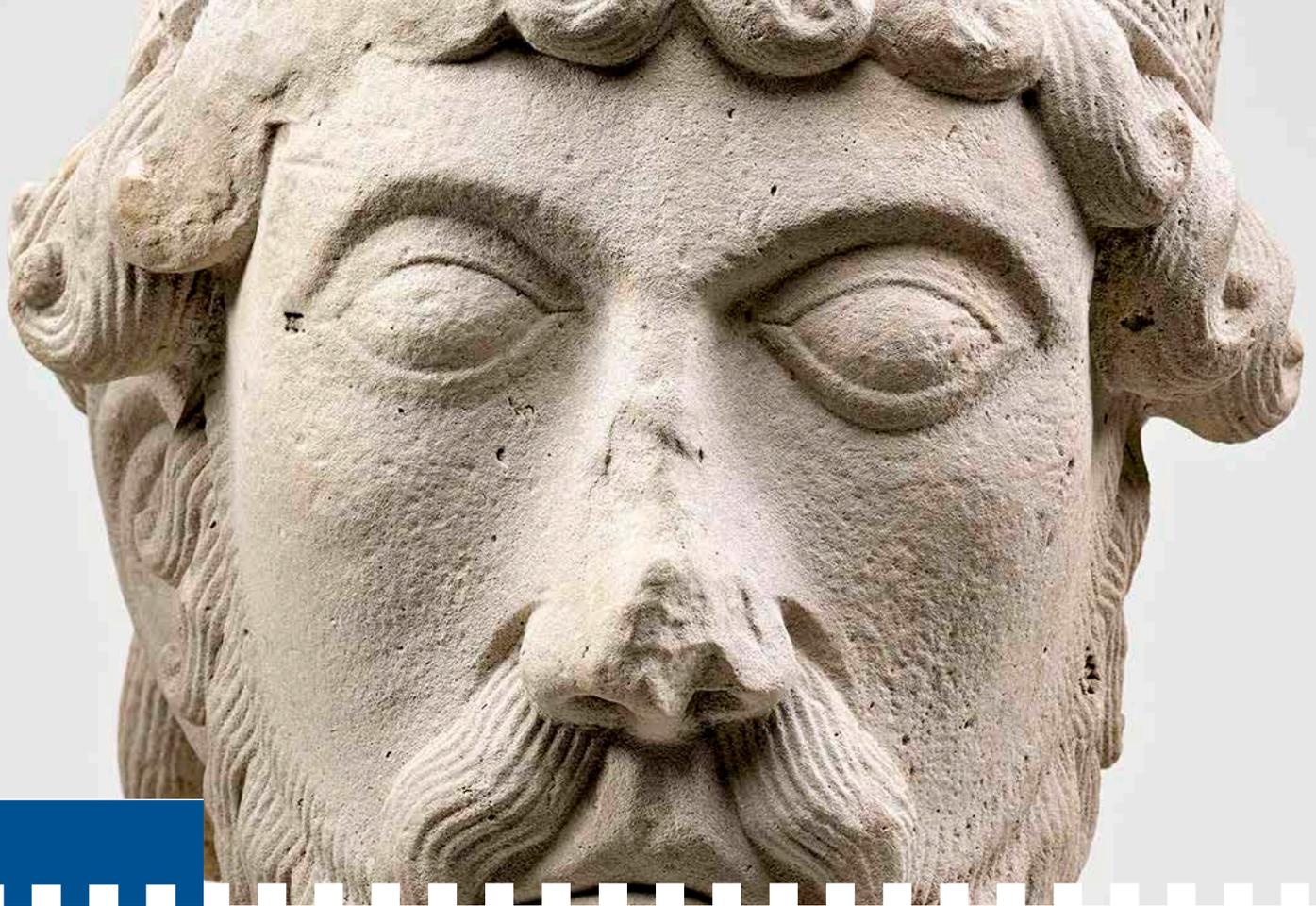
musee-moyenage.fr

   @museecluny
#ExpoNaissanceGothique



SOMMAIRE

COMMUNIQUÉ DE PRESSE	3
PRESS RELEASE	5
VISUELS POUR LA PRESSE.....	7
CINQ BONNES RAISONS D'ALLER VOIR L'EXPOSITION NAISSANCE DE LA SCULPTURE GOTHIQUE	12
PARCOURS.....	14
CATALOGUE	20
EXTRAITS DU CATALOGUE.....	22
Avant-propos	22
La façade occidentale de l'abbatiale de Saint Denis vers 1135-1140	23
La façade occidentale de l'abbatiale de Saint-Denis vers 1135-1140	24
La recherche du sentiment et de l'expression perdus, le Portail royal de Chartres vers 1140	25
L' « onde de choc » des portails chartrains.....	26
De nouveaux carnets de modèles pour la première sculpture gothique des années 1140.....	27
Le portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris : le renouvellement du modèle chartrain par l'accentuation des références byzantinisantes	28
Le portail des Valois ou la remise en question du modèle chartrain.....	29
LES ŒUVRES	31
ACTIVITÉS AUTOUR DE L'EXPOSITION	32
MUSÉE DE CLUNY - MUSÉE NATIONAL DU MOYEN ÂGE.....	33
EN CE MOMENT AU MUSÉE DE CLUNY	34
LE RÉSEAU EUROPÉEN DES MUSÉES D'ART MÉDIÉVAL	36
Anvers, Musée Mayer Van Den Bergh	37
Cologne, Museum Schnütgen.....	38
Florence, Musée national du Bargello	39
Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame	40
Turin, Palazzo Madama.....	41
Utrecht, Museum Catharijneconvent.....	42
Vic, Musée épiscopal	43
RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX - GRAND PALAIS.....	44
MÉCÈNES	45
PARTENAIRES MÉDIAS.....	46



COMMUNIQUÉ
DE PRESSE

Septembre 2018

NAISSANCE DE LA SCULPTURE GOTHIQUE. SAINT-DENIS, PARIS, CHARTRES 1135-1150

10 octobre 2018 - 21 janvier 2019

Déjà plus tout à fait roman, sans être encore pleinement gothique, le style qui se développe en Île-de-France et au-delà de 1135 à 1150 a de quoi surprendre. Saisir l'imperceptible souffle du changement et remonter la piste des carnets de modèles qui circulaient d'un chantier à l'autre, voici le défi de l'exposition «Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150», présentée au musée de Cluny, musée national du Moyen Âge du 10 octobre 2018 au 21 janvier 2019.

Si l'art roman reste prédominant à cette époque dans la plus grande partie de l'Europe, son hégémonie est battue en brèche en Île-de-France dès les années 1140. Les chantiers de Saint-Denis, de Paris et de Chartres sont le berceau d'un art en gestation qui combine des innovations aussi bien techniques que stylistiques et iconographiques. De l'émulation entre maîtres d'œuvre, sculpteurs et commanditaires naît la première expression de la sculpture gothique, développée dans le sillage d'une architecture en mutation.

Si l'on doit l'invention des portails à statues-colonnes aux sculpteurs œuvrant à l'abbatiale de Saint-Denis, c'est à la cathédrale de Chartres que ce modèle trouve son plein aboutissement, avant d'adopter son expression la plus riche d'avenir, de retour à Saint-Denis, au portail des Valois. Dans la concurrence entre ces lieux de pouvoir se jouent la formation et la diffusion d'esthétiques novatrices qui s'élaborent dans un entrelacs complexe d'emprunts et de ruptures. Ce nouvel art trouve ses origines dans une recherche d'expressivité qui s'impose avec l'affirmation d'un style inspiré de l'Antiquité classique et marqué par l'art de la vallée de la Meuse autour de 1150. Les corps s'animent, s'incarnent, entrent en mouvement et deviennent reconnaissables par la mise en scène des sujets.

6 place Paul Painlevé
75005 Paris
T: 01 53 73 78 00
F: 01 46 34 51 75

musee-moyenage.fr
[Facebook](https://www.facebook.com/museecluny) [Instagram](https://www.instagram.com/museecluny) [Twitter](https://twitter.com/museecluny) @museecluny
#ExpoNaissanceGothique

Des colonnettes ciselées de la façade de Saint-Denis à la grande bible peut-être commandée par l'abbé Suger de Saint-Denis aux enlumineurs chartrains, la parenté est sensible et nous met sur la piste des carnets de modèles, aujourd'hui disparus. En confrontant sculptures, enluminures et vitraux, l'exposition rend manifestes leurs sources d'inspiration commune. Plus qu'à une simple juxtaposition de répertoires divers, le visiteur assiste à la naissance d'un art, hybride et fascinant.

L'exposition, enrichie par les apports scientifiques des nombreux chantiers de restauration menés ces dernières années, à commencer par celui de la façade occidentale de Saint-Denis, propose un éclairage nouveau sur les premières heures de l'art gothique et de sa floraison sculptée. Elle bénéficie également du prêt exceptionnel et exclusif d'un ensemble de statues-colonnes aux dimensions monumentales déposées du Portail royal de la cathédrale de Chartres, consenti par la DRAC Centre-Val de Loire.

Sous l'impulsion de ses commissaires, Damien Berné et Philippe Plagnieux, l'exposition réunit environ 130 œuvres. Outre les collections de référence du musée de Cluny et du musée du Louvre, réunies pour l'occasion, sont rassemblées de nombreuses sculptures provenant de musées français et étrangers, notamment du Metropolitan Museum of art de New York ou du Walters Art Museum de Baltimore, mais aussi de dépôts archéologiques comme celui de l'Unité d'archéologie de la ville de Saint-Denis ou ceux de plusieurs cathédrales.

Contact

Aline Damoiseau

Chargée de la presse et de la communication éditoriale

aline.damoiseau@culture.gouv.fr

T. +33 (0) 1 53 73 78 25 - P. +33 (0) 6 09 23 51 65

Informations pratiques

Entrée du musée

28 rue Du Sommerard
75005 Paris

Horaires :

Ouvert tous les jours, sauf le mardi,
de 9h15 à 17h45
Fermeture de la caisse à 17h15
Fermé le 25 décembre, le 1^{er} janvier
et le 1^{er} mai

Librairie/boutique :

9h15 - 18h, accès libre jusqu'à 17h30
Tél. 01 53 73 78 22

Accès :

Métro Cluny-La-Sorbonne / Saint-
Michel / Odéon
Bus n° 21 - 27 - 38 - 63 - 85 - 86 - 87
RER lignes B et C Saint-Michel -
Notre-Dame

Tarifs :

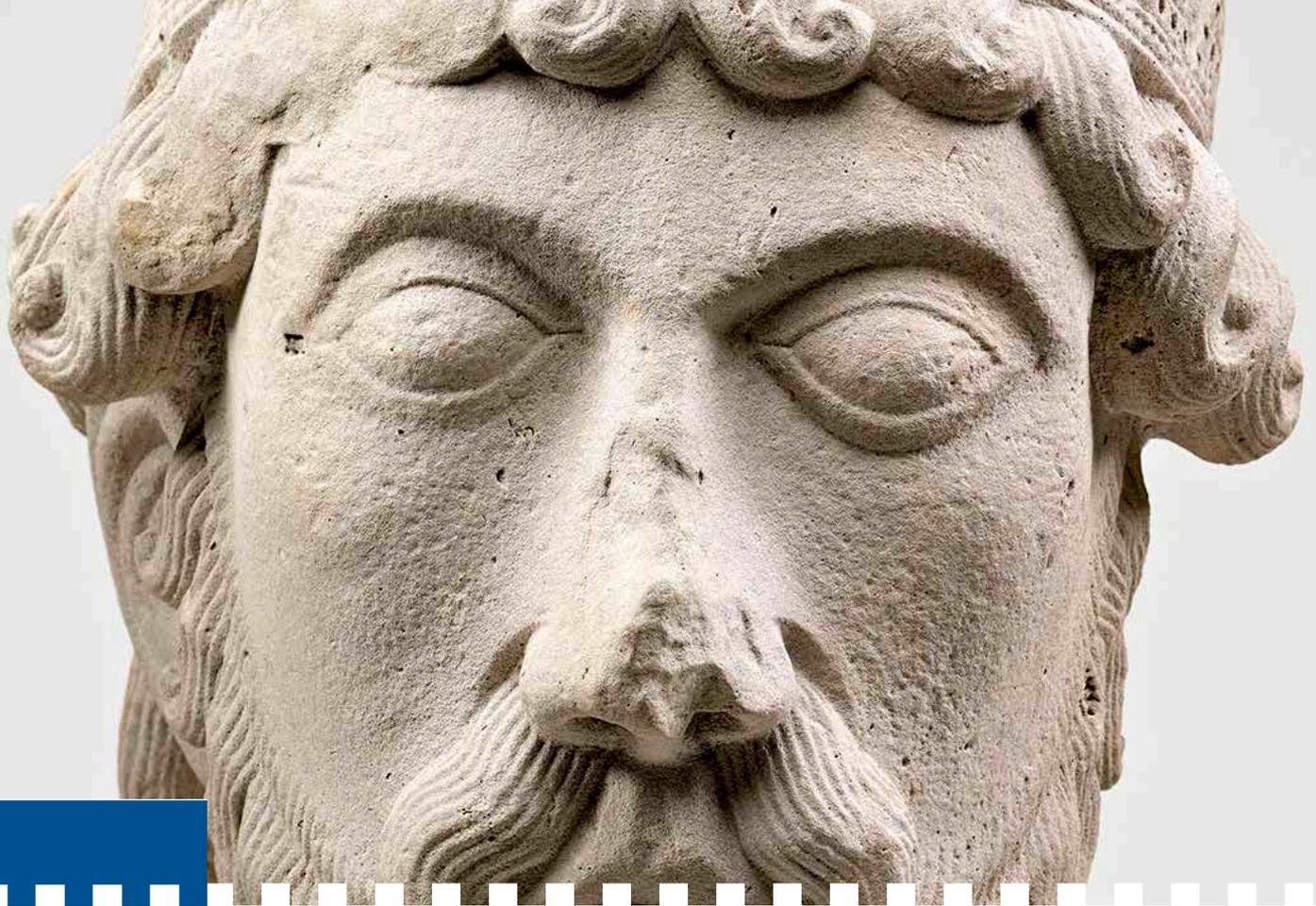
9€, tarif réduit 7€ (expositions RMN)
Gratuit pour les moins de 26 ans
(ressortissants de l'UE ou en long
séjour dans l'UE) et pour tous
les publics le premier dimanche du
mois

Commentez et partagez sur twitter,
facebook et instagram :

@museycluny

#ExpoNaissanceGothique





PRESS RELEASE

September 2018

BIRTH OF GOTHIC SCULPTURE, SAINT-DENIS, PARIS, CHARTRES 1135-1150

10 October 2018 - 21 January 2019

No longer truly Romanesque, without yet being fully Gothic, the style that developed in Île-de-France and beyond between 1135 and 1150 is something of a puzzle. Grasping the imperceptible wind of change and following the tracks of the notebooks of designs that circulated between one construction site and another: this was the challenge of presenting "Birth of Gothic Sculpture. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150", an exhibition at Musée de Cluny, National Museum of the Middle Ages, from 10 October to 21 January 2019.

Although Romanesque art continued to dominate in this period throughout most of Europe, in Île-de-France its supremacy was threatened during the 1140s. The construction sites at Saint-Denis, Paris and Chartres formed the cradle of a growing art that combined innovations as technical as they were stylistic and iconographic. Through emulation between builders, sculptors and sponsors, the first expression of Gothic sculpture was born, developed in the wake of a changing architectural style.

Although we owe the invention of portals with column statues to sculptors working on the abbey church of Saint-Denis, it was at Chartres cathedral that this model really flourished, before adopting its most enduring expression, again at Saint-Denis, in the Valois portal. In the rivalry between these seats of power, the formation and propagation of new aesthetics played out in a complex intertwining of borrowings and departures. This new art found its origins in a quest for expressiveness which was achieved by the assertion of a style inspired by classical antiquity and marked by the art of the Meuse Valley around 1150. Bodies come to life, become flesh, start to move and become recognisable through the staging of the subjects.

6 place Paul Painlevé
75005 Paris
T: 01 53 73 78 00

musee-moyenage.fr
[Facebook](https://www.facebook.com/museecluny) [Instagram](https://www.instagram.com/museecluny) [Twitter](https://twitter.com/museecluny) @museecluny
#ExpoNaissanceGothique

From the engraved columns of the façade at Saint-Denis to the great bible, perhaps commissioned by Abbot Suger of Saint-Denis from the Chartrian illuminators, the relationship is obvious and points us in the direction of long-lost notebooks of designs. By bringing together sculptures, illuminations and stained glass panels, the exhibition shows their common sources of inspiration. More than just a simple juxtaposition of various repertoires, visitors will witness the birth of a hybrid and fascinating art.

Enriched by the scientific contributions of the extensive restoration works conducted over recent years, starting with the Western façade of Saint-Denis, the exhibition sheds new light on the earliest days of Gothic art and the explosion of its intricate carving. We are also lucky enough to have on exclusive loan a set of column statues of monumental size removed from the Royal portal of Chartres Cathedral, provided by DRAC Centre-Val de Loire.

The exhibition organizers, Damien Berné and Philippe Plagnieux, have succeeded in assembling about 130 works of art. As well as the reference collections of the Musée de Cluny and the Louvre, brought together for the occasion, numerous sculptures have been gathered from museums across France and overseas, including from the Metropolitan Museum of Art in New York and The Walters Art Museum in Baltimore, as well as from archaeological archives including the Saint-Denis Archaeological Unit and from various cathedrals.

Press contact

Aline Damoiseau

Press and Editorial Communications Officer

aline.damoiseau@culture.gouv.fr

T. +33 (0) 1 53 73 78 25

P. +33 (0) 6 09 23 51 65

Practical information

Museum entrance

28 Rue Du Sommerard
75005 Paris

Opening hours:

Every day except Tuesday,
from 9:15 am to 5:45 pm.
Final admissions at 5:15 pm.
Closed 1st January, 1st May
and 25th December.

Bookshop/Shop

9:15 am to 6 pm, free access until
5:30 pm
T. + 33 (0) 1 53 73 78 22

Getting to the museum:

Métro Cluny-La-Sorbonne / Saint-
Michel / Odéon
Bus n° 21 - 27 - 38 - 63 - 85 - 86 - 87
RER B and C line, stop at Saint-Michel
- Notre-Dame station

Rates

€9, reduced rate: €7 (RMN
exhibitions)
Free for visitors under 26 years of age
(EU nationals and holders of a long-
stay visa) and for everyone the first
Sunday of each month.

Comment and share on Twitter,
Facebook and Instagram:

[@museecluny](https://twitter.com/museecluny)
[#ExpoNaissanceGothique](https://twitter.com/ExpoNaissanceGothique)
musee-moyenage.fr



NAISSANCE DE LA SCULPTURE GOTHIQUE. SAINT-DENIS, PARIS, CHARTRES 1135-1150

10 octobre 2018 - 21 janvier 2019

VISUELS LIBRES DE DROITS POUR LA PRESSE

Dans le cadre de l'exposition «Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150».

Tout article devra préciser le nom du musée, le titre et les dates de l'exposition.

Format maximum : ¼ de page.

Merci d'indiquer les copyrights figurant à droite des visuels.



1. Tête de statue-colonne : un prophète

Provient de l'abbatiale de Saint-Denis, portail sud de la façade occidentale

Calcaire lutétien (liais)

Paris, musée de Cluny, musée national du Moyen Âge

Inv. Cl. 23415

© Service presse RMN-Grand Palais (musée de Cluny, musée national du Moyen-Âge) / Michel Urtado



2. Tête de statue-colonne : la reine de Saba

Provient de l'abbatiale de Saint-Denis, portail central de la façade occidentale

Calcaire lutétien (liais)

Paris, musée de Cluny, musée national du Moyen Âge

Inv. Cl. 23250

© Service presse RMN-Grand Palais (musée de Cluny, musée national du Moyen-Âge) / Michel Urtado



3. Tête de statue-colonne : un roi de l'Ancien Testament

Provient de l'abbatiale de Saint-Denis, portail nord de la façade occidentale

Calcaire lutétien (liais)

Baltimore (USA), The Walters Art Museum, Inv. 27.21

© The Walters Art Museum, Baltimore



4. Statue-colonne: reine de l'Ancien Testament

Provient de la cathédrale Notre-Dame de Chartres, portail central du Portail royal
Calcaire lutétien (liais)

Chartres, cathédrale Notre-Dame, trésor (DRAC Centre-Val de Loire). Propriété de l'État, classé au titre des monuments historiques sur la liste de 1840

© DRAC Centre-Val-de-Loire / François Lauginie



5. Statue-colonne: reine de l'Ancien Testament

Provient de la cathédrale Notre-Dame de Chartres, portail sud du Portail royal
Calcaire lutétien (liais)

Chartres, cathédrale Notre-Dame, trésor (DRAC Centre-Val de Loire). Propriété de l'État, classé au titre des monuments historiques sur la liste de 1840

© DRAC Centre-Val-de-Loire / François Lauginie



6. Statue-colonne : roi de l'Ancien Testament

Provient du cloître de l'abbaye de Saint-Denis
Calcaire

New York (USA), The Metropolitan Museum of Art, Pulitzer Bequest

Inv. 20.157

© The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA



7. Colonnnette à décor de combattants nus superposés dans des rinceaux

Provient de l'abbatiale de Saint-Denis, portail sud de la façade occidentale
Calcaire lutétien (liais)

Paris, musée de Cluny, musée national du Moyen Âge

Inv. Cl. 11659 a

© C2RMF / Jean Yves Lacôte

Pour obtenir ce visuel, merci de vous adresser au service communication du C2RMF : sophie.lefevre@culture.gouv.fr et vanessa.journier@culture.gouv.fr



8. Chapiteau double : sirènes oiseaux affrontées dans des rinceaux

Provient du cloître de l'abbaye de Saint-Denis
Calcaire
Paris, musée de Cluny, musée national du Moyen Âge
Inv. Cl. 23531
© Service presse RMN-Grand Palais (musée de Cluny, musée national du Moyen-Âge) / Michel Urtado



9. Tête de statue-colonne : Moïse

Provient de l'abbatiale de Saint-Denis, portail sud de la façade occidentale
Calcaire lutétien (liais)
Paris, musée de Cluny, musée national du Moyen Âge
Inv. Cl. 23312
© Service presse RMN-Grand Palais (musée de Cluny, musée national du Moyen-Âge) / Michel Urtado



10. Tête de statue-colonne : le roi David

Provient de la cathédrale Notre-Dame de Paris, portail sud de la façade occidentale dit « portail Sainte-Anne »
Calcaire
New York (USA), The Metropolitan Museum of Art
Inv. 38.180
© The Metropolitan Museum of Art,
Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA



11. Statue-colonne : Isaïe

Provient d'un édifice parisien non identifié (église Saint-Jacques-de-la-Boucherie ?)
Calcaire lutétien (liais), traces de polychromie
Paris, musée de Cluny, musée national du Moyen Âge
Inv. Cl. 18659 (corps) et Cl. 18952 (tête)
© C2RMF / Anne Chauvet

Pour obtenir ce visuel, merci de vous adresser au service communication du C2RMF : sophie.lefevre@culture.gouv.fr et vanessa.journier@culture.gouv.fr



12. Colonnelle quadruple historiée et torsadée; chapiteau historié: l'Annonce aux Bergers, la Nativité, le Sommeil des Mages; tailloir à décor de rinceaux

Provient du cloître ou de la salle capitulaire de l'abbaye de Coulombs (Eure-et-Loir)

Calcaire

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures

Inv. RF 1375

© Service presse Rmn-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean



13. Retable: l'Annonciation, la Vierge en majesté, le Baptême du Christ

Provient de l'église Saint-Jean-Baptiste de Carrières-sur-Seine (Yvelines)

Calcaire polychromé

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures

Inv. RF 1612

© Musée du Louvre, dist. Rmn-Grand Palais / Pierre Philibert

USAGE IMPRESSION UNIQUEMENT



14. Chapiteau d'angle à décor d'oiseaux enroulés dans des rinceaux

Provient du chevet de l'abbatiale Sainte-Geneviève de Paris

Calcaire

Paris, musée de Cluny, musée national du Moyen Âge

Inv. Cl. 12100

© Service presse Rmn-Grand Palais (musée de Cluny, musée national du Moyen-Âge) / Michel Urtado



15. Bible dite « de Saint-Denis »

Fabriquée à Chartres pour l'abbaye de Saint-Denis (?)

Enluminure sur parchemin

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits

Lat. 55, f. 119

© Philippe Plagnieux, Claudine Lautier



16. Bible dite « de Saint-Denis »

Fabriquée à Chartres pour l'abbaye de Saint-Denis (?)

Enluminure sur parchemin

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits

Lat. 55, f. 179

© Philippe Plagnieux, Claudine Lautier



17. Bible dite « de Saint-Denis »

Fabriquée à Chartres pour l'abbaye de Saint-Denis (?)

Enluminure sur parchemin

Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits

Lat. 116, f. 65

© Philippe Plagnieux, Claudine Lautier



18. Affiche de l'exposition « Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150 »

Conception graphique : Éric Gallesi

Tête de statue-colonne : un prophète, provient de l'abbatiale de Saint-Denis, portail sud de la façade occidentale, calcaire lutétien (liais), Paris, musée de Cluny - musée national du Moyen Âge, inv. Cl. 23415

© RMN-Grand Palais (musée de Cluny - musée national du Moyen-Âge) / Michel Urtado

Contact :

Aline Damoiseau

Chargée de la presse et de la communication éditoriale

aline.damoiseau@culture.gouv.fr

T. +33 (0) 1 53 73 78 25

P. +33 (0) 6 09 23 51 65



CINQ BONNES RAISONS D'ALLER VOIR L'EXPOSITION NAISSANCE DE LA SCULPTURE GOTHIQUE

C'est maintenant ou jamais !

Comment évoquer dans un musée parisien le monumental Portail royal de Chartres, encore debout aujourd'hui ?

Depuis la fin des années 1960, certaines des statues-colonnes de ce portail ont été déposées pour des raisons de conservation. Alors que la Conservation régionale des monuments historiques de la Drac Centre-Val de Loire prépare l'ouverture du trésor de la cathédrale de Chartres, ces sculptures exceptionnelles ont été récemment restaurées. Leur présence dans l'exposition sonne donc comme une avant-première inédite avant leur présentation au public dans les années à venir à Chartres.

[Venez vivre une expérience d'archéologie expérimentale](#)

D'une visite à l'autre, le public découvre habituellement un chapiteau au musée de Cluny, le tailloir qui le surmontait au Louvre... L'exposition donne à voir des superpositions d'éléments et reconstitue ainsi pour la première fois le décor sculpté de l'abbaye parisienne Sainte-Geneviève, disparue depuis le 19^e siècle.

Cette expérience révèle que les collections lapidaires médiévales des musées du Louvre et de Cluny constituent en fait les deux faces d'une même médaille !

[On vous dévoile le cloître médiéval de Saint-Denis](#)

Pour la première fois depuis 250 ans, découvrez une évocation du cloître médiéval de l'abbaye de Saint-Denis, détruit dans les années 1750. Tous les éléments sculptés du cloître appartenant à des institutions patrimoniales (musée de Cluny, musée du Louvre, musée des Antiquités de Rouen et Unité archéologique de Saint-Denis) ont été rassemblés en regard d'une reconstitution d'un arc complet du cloître. Le dispositif est complété par un dessin reproduisant à l'échelle 1 une travée du cloître et par une statue-colonne prêtée par le Metropolitan museum of art de New York.

Découvrir pour la première fois un trésor des collections du musée

Depuis la Seconde Guerre mondiale, les colonnettes de la façade de l'abbaye de Saint-Denis patientaient dans les réserves du musée, trop abîmées, trop retouchées, pensait-on. Leur restauration pour l'exposition a été l'occasion de mettre en évidence à la fois leur authenticité et leur grande qualité. Elles prennent ainsi place parmi les fleurons des collections de sculpture du musée de Cluny et de l'exposition *Naissance de la sculpture gothique*.

Traquer les motifs ornementaux d'un chantier à l'autre

Entre 1135 et 1150, des carnets de modèle circulent d'un chantier à l'autre. Parchemin, feuillets reliés ? On ignore la forme qu'ils prenaient, aucun d'entre eux n'étant parvenu jusqu'à nous. Mais il s'agissait de dessins en deux dimensions, que les sculpteurs avaient toute liberté pour interpréter. Les mêmes motifs se retrouvent donc, tantôt en creux, tantôt en plein. À chacun de partir à leur recherche d'un monument à l'autre.



PARCOURS

INTRODUCTION

La sculpture gothique apparaît au milieu des années 1130 dans une aire géographique centrée sur le domaine royal capétien, mais qui ne se limite pas à lui. Elle naît de la combinaison d'expériences parallèles dont le laboratoire est l'Île-de-France, berceau du nouvel art de bâtir, mais aussi la Beauce, autour du chantier de la façade de la cathédrale de Chartres. Une première synthèse de ces composantes d'origines diverses s'opère à Saint-Denis entre 1135 et 1140, sur le chantier du nouveau massif occidental de l'abbatiale. Si son style est encore largement tributaire de la tradition romane d'Île-de-France, il doit s'adapter à un parti architectural d'une ambition sans précédent : un triple portail à statues-colonnes qui se déploie sur toute la largeur de la façade. Sa structure est aussitôt reprise au Portail royal de Chartres, mais dans un style plus propre à incarner une recherche d'expression nouvelle. Le lien entre ces deux monuments fondateurs, qui ne cesse de s'enrichir d'échanges circulaires à mesure que se déplacent les sculpteurs et que s'étoffent les carnets de modèles, est au cœur du phénomène. C'est l'histoire de ces échanges que l'exposition s'attache à reconstituer, à la recherche de sources d'inspiration graphiques communes à la sculpture, au vitrail et à l'enluminure.

Le prototype chartrain connaît une diffusion foudroyante dans les années 1145-1150, vers les terres du comte de Blois, de Chartres et de Champagne, et jusqu'au cœur du domaine Plantagenêt, aux entrées principales des cathédrales du Mans et d'Angers. Il ne dépend donc pas des frontières politiques, mais s'affirme comme un langage visuel partagé, entre figuration humaine en quête de sentiment et foisonnement de l'ornement végétal. À côté du célèbre Suger de Saint-Denis, qui a retenu toute l'attention en raison de son rôle politique de premier plan et de ses écrits, et des sculpteurs anonymes qui ont développé ce langage, c'est une génération aussi bien qu'un réseau de commanditaires influents qui est à l'œuvre.

PROLOGUE : LA SCULPTURE ROMANE À PARIS AVANT L'ÉCLOSION GOTHIQUE (1100-1130)

Quand surgissent les portails occidentaux de Saint-Denis, la sculpture d'Île-de-France, ancrée dans une tradition romane aux caractères peu marqués, forme un paysage moins riche que dans d'autres régions. Alors qu'en Bourgogne ou en Languedoc s'épanouissent les grands portails romans, elle se concentre principalement sur les chapiteaux. Délaissant la figuration humaine, sauf dans quelques abbayes de premier plan comme Sainte-Geneviève de Paris ou Chelles, elle privilégie une forme très dégradée du chapiteau corinthien, dans

une veine géométrique qui perpétue certains types normands de la fin du 11^e siècle, ou plus rarement dans une veine végétale stylisée et simplifiée où abondent les rinceaux. À l'aube de l'éclosion du gothique, le répertoire sculpté en vogue autour de Paris n'a connu aucune évolution notable depuis un demi-siècle. Significativement, les premiers travaux lancés à Saint-Denis par l'abbé Suger, qui se contente de plaquer un décor sculpté dans l'entrée du mausolée de Pépin le Bref, à l'ouest de l'abbatiale, puis dans la crypte, appartiennent encore pleinement à cet art roman local.

I. SAINT-DENIS

Les portails occidentaux de Saint-Denis, entre Paris et Chartres

Le nettoyage récent de la façade occidentale de Saint-Denis permet d'apprécier d'un œil nouveau la sculpture qui se déploie sur ses trois portails, et de relativiser l'impact de la restauration menée par le sculpteur Brun sous la direction de François Debret en 1839-1840. Leur examen révèle un style encore empreint de la tradition plastique romane de l'Île-de-France, aux volumes lourds et aux drapés relâchés contrebalancés par un traitement de surface précieux : les sculpteurs réunis par Suger entre 1135 et 1140 pour œuvrer à cet ensemble sans précédent disposaient de moyens peu adaptés à son ambition. Cependant, des éléments secondaires de ces portails, telles les colonnettes de piédroits, porteuses d'une ornementation végétale luxuriante, peuvent être attribués à des sculpteurs venus de Chartres. Leur décor virtuose de somptueux rinceaux peuplés de créatures hybrides, déployé pour la première fois à la tour nord de la cathédrale beauceronne, se rencontre à Paris dès le milieu des années 1130, dans les chevets de Sainte-Geneviève et de Saint-Martin-des-Champs, puis se propage via le relais dionysien jusqu'à Saint-Remi de Reims.

I-1. Les statues-colonnes des portails occidentaux de Saint-Denis

Les statues-colonnes des portails occidentaux de Saint-Denis ont été détruites à la demande des moines en 1770, seules les colonnes elles-mêmes étant épargnées. Sur les six têtes conservées et repérées, cinq sont réunies ici. Véritables icônes de cet art naissant, elles fascinent par leur modelé énergique et brutal. Quant à leurs corps, on en connaît la forme grâce aux dessins qu'en a fait Antoine Benoist au début du 18^e siècle. Le graphisme abstrait des drapés pesants est encore roman, notamment les longs plis parallèles qui retombent entre les jambes.

I-2. Des ornements chartrains aux portails occidentaux de Saint-Denis

Parmi les éléments des portails de Saint-Denis confiés à des sculpteurs chartrains, outre les chapiteaux à rinceaux qui couronnent les ébrasements, les six colonnettes insérées dans les piédroits selon une formule originale offrent un support idéal à leur répertoire ornemental propre. Lorsque ces sculpteurs rentrent au pays, ils reproduisent les schémas mis au point à Saint-Denis, en les démultipliant pour les adapter aux longues colonnettes intercalaires qui séparent les statues-colonnes du Portail royal. La présence chartraine à Saint-Denis se manifeste également avec éclat dans le décor enluminé luxuriant d'une grande Bible en deux volumes, ainsi que dans la vitrerie du chevet, en particulier dans les bordures dont le dessin dérive des mêmes modèles.

I-3. Les statues-colonnes du cloître de Saint-Maur-des-Fossés

Seuls témoins de la diffusion stylistique des portails expérimentaux de Saint-Denis, les statues-colonnes du cloître de Saint-Maur-des-Fossés jettent autour de 1140 un autre éclairage, indirect, sur les corps disparus de leurs aînées dionysiennes. Les caractères formels des unes et des autres se retrouvent d'ailleurs dans les enluminures produites par le *scriptorium* de Saint-Maur, qui se signale sous l'abbatiate d'Ascelin (1134-1151) comme un conservatoire majeur de la tradition romane d'Île-de-France.

I-4. Le répertoire ornemental chartrain à Paris

Saint-Martin-des-Champs, priorale clunisienne de Paris et monument pionnier de l'architecture gothique, se distingue par l'adoption précoce, peut-être même avant Saint-Denis, d'un vocabulaire ornemental typiquement chartrain, marqué à la fois par l'énergie du végétal et par la délicatesse du traitement de surface. C'est le cas également du chevet de l'abbatiale Sainte-Geneviève : des groupes de chapiteaux coiffés de grands tailloirs au décor chartrain, dont un exemple est reconstitué ici pour la première fois depuis la destruction de l'église en 1807, surplombaient et ornaient l'espace dévolu à la châsse contenant les reliques de la sainte patronne de Paris.

I-5. Le décor chartrain des bâtiments claustraux de Saint-Remi de Reims

L'abbaye Saint-Remi de Reims connaît une période d'activité artistique brillante sous l'abbatiat d'Odon (1118-1151). Il se distingue notamment par la construction de bâtiments monastiques au riche décor sculpté dont il subsiste aujourd'hui la salle capitulaire remaniée, ainsi que de probables vestiges d'un ou plusieurs cloîtres. Ce décor présente toutes les caractéristiques du répertoire ornemental chartrain, mais il ne s'agit pas d'un emprunt direct : Saint-Remi offre une synthèse riche et inspirée de son interprétation parisienne, à Saint-Martin-des-Champs et à Saint-Denis.

II. CHARTRES

Le Portail royal de Chartres : dépasser l'horizon dionysien

La recherche récente a confirmé sur des bases solides la datation relative du triple portail occidental de la cathédrale de Chartres, surnommé « Portail royal » en référence aux grandes figures couronnées de l'Ancien Testament qui ornent leurs ébrasements : sa réalisation succède aussitôt à celle des portails occidentaux de Saint-Denis, entre 1140 et 1145. Marqués par leur expérience dionysienne, les sculpteurs chartrains rapportent chez eux l'idée de cette composition tripartite à statues-colonnes, mais les formes romanes du milieu parisien sont abandonnées au profit d'une recherche d'expression nouvelle, nourrie de codes de représentation byzantinisants. Le répertoire végétal local y est naturellement développé, et s'enrichit de modèles issus des confins clunisiens du Bourbonnais et du Nivernais, en particulier des portails de l'abbatiale de La Charité-sur-Loire et de la clôture de chœur de la priorale de Souvigny. Cette synthèse équilibrée et novatrice connaît pendant une décennie un profond retentissement à travers le Bassin parisien et au-delà. Ce phénomène peut être décrit comme une véritable « onde de choc ».

II-1. Les statues-colonnes du Portail royal de Chartres

Les quatre statues-colonnes présentées ici, déposées pour des raisons de conservation entre 1967 et 1974 et remplacées par des copies, ont bénéficié en 2018 d'une restauration qui révèle leurs qualités plastiques. Leur stricte immobilité, accrue par l'élongation extrême des silhouettes assujetties à la colonne, les détourne de la tradition romane encore perceptible à Saint-Denis. Les volumes du corps sont évoqués par un fin réseau de longs plis parallèles distribués de façon organique ; les figures sont animées également par l'expression intense et spiritualisée des visages.

La restauration de ces statues-colonnes a été réalisée grâce au mécénat de l'association American Friends of Chartres, en partenariat avec l'association Chartres sanctuaire du monde.

II-2. Des sources bourbonnaises et nivernaises pour le Portail royal

La plupart des motifs déployés sur le soubassement du Portail royal (fleurs à quatre pétales, girandoles ou cannelures) n'appartiennent pas au répertoire chartrain des années 1130. Ils sont directement empruntés aux monuments clunisiens d'une aire géographique correspondant au confluent de la Loire et de l'Allier, en particulier La Charité-sur-Loire (Nivernais) et Souvigny (Bourbonnais). De même, les apôtres de la clôture de chœur de

Souvigny constituent sans doute, par leurs drapés nerveux et organiques aux plis parallèles ou «en V emboîtés», une source d'inspiration pour les statues-colonnes de Chartres. Leur style byzantinisant, qui se retrouve dans la Bible chartraine de Saint-Denis, semble tributaire des réalisations du *scriptorium* de Cluny autour de 1100, lui-même marqué par des modèles italo-byzantins du début de la période comnène (fin du 11^e siècle).

II-3. L'onde de choc chartraine

Le Portail royal de Chartres connaît un retentissement immédiat dans la décennie qui suit son achèvement, jusqu'à Angers ou à Bourges. À proximité immédiate de la cité beauceronne, les faisceaux de colonnettes torsées de Coulombs (dans la salle suivante) ou les chapiteaux de la collégiale de Dreux citent son répertoire ornemental. Au-delà, son influence atteint très tôt l'Île-de-France, et fait retour à Saint-Denis, comme en témoignent le «relief Crosby», reflet du linteau du portail central chartrain, ou le retable de Carrières, dépendance de l'abbaye royale. Thibault IV, comte de Blois, de Chartres et de Meaux, est sans doute un acteur de sa diffusion dans la Brie où les portails «chartrains» se multiplient, comme à Lagny-sur-Marne où il est enterré en 1152.

La vague chartraine ne se limite pas aux seuls portails à statues-colonnes. Le décor végétal de ses colonnettes, tailloirs et voussoirs a inspiré autant que ses grandes figures, et dans tous les domaines. Ainsi s'adapte-t-il très bien au mobilier liturgique, comme à Chelles où les rinceaux et palmettes beaucerons caractéristiques envahissent les pieds de châsses ou d'autels; ainsi, le décor des cloîtres en tire-t-il abondamment parti, comme à Coulombs dont les supports, constitués de quadruples colonnettes torsadées, sont coiffés de chapiteaux reprenant le couronnement architectural de ceux du Portail royal.

III. PARIS ET CHARTRES TOUT À LA FOIS. LES CARNETS DE MODÈLES D'ORNEMENT

Paris et Chartres tout à la fois. De nouveaux carnets de modèles d'ornements

Paris est le lieu de la renaissance du chapiteau corinthien dans la première architecture gothique, à Saint-Pierre de Montmartre, mais aussi celui de la première diffusion du répertoire ornemental chartrain, à Saint-Martin-des-Champs. À la façade de Saint-Denis s'opère un phénomène décisif dans la formation de la première sculpture gothique: la fusion de ces deux répertoires récents, retravaillés et combinés par des sculpteurs inventifs prompts à s'approprier les nouveautés. Les carnets de modèles qui en résultent circulent depuis Saint-Denis avec une étonnante rapidité, et ces vecteurs graphiques ne cessent alors de s'étoffer et de se recharger de chantier en chantier. Les chapiteaux sont le support privilégié de cette effervescence créatrice: bouquets de palmettes ou sirènes-oiseaux font l'objet d'infinies variations dans une itinérance circulaire qui les mène de Saint-Denis, portails ou chevet, aux déambulatoires de la cathédrale de Sens et de Saint-Germain-des-Prés puis, de là, au cloître de Saint-Denis, et en de nombreux autres lieux.

Le cloître de Saint-Denis

Le cloître de l'abbaye de Saint-Denis est aujourd'hui l'un des grands absents de la première sculpture gothique, alors même qu'il correspond au moment où les carnets de modèles atteignent leur plus grande diversité, et le terme de leur enrichissement. Remanié au 13^e siècle, détruit dans les années 1750 pour faire place à un quadrilatère néo-classique, il est mal documenté par les rares vues générales du monastère et son apparence nous échappe. Seul subsiste un important ensemble de vestiges lapidaires, reconstitué à la fin du 20^e siècle et complété depuis par des découvertes archéologiques. Ses pièces les plus significatives sont rassemblées ici pour la première fois. Leur étude a permis de reconstituer l'apparence d'une travée d'arcature, mettant en valeur la probable alternance de supports simples et de supports doubles, ces derniers incluant une statue-colonne du côté du préau. La statue-colonne qui subsiste illustre avec force la prégnance du modèle

figuratif chartrain au milieu des années 1140. Ainsi, l'« onde de choc » du Portail royal s'impose jusqu'au cœur de l'abbaye royale.

IV. LA SCULPTURE FIGURÉE AU MILIEU DU 12^e SIÈCLE

La sculpture figurée au milieu du 12^e siècle : en quête d'une nouvelle expressivité

À la fin des années 1140, alors que des usages dévotionnels nouveaux se développent, en particulier en l'honneur de la Vierge Marie, et témoignent d'une aspiration à une médiation plus proche et incarnée, les statues-colonnes, figures royales et prophétiques placées à portée de regard, connaissent des mutations rapides. À Chartres, malgré leur expression intense et spiritualisée, elles étaient encore trop corsetées, sans doute, dans leur rigidité immobile et impassible. À Notre-Dame de Paris, si le portail Sainte-Anne est d'essence chartraine, ses sculpteurs cherchent à dépasser cette référence en puisant à des sources expressives plus directement italo-byzantines ; mais cette surenchère, qui utilise le même langage en l'exacerbant, est une tentative sans lendemain. Alors que le style principal du Portail royal triomphe encore dans le cloître de Saint-Denis autour de 1145, à quelques mètres de là et à quelques mois ou années d'intervalle, au portail du bras nord du transept dit « portail des Valois », apparaît un style radicalement nouveau. La quête de mouvement et la dramatisation théâtrale des attitudes procèdent de référents antiques empruntés à l'art « mosan », tel qu'il se développe au même moment entre Liège et Stavelot. Ainsi, la vieille abbaye royale reprend à la cathédrale beauceronne le rôle d'épicentre de l'innovation que celle-ci lui avait ravi moins de dix ans auparavant, et le style du portail des Valois trouve à Senlis et à Paris puis à Mantes et en bien d'autres lieux des prolongements riches d'avenir.

IV-1. Le portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris : un style encore sous influence

Le portail Sainte-Anne est un ensemble complexe et hétérogène. Constitué d'éléments provenant d'au moins deux portails différents sculptés au milieu des années 1140 pour la façade de la cathédrale précédente, il a été réemployé au début du 13^e siècle dans la façade de la nouvelle cathédrale, au prix de divers compléments. Suite aux mutilations révolutionnaires, de nombreux fragments des statues-colonnes ont été recueillis au musée de Cluny, notamment après la découverte en 1977 de tronçons enfouis. C'est également en contexte archéologique que des pièces non réutilisées lors du remploi ont été mises au jour. Parmi les parties demeurées en place dans le portail, le tympan reproduit le style principal du Portail royal de Chartres. En revanche, le linteau supérieur et certaines statues-colonnes, comme le Saint Pierre exposé ici, présentent des traits byzantinisants appuyés, notamment des plis en forme de gouttes d'huile superposées, qui suggèrent que les sculpteurs et commanditaires parisiens ont cherché à dépasser le modèle chartrain par une recherche d'expressivité exacerbée.

IV-2. L'appel à des sources mosanes ou le recours à l'Antiquité

Au terme de la première génération gothique, peu avant 1150, c'est au portail des Valois de Saint-Denis que le modèle chartrain est finalement dépassé. La nouvelle conception des figures qui s'y affirme, marquée par un certain classicisme antiquisant, prend sans doute sa source dans l'art de la vallée de la Meuse ; elle trouve notamment des points de comparaison précis avec les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège, créés quelque trente ans plus tôt. En tout cas, les contacts de l'abbaye avec ce foyer artistique sont avérés : si le grand pied de croix émaillé commandé par Suger, selon ses dires, à des orfèvres « lotharingiens » pour supporter sa croix d'or a disparu, le médaillon rescapé des verrières de la chapelle d'axe, attribué à un atelier « mosan », présente d'étroites affinités stylistiques avec le portail. La grande force expressive des visages aux rides accentuées comme la torsion des corps mis en mouvement, drapés de plis tendus distribués de façon

plus naturelle, caractérisent ensuite plusieurs ensembles sculptés parisiens encore mal localisés, et s'épanouissent aux portails de la cathédrale de Senlis et de la collégiale de Mantes.

IV-3. Les Vierges à l'Enfant en majesté d'Île-de-France : d'un style l'autre

La Vierge à l'Enfant en majesté en bois polychromé qui ornaît la chapelle d'axe de la priorale Saint-Martin-des-Champs est exceptionnelle par ses dimensions et par sa qualité plastique. Sa frontalité hiératique comme le plissement serré de son drapé marqué de V emboîtés l'apparentent à la Vierge en majesté qui trône au Portail royal de Chartres, dans le tympan du portail sud. Cependant, assis en équilibre sur son genou, l'Enfant est ici désaxé, comme pour créer une relation plus directe avec sa Mère et avec le fidèle. Une composition similaire s'observe sur deux autres Vierges en bois du même type, provenant de Jouy-en-Josas et de Limay (Yvelines), à ceci près que l'Enfant est porté et présenté par deux anges agenouillés. Or, leur style n'a rien de chartrain : la conception des drapés qui rayonnent en éventail évoque les portails de Mantes tout proches. Les deux grandes madones « premier gothique » d'Île-de-France, Notre-Dame de la Carole de Saint-Martin-des-Champs et la Diège de Jouy-en-Josas, sont parfaitement représentatives des deux courants stylistiques dominants qui se succèdent à Paris au cours de la décennie 1140-1150. Avec des moyens différents, toutes deux visent à incarner la figure d'intercession mariale, qui projette l'Enfant devant elle pour le rendre plus proche du fidèle .

NAISSANCE DE LA SCULPTURE GOTHIQUE SAINT-DENIS, PARIS, CHARTRES 1135-1150



En librairie le 10 octobre 2018

Si l'émergence d'un nouvel art de bâtir en Île-de-France dans la décennie 1130 a été largement étudiée, la genèse de la première sculpture gothique liée à l'incidence de ces mutations architecturales restait à mettre en lumière. Ce phénomène envisagé dans les limites géographiques de son berceau originel se distingue par l'invention de la statue-colonne et l'évolution des programmes iconographiques.

Saint-Denis, Paris et Chartres, monuments emblématiques du Moyen Âge, témoignent, au cours des années 1130-1150, d'une étonnante aspiration au renouvellement des formes et traduisent dans la pierre les prémices d'un humanisme gothique.

Les ébrasements des portails peuplés de grandes figures royales et prophétiques, les chapiteaux ornés de bouquets de palmettes, de feuilles d'acanthé, de basilics, de sirènes-oiseaux, de rinceaux habités, de griffons et de chimères révèlent une créativité et une richesse infinies

.....

Sommaire :

AVANT-PROPOS

PROLOGUE : PARIS 1100

PARTIE I

Saint Denis

La façade occidentale de l'abbatiale de Saint-Denis vers 1135-1140 : entre Paris et Chartres

I.1. L'invention du portail à statues-colonnes : l'avant-nef de Saint-Denis entre innovation iconographique et continuité stylistique

I.2. Le répertoire ornemental chartrain et la première sculpture gothique vers 1135-1140

PARTIE II

Chartres

La façade occidentale de la cathédrale de Chartres vers 1140 : dépasser l'horizon dionysien

II.1. Le Portail royal de Chartres : une reformulation iconographique et stylistique

II.2. D'un portail chartrain l'autre

« L'onde de choc » des portails chartrains

PARTIE III

Paris et Chartres tout à la fois

Les carnets de modèles et d'ornements créés par les sculpteurs du premier art gothique autour de 1140

III.1. De nouveaux carnets de modèles pour la première sculpture gothique des années 1140

III.2. Le cloître de Saint-Denis

PARTIE IV

La sculpture figurée au milieu du 12^e siècle

En quête d'une nouvelle expressivité ou les voies de l'humanisme

IV.1. Un style encore sous influence

IV.2. L'appel à des sources mosanes ou le recours à l'Antiquité vers 1145

ANNEXES

.....

Auteurs :

Sous la direction de Damien Berné et Philippe Plagnieux

Auteurs : Fabienne Aubebrand, Élise Baillieux, Damien Berné, Charlotte Denoël, Pauline Ducom, Bénédicte Fillon-Braguet, Léa d'Hommée-Kchouk, Irène Jourd'heuil, Clémentine Mathurin, Jacques Moulin, Philippe Plagnieux, Éliane Vergnolle, Michaël Wyss

.....

Éditeur :

Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais

Format : 220 x 280 mm

Relié plein papier, avec un bandeau calque en 1^{ère} de couverture

272 pages

270 illustrations

ISBN : 978-2-7118-7077-6

ES 70 7077

Prix : 39 €

.....

Contact presse :

Florence Le Moing

Florence.Le-Moing@rmngp.fr



EXTRAITS
DU CATALOGUE

AVANT-PROPOS

Gothique *versus* roman ? La sculpture du deuxième quart du 12^e siècle
Éliane Vergnolle

«[...] La question des relations entre la sculpture romane et celle du premier art gothique a été longtemps grevée par les incertitudes chronologiques. Au début des années 1970, Willibald Sauerländer s'interrogeait ainsi sur les dates respectives des linteaux de la Charité-sur-Loire et du portail de la Vierge, à Chartres, qui présentent une iconographie de l'Enfance du Christ très comparable: «Certains éléments plaident en faveur d'une légère antériorité de La Charité sur le Portail royal de Chartres. Toutefois il n'est pas possible de dater ces linteaux avant 1140». Or la recherche récente a établi que les premiers, réalisés peu après 1132, sont légèrement plus anciens que le Portail royal, mis en œuvre seulement vers 1140. Plus encore, comme le montre plus loin Philippe Plagnieux, l'origine de certains éléments du répertoire ornemental chartrain se situe probablement dans le Nivernais. Aussi, loin d'illustrer une réception «provinciale» de la sculpture du premier art gothique, les linteaux de La Charité semblent-ils avoir participé à la genèse de celui-ci par le biais d'un complexe réseau d'échanges entre des foyers de création appartenant à des milieux artistiques très divers.

Est-ce à dire que le clivage ordinairement admis entre «roman» et «gothique» a vécu ? Autrement dit : dans quelle mesure une terminologie créée par les érudits de la fin du 18^e et du début du 20^e siècle est-elle encore efficiente ? La question ne saurait être éludée, s'agissant du deuxième quart du 12^e siècle, période qui connut des mutations artistiques majeures. Dans ce contexte, faut-il opposer à l'immobilisme supposé d'un art roman attaché au passé le dynamisme d'un art gothique porteur d'avenir ? Existe-t-il entre les deux mondes des parallélismes d'intention voire de formulation ? Les réponses à ces questions ne peuvent être que pragmatiques, nuancées et provisoires.

Les difficultés épistémologiques héritées du passé ne se limitent pas à la terminologie. Le classement des églises romanes en «écoles» régionale n'est certes plus d'actualité, mais le cadre de pensée qui lui était associé continue de faire obstacle à une vision d'ensemble de chaque génération. Tenter de replacer la sculpture du premier art gothique dans son contexte chronologique reste une entreprise d'autant plus hasardeuse que celle-ci a toujours été traitée de manière autonome, compte tenu de son devenir, alors que la question des rapports avec l'art roman était généralement ramenée à l'origine géographique des artistes. Un tel point de vue n'est plus de mise aujourd'hui : en décrivant pas à pas le processus d'échanges entre chantiers qui aboutit à la naissance d'une nouvelle sculpture monumentale, la présente exposition ouvre des pistes de réflexion innovantes. Si l'émergence d'un nouvel art de bâtir en Île-de-France à partir des années 1130 ne fait plus

débat, l'incidence de ces mutations architecturales sur la conception du décor sculpté n'a guère été évaluée dans son ensemble, la plupart des études ayant portée sur le traitement de détail et sur les filiations entre chantiers. C'est pourtant l'angle d'approche le plus pertinent pour apprécier la spécificité de la première sculpture gothique et sa place dans l'art de son temps. [...]»

LA FAÇADE OCCIDENTALE DE L'ABBATIALE DE SAINT DENIS VERS 1135-1140

Le programme iconographique ambitieux et novateur de Suger

Damien Berné

«Dans leur substance, les portails occidentaux de Saint-Denis, déjà mutilés par les modifications décidées par les moines en 1170 puis par les atteintes révolutionnaires, ont été très altérés lors des restaurations dirigées au 19^e siècle par François Debret; or, malgré le jugement hypercritique de Ferdinand de Guilhermy, leur programme sculpté demeure pour l'essentiel conforme à l'intention de Suger, son probable concepteur. Il est toutefois incomplet, privé par l'ironie du sort des deux seuls éléments que l'abbé évoque explicitement dans ses écrits: d'une part, les trois paires de vantaux en bronze qui fermaient les portes; d'autre part, la mosaïque qui ornait le tympan de la porte nord, selon un parti que Suger lui-même qualifie de «nouveau contraire à l'usage». Ainsi, différents supports et matériaux conjuguèrent leurs effets. La recherche de couleur se combinait au goût du remploi, et même la mosaïque, pourtant contemporaine de la façade, semble investie d'une valeur liée à l'antiquité de sa technique. Quant aux images sculptées, en dépit de leurs caractères novateurs, Suger n'en dit mot. Son laconisme est compensé dans une certaine mesure par le nombre des inscriptions qui les accompagnent, dans la droite ligne d'une tradition des *tituli* qui paraît hypertrophiée à Saint-Denis. Cet agglomérat de dispositions particulières héritées du long passé de l'abbaye (ou censées en donner l'idée) est intégré à un ensemble d'une ambition sans précédent, dans une synthèse aussi singulière qu'expérimentale. La triple porte, évocation de l'arc de triomphe antique et métaphore de la Trinité, est le cadre d'un programme profus dont le sens global échappe en partie à l'analyse. L'assemblée des vingt statues-colonnes qui se déployaient dans les ébrasements sur toute la largeur de la façade en accentuait l'unité visuelle. Pris isolément, plusieurs éléments de ce programme constituent des innovations riches d'avenir, mais dont l'économie d'ensemble trop spécifique a découragé toute tentative de transposition.

À lui seul, le portail central, consacré au thème du Salut, est une combinaison inédite et complexe d'éléments préexistants. Il ne saurait être analysé indépendamment de ses vantaux disparus, qui présentaient des scènes de la Passion avec la Résurrection et l'Ascension. Leur mise en relation avec la vision eschatologique du tympan et des voussures est une première, mais elle trouve à s'expliquer en contexte dionysien. La lecture prescrite par la liturgie le jour de la Saint-Denis associe justement des passages des Évangiles et de l'Apocalypse, en référence à un passage clef des Actes des Apôtres (17, 22-34). Il s'agit de l'épisode où saint Paul, prêchant à Athènes, convertit Denys l'Aréopagite, qui aux yeux des moines de Saint-Denis ne fait qu'un avec le martyr Denis, premier évêque de Paris, depuis la synthèse opérée par l'abbé Hilduin au 9^e siècle. Paul explique aux Athéniens qu'une éclipse surnaturelle à l'origine d'une croyance superstitieuse a été provoquée en fait par la mort du Christ, qui est ressuscité et viendra juger les vivants et les morts à la fin des temps. La collision des thèmes de la Passion et du Jugement s'opère donc en présence de saint Denis, dont la figure apparaît justement au trumeau du portail central. Cette statue-colonne est l'amorce d'un schéma de lecture axial qui s'élève du bas vers le haut tout en évoluant d'une réalité matérielle, les portes en bronze, vers les images immatérielles au registre le plus élevé du portail. Cette progression anagogique est suggérée par un poème tracé sur les vantaux, et composé par Suger à partir de la Hiérarchie céleste, ouvrage écrit au 6^e siècle par le Pseudo-Denys, troisième personnage de la synthèse d'Hilduin. Ces vers sont le point de départ d'un cheminement visuel et intellectuel qui procède par glissements

successifs d'une image à une autre, selon le principe d'association d'idées. [...]

Dans son économie générale et ses modalités particulières, l'iconographie des portails de Saint-Denis paraît spécifique et exclusive. Contrairement aux innovations structurelles qui en sont le corollaire, elle n'a pas vocation à se diffuser en tant que telle. Son propos est d'incarner la pensée dionysienne dont elle est le manifeste visible; et peut-être aussi l'approche théologique et mystique développée au même moment par Hugues de Saint-Victor. Pourtant si les images elles-mêmes ne font sens qu'à Saint-Denis, c'est dans la façon dont elles fonctionnent que réside la formule d'avenir. Soumise à une amplification inédite du discours, l'image romane, par essence synthétique, absolue et figée, qui donne à voir l'idée de transcendance par une mise en page et des moyens stylistiques codifiés, se fragmente, se démultiplie et se met à illustrer des schémas narratifs articulés. En d'autres termes, l'image commence à faire elle-même discours. Pour cela, elle a besoin de place, dans la hauteur comme dans la largeur, et se trouve de nouveaux moyens pour exprimer une relation sensible de l'homme à la divinité. Est-ce un hasard si c'est avec Suger, homme de parole enclin à se justifier, que le rôle de l'image évolue au service du discours? La multiplication des *tituli*, qui disent ce que l'image peine encore à exprimer et en orientent le sens, semble confirmer cette dynamique rhétorique, comme si le style figuratif des portails échouait à véhiculer complètement le message assigné aux personnages représentés et que le renfort épigraphique venait pallier ses insuffisances. Les *tituli* eux-mêmes ne seront pas repris ailleurs, ni même au portail des Valois tout proche. Ils sont un élément de l'expérimentation dionysienne, alors que Suger a tant à dire et que tout est à inventer. D'autres que lui se chargent de sélectionner, au sein de sa proposition, les procédés discursifs propres à fonctionner dans d'autres contextes. Aux visions romanes intemporelles, les portails dionysiens substituent des épisodes ponctuels tirés de sources hagiographiques, donc narratives. L'irruption de l'image dans la temporalité du récit ouvre aux façades un nouvel espace dramaturgique. Le tympan central lui-même saisit un instant, défini comme celui de l'apparition du Christ, immédiatement avant la pesée des âmes et le Jugement, et entre de plain-pied dans la chronologie. Ce sont à la fois la définition d'un nouveau style et le choix d'images universelles qui permettent à la formule du portail à statues-colonnes de dépasser à Chartres l'horizon dionysien. »

LA FAÇADE OCCIDENTALE DE L'ABBATIALE DE SAINT-DENIS VERS 1135-1140

Personnages en quête de style : quelles sources formelles pour la sculpture figurée de la façade dionysienne ?

Philippe Plagnieux

«C'est dans un contexte de très haute créativité iconographique qu'il faut comprendre la façade de Suger; mais ce qui est vrai pour les images l'est-il aussi pour le style? Cette question réclame d'autant plus l'attention que, pour les vitraux, l'abbé déclare dans L'Œuvre administrative avoir «réuni de différentes régions les meilleurs peintres que j'aie pu trouver», révélant ainsi la relative faiblesse du foyer artistique parisien à cette période. Des statues-colonnes dionysiennes, nous ne pouvons dire que peu de choses puisqu'elles furent supprimées en 1770. Ces dernières se trouvent essentiellement connues par les gravures publiées par Bernard de Montfaucon en 1729 et les relevés de son dessinateur Antoine Benoist. Aussi, pour déterminer leurs sources formelles et la provenance des sculpteurs, les spécialistes ont-ils jusqu'alors débattu entre eux à partir de documents graphiques et des trop rares éléments encore conservés. Les uns ont privilégié des origines languedociennes; d'autres ont préféré se tourner vers la Bourgogne; d'autres encore ont invoqué un foyer artistique spécifiquement dionysien à l'époque de Suger et pétri de sources carolingiennes. Mais aucune de ces possibilités n'a réussi à emporter la décision. Pouvait-on réellement prononcer un jugement sur la sculpture de cette façade en raison surtout des interventions conduites par François Debret au début du 19^e siècle, alors même que l'épaisse couche de crasse qui la recouvrait jusqu'à une date récente rendait suspecte, sinon complètement vaine, toute tentative d'analyse? On se trouvait alors dans la quasi-

impossibilité d'étudier cette sculpture, faute de pouvoir distinguer l'authentique de celle fortement reprise ou entièrement refaite. Subsistaient seuls un trop petit nombre de ce que l'on pourrait qualifier d'isolats, rescapés du naufrage de 1770 ou bien déposés au cours des restaurations : six têtes provenant des statues-colonnes, ainsi que cinq autres ayant appartenu au portail central, dont trois issues des voussures et deux dernières (des têtes d'apôtres accolées) prélevées sur le tympan central. Nous bénéficions aujourd'hui d'une situation différente, depuis le nettoyage de la façade occidentale dionysienne entre 2012 et 2015. Comme le montre la critique d'authenticité entreprise par Michaël Wyss au cours de ces travaux, cet ensemble conserve encore de nombreux témoins du 12^e siècle. Cela permet non seulement d'aborder sur des bases saines la question du style, mais encore de se faire une idée de l'exactitude des dessins réalisés par Benoist pour les statues-colonnes, tant leur rendu s'approche de ces sculptures parfaitement authentiques.

Les quelques *membra disjecta* répartis dans différents musées prennent désormais une place dans un corpus plus ample. Disons-le dès maintenant, on ne retrouve ni la ferme répartition des plis qui structure la production languedocienne ni le graphisme nerveux et la délicatesse des modelés si caractéristiques du monde bourguignon. Peut-être n'a-t-on pas prêté suffisamment attention aux œuvres réalisées dans le milieu parisien au cours des premières décennies du 12^e siècle ? En comparaison avec d'autres régions, il est vrai que les sculpteurs d'Île-de-France paraissent moins intéressés par la représentation de la figure humaine, tant sur les chapiteaux que sur les portails. C'est pourtant cette voie quelque peu délaissée qu'il nous faut explorer. [...]»

LA RECHERCHE DU SENTIMENT ET DE L'EXPRESSION PERDUS, LE PORTAIL ROYAL DE CHARTRES VERS 1140

Le style

Philippe Plagnieux

«[...] Plusieurs indices plaident en faveur d'échanges [stylistiques] circulaires [entre les façades de Saint-Denis et de Chartres] : déjà actifs à Saint-Denis, les Chartrains en rapportèrent le principe des trois portails à statues-colonnes, de même qu'un nouveau répertoire issu de la première architecture gothique. Comme cela a déjà été observé, la tour sud, liée à la réalisation des portails, se distingue de son pendant nord par le choix, entre autres, d'une modénature (les bases) et de chapiteaux aux acanthes déchiquetées empruntés au nouvel art de bâtir d'Île-de-France. On doit y ajouter les feuilles d'acanthé sur les tailloirs du Portail royal qui forment une sorte de corniche continue au-dessus des statues-colonnes. Dans certains cas, plus spécialement pour la tour sud, on doit conclure à des transpositions effectuées par des artistes locaux puisque les bases présentent de légères modulations entre elles, selon une réponse encore romane mais étrangère au principe de standardisation du premier art gothique. De même, plusieurs chapiteaux du rez-de-chaussée de la tour sud présentent une flore particulièrement grasse, peu conforme aux pratiques d'Île-de-France mais qui évoque davantage les puissants rinceaux chartrains. En revanche, à l'extérieur, le traitement incisif des acanthes apparaît plus proche des modèles d'origine.

À côté de ces importations et transpositions, il y a de véritables créations, la plus réussie étant l'unité générale qui règne d'un portail à l'autre, ainsi que la fusion parfaite entre la figure humaine et l'ornement. L'ensemble repose sur un soubassement dont le décor connut une véritable postérité. Après une succession de glacis, ce socle s'élève à partir de dès ornés d'oves allongés qui, plutôt qu'à l'Antiquité, semblent renvoyer au décor des trônes du Christ et de la Vierge dans les tympans. La corniche de ces dés présente des pointes de diamant en creux et de petites feuilles lisses qui viennent ensuite se loger dans la scotie des bases – notons que le profil de ces bases, avec leur scotie surcreusée unique à cette période, se

diffusa par la suite sur de nombreux autres portails du premier gothique. Afin de combiner en parfaite osmose les personnages et les ornements, ces motifs abstraits se poursuivent jusque sur les fûts supportant les statues-colonnes, elles-mêmes séparées par de fines colonnettes couvertes de rinceaux foisonnants qui, en quelque sorte, apportent la sève nécessaire pour compenser la linéarité graphique des statues. Ces grandes figures royales sont à leur tour couronnées par des chapiteaux historiés coiffés par des architectures miniatures. Si, à Chartres, les sculpteurs retinrent également les colonnettes ornées de Saint-Denis, ils leur confèrent un rôle plus actif, en occupant chaque ressaut des portails. On ne s'étonnera pas de constater que leur décor luxuriant, à base de rinceaux habités et de palmettes en bouquet, reprend parfois presque à l'identique celui déjà rencontré à l'abbatiale de Suger. Sur ce point précis, les Chartrains conservèrent pour les colonnettes le répertoire auquel ils avaient eux-mêmes recouru pour le grand monastère royal.

Après nous être fait une idée des rapports plus généraux entre les deux façades, il convient de s'intéresser à leur spécificité la plus éminente: les statues-colonnes. Celles de la cathédrale procèdent de Saint-Denis, tout en opérant plusieurs transformations essentielles. Malgré ces modifications, on arrive parfois sans trop de difficulté à déceler les modèles d'origine. Assurément, les personnages féminins, notamment la figure placée à la jonction des portails de droite et du centre (la veuve de Sarepta), aujourd'hui déposée, s'inspire de la reine de Saba dionysienne (portail central, ébrasement droit). Outre le costume à très grandes manches évasées tout à fait identique, les deux statues ont la taille serrée par une longue ceinture nouée sur un petit ventre rond et dont les pans lestés retombent presque jusqu'aux pieds; de lourdes nattes soigneusement tressées descendent à mi-cuisses. Mentionnons encore, pour Chartres, le prophète du portail nord, ébrasement gauche à Saint-Denis: tête coiffée d'un bonnet; mêmes mouvements des bras et posture du corps, jambes croisées (cas unique à Chartres). De façon générale, notons pour les deux ensembles le peu d'intérêt pour distinguer et identifier les divers protagonistes au moyen d'attributs. [...]»

L' « ONDE DE CHOC » DES PORTAILS CHARTRAINS

Philippe Plagnieux

«Que savons-nous du concepteur de la tour sud et de la façade à statues-colonnes, en fait quasiment rien, sinon la présence d'un nom gravé dans la pierre, Rogerus, entre le portail sud et le portail central, sous le chapiteau de la Cène et derrière la tête d'un lévite sacrifiant un bovin. Bien que cette signature soit systématiquement interprétée comme celle d'un sculpteur, il est plus probable qu'elle désigne l'architecte, qui pourrait être aussi le sculpteur principal. C'est ainsi que la recherche actuelle identifie d'autres signatures placées en position privilégiée sur l'édifice, comme celles d'Unbertus à l'entrée de la tour-porche de Saint-Benoît-sur-Loire ou de Gislebertus, sous les pieds du Christ, au tympan de la cathédrale d'Autun.

Quoi qu'il en soit de ce Rogerus, le Portail royal de Chartres connut un retentissement immédiat, en direction de l'Ouest, d'une part; du domaine royal et de la Champagne, d'autre part. Pour expliquer ce succès foudroyant, plusieurs phénomènes doivent être pris en considération, en premier lieu la grande autorité stylistique et la voie ouverte en direction d'une certaine expressivité des trois portails à statues-colonnes, puis le rayonnement chartrain, centre intellectuel particulièrement fécond et l'un des foyers artistiques les plus actifs entre Loire et Seine depuis le 11^e siècle, avant que Paris ne prenne le relais. Ce succès tient peut-être également à une situation géopolitique particulière. D'un côté, l'évêque de Chartres, Geoffroy de Lèves (1115-1149), exerçait une tutelle sur tout l'ouest de la France, comme légat pontifical depuis 1132. Il était par ailleurs un proche du roi, comptant avec Suger parmi les principaux conseillers de Louis VI. Si l'on se tourne maintenant en direction du pouvoir laïc, Thibault IV le Grand portait, entre autres titres, celui de comte de Chartres et de Champagne. Ajoutons encore que le palais comtal se situait à une centaine de mètres au sud de la cathédrale. Rien d'étonnant alors si les portails à statues-colonnes se multiplièrent sous son règne dans la Brie champenoise.

La mobilité des artistes, à la suite de la dispersion des ateliers de la cathédrale, et la circulation de modèles graphiques permettent de comprendre la rapidité de ce phénomène. Les nombreuses comparaisons formelles et iconographiques prouvent que le portail de Notre-Dame d'Étampes fut réalisé par l'un des artistes qui œuvrèrent à Chartres. Les portails à statues-colonnes de Corbeil, du Mans et de Saint-Loup-de-Naud aussi entretiennent des rapports certains avec la cathédrale beauceronne. En revanche, malgré des citations très précises, celui d'Angers montre davantage de distance. Ceux de la cathédrale de Bourges dérivent bien de Chartres, mais leur profusion décorative correspond surtout au courant roman caractérisant les régions à la confluence de la Loire et de l'Allier dans le deuxième quart du 12^e siècle. Si le portail placé au sud demeure relativement proche du modèle d'origine, on peut à peine qualifier de chartrain celui du nord, tant celui-ci revendique ses sources bourbonnaises ou nivernaises, que ce soit pour les ornements géométriques des colonnettes et des voussures, pour les enroulements de rinceaux du linteau, ou bien encore pour les scènes figurées du tympan, bien plus proche de Souvigny ou de la Charité-sur-Loire.

L'incroyable postérité de la figure féminine chartraine (elle-même dérivée de Saint-Denis), avec ses grandes tresses et sa longue ceinture aux extrémités lestées d'orfèvrerie, méritaient à elle seule une étude pour en suivre toutes les déclinaisons et, surtout, déterminer ce que les sculpteurs ont cherché à mettre en avant. Ceux d'Angers l'incarnèrent en une princesse coquette et aristocratique, en lui faisant relever un pan de sa robe, dans un geste mondain et élégant, et ainsi, par le dégagement du bras, laisser discrètement découvrir, sur le côté, les lacets habilement noués de son corsage. Si la préciosité des objets de parure marqua davantage les artistes angevins, ceux de Saint-Loup-de-Naud accusèrent les traits byzantinisants, multipliant les plis en V emboîtés et accentuant la gravité des visages aux arcades sourcilières proéminentes et au front bombé. [...]»

DE NOUVEAUX CARNETS DE MODÈLES POUR LA PREMIÈRE SCULPTURE GOTHIQUE DES ANNÉES 1140

Philippe Plagnieux

«Vers 1135, les rinceaux d'origine chartraine apparaissent comme des ornements exogènes directement importés à Saint-Martin-des-Champs et à l'avant-nef de Saint-Denis, où ils côtoient des acanthes déchiquetées créées en Île-de-France. Dans les années 1140, avec entre autres le retable de Carrières-sur-Seine, le «relief Crosby» ou bien encore le mobilier liturgique de Chelles, ces enroulements végétaux peuplés d'animaux et de personnages connaissant une très large diffusion, étendue à l'ensemble du domaine royal, sinon au-delà. Un changement important s'est même établi : de ce moment, les sculpteurs s'approprient, retravaillent et combinent les deux types de répertoire dans des carnets de modèles dont la circulation s'effectue avec une étonnante rapidité. Ces vecteurs graphiques puisent essentiellement leurs sources formelles, désormais confondues, à la façade dionysienne, mais se rechargent à chacune des nouvelles grandes créations sculptées ou monumentales.

Davantage que les portails sculptés, ce sont les chapiteaux qui permettent de cerner au plus près cette question des carnets de modèles. L'analyse d'une composition particulièrement complexe, issue de l'enluminure et transcrite sur un chapiteau, prouve que la diffusion d'un modèle ne peut pas procéder de la simple observation, car trop de détails précis sont présents pour que la seule mémoire d'un sculpteur suffise à les reproduire sans l'aide d'un document dessiné. Les différences de traitement montrent également que ces œuvres ne peuvent pas avoir été réalisées par la même personne. Ce motif apparaît pour la première fois à la façade de Saint-Denis, vers 1135 : un bouquet de palmettes occupe la face principale ; en bas, deux tiges partent des angles et sont nouées au centre de la face par une petite bague végétale à trois folioles digitées. De part et d'autre de celle-ci pend une tige à deux feuilles. La première, plus petite, retombe contre la ligature et la seconde passe derrière la tige et se termine, en bas et au centre de la face, en une demi-feuille digitée dont l'extrémité se poursuit sur l'astragale. À la partie supérieure, deux feuilles se

déplioient comme des ailes, donnant naissance à une demi-feuille digitée qui retombe sous l'angle. Enfin, une petite palmette en éventail couvre l'échine. Cet ornement se retrouve peu après, et avec le même degré de précision, dans le chevet de Notre-Dame-de-Château-Landon (sur l'une des colonnettes encadrant la baie du bras sud du transept), dans l'un des bâtiments du carré claustral de Saint-Remi de Reims et dans celui de la cathédrale de Sens (sur l'un des chapiteaux toujours en place de l'arcature du déambulatoire). Les similitudes entre Saint-Denis et Sens sont, de surcroît, tellement frappantes que l'on peut se demander si, pour reproduire et diffuser ces modèles, on ne pratiquait pas parfois un système de décalque. Cela n'interdit pas, à un degré plus ou moins important, la réinterprétation et l'adaptation du modèle dessiné de la part du sculpteur, comme le montrent les quelques différences de détail sur un chapiteau provenant de la chapelle d'axe du chevet de Saint-Germain-des-Prés (reconstruite au début du 19^e siècle) et conservé au Museum Mayer van den Bergh à Anvers, ainsi que sur les faces latérales d'un chapiteau double du cloître de Saint-Denis. Entre Saint-Denis et Sens, on observe aussi quelques variations minimales qui doivent probablement résulter de la transcription de l'intermédiaire graphique par deux artistes différents. Afin d'illustrer cette pratique des intermédiaires graphiques, citons encore le personnage en buste tenant des tiges de rinceaux, absent à Saint-Denis, mais présents à Saint-Martin-des-Champs, puis à Sens et à Saint-Germain-des-Prés. [...]»

LE PORTAIL SAINTE-ANNE DE NOTRE-DAME DE PARIS: LE RENOUVELLEMENT DU MODÈLE CHARTRAIN PAR L'ACCENTUATION DES RÉFÉRENCES BYZANTINISANTES

Damien Berné

« Les cathédrales de Chartres et de Paris ont le vocable de Notre-Dame en partage. Pour honorer la Mère de Dieu, la première affiche sa représentation monumentale à sa façade occidentale, du côté droit. La seconde répète cette image dans la même position, sur son propre frontispice. En dépit de ce parallélisme, contrairement à son modèle chartrain, le portail marial de Notre-Dame de Paris se dérobe à une analyse linéaire. Son caractère composite est repéré depuis longtemps, de même que l'antériorité de ses parties les plus anciennes par rapport aux deux autres portails de la façade occidentale. En revanche, alors qu'on y voyait la première réalisation du chantier de reconstruction lancé au début des années 1160 par l'évêque Maurice De Sully (1160-1196), c'est assez récemment qu'il a été reconnu pour l'essentiel comme un remploi des premières décennies du 13^e siècle à partir d'un ensemble conçu pour la cathédrale antérieure. Plutôt que Maurice de Sully, c'est donc son prédécesseur indirect Thibault (1143-1158) qui en serait l'instigateur. L'hypothèse du remploi d'une cathédrale à l'autre a permis de faire sauter un verrou chronologique qui empêchait de placer ce groupe sculpté au nombre des portails de la première génération gothique, autour de 1145. Entre autres raisons, la datation plus tardive qu'on lui assignait jusqu'au début des années 1970 procédait sans doute de la difficulté d'appréhender un style particulier, visible sur la statue-colonne représentant saint Pierre et sur le linteau supérieur. Ce style paraissait en rupture par rapport au style dominant du Portail royal de Chartres, alors même que le tympan a toujours été envisagé, quant à lui, dans la droite ligne de ce modèle. L'hétérogénéité stylistique et structurelle du portail parisien a gêné, semble-t-il, les tentatives de comparaison avec les réalisations contemporaines, et n'a pas permis de résoudre le caractère atypique de ces éléments qui échappent à la norme chartraine. L'irréductible singularité du portail Sainte-Anne justifie un nouvel examen, qui fasse la juste part de ce qu'il doit à Chartres. [...]»

À Paris, les sculpteurs du portail marial, s'ils reprennent à leur compte les grandes lignes de la formule chartraine, semblent recharger leur vocabulaire ornemental directement à la source bourbonnaise, sans dépendre du filtre beauceron, et interprètent plus fidèlement les motifs des carnets de modèles. Dans le domaine figuratif, ils s'émancipent de cette

source en se référant plutôt, semble-t-il, aux expériences byzantinisantes de Cluny ou de Cîteaux, ou même aux cartons de vitraux. Cependant, l'effet produit n'en procède pas moins du langage chartrain, comme si les sculpteurs actifs à Paris s'ingéniaient à accentuer avec un raffinement extrême les caractères byzantins déjà exprimés au Portail royal de Chartres. Mus par la même quête d'expressivité, mais peut-être aussi désireux de dépasser leur modèle, ils se livrent à une surenchère qui consiste en une exagération quelque peu forcée des jeux graphiques les plus efficaces du style chartrain. Les distorsions incurvées des plis parallèles ou en V qui drapent les statues-colonnes, autrement dit la déformation des lignes droites du schéma dominant, s'accompagnent d'emprunts supplémentaires aux codes de représentation byzantins, ainsi le type physique aux regards hallucinés, aux joues creusées et aux barbes effilochées des anachorètes grecs. Ces traits cumulés confèrent par endroits au portail Sainte-Anne des accents fiévreux qui contrastent avec le statisme solennel du tympan. Certains de ses éléments ornementaux, comme les frises de rinceaux des piédroits, connaissant une postérité à Saint-Denis, au portail des Valois, et à la façade de Mantes, mais ces emprunts ponctuels sont d'autant plus frappants de ces réalisations de peu postérieures s'inscrivent en rupture formelle totale avec cet ultime avatar de la formule chartraine. Les triangles curvilignes et les plis parallèles verticaux qui marquent le style des figures sont abandonnés au profit d'une conception antiquisante du drapé issue de la vallée de la Meuse. Au regard de ce renouvellement de la formule, le portail Sainte-Anne apparaît comme une impasse. À Paris s'éteint l'« onde de choc » chartraine, dans une exacerbation du modèle qui n'appelle aucune postérité, si ce n'est de détail. »

LE PORTAIL DES VALOIS OU LA REMISE EN QUESTION DU MODÈLE CHARTRAIN

Damien Berné et Philippe Plagnieux

«[...] Si nous sommes maintenant assurés que ce portail a bien été conçu avec le bras nord du transept vers 1145, il reste à s'interroger sur son style, à la fois différents de celui observé à la façade occidentale et dans les œuvres relevant du modèle chartrain. Les statues d'ébrasements, plus indépendantes, se meuvent avec une relative liberté et une certaine vraisemblance, comme en témoigne les mouvements du corps, la rhétorique gestuelle et la tension des plis distribués de façon naturelle. En effet, sur la draperie souple, les plis fins et serrés, naissent d'un resserrement du vêtement pour, ensuite, irradier la surface de l'étoffe et alterner avec des plages parfaitement lisses.

Ce langage non dénué d'un certain classicisme antiquisant évoque fortement le style mosan (selon l'expression consacrée par l'usage), ainsi que l'avait déjà signalé Willibald Sauerländer en 1958, notamment l'œuvre la plus emblématique de cette production : les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège, réalisés sous l'abbatiat d'Hillin (1107-1118). Outre les similitudes stylistiques entre ces deux ensembles, qui s'étendent jusqu'à la composition de certains groupes de personnages, on relève au portail des Valois des détails très fréquemment utilisés dans le contexte mosan vers le milieu du 12^e siècle, comme les larges galons à motifs d'écailles superposées au bas des manteaux, ou bien ces chaussures montantes dotées d'un gros bourrelet assez lâche autour de la cheville. La frise de rinceaux qui court sur les piédroits et les chapiteaux d'acanthes appartiennent bien au répertoire des sculpteurs du premier art gothique des années 1145-1150, il semble donc que nous ne soyons pas obligatoirement en présence d'artistes issus du milieu mosan, mais plutôt devant un phénomène de transfert artistique. Rien n'est assuré dans un sens ou dans l'autre.

L'assimilation d'un mode d'expression mosan ne doit pas surprendre puisque, deux années durant, Suger avait fait appel tantôt à cinq tantôt à sept orfèvres « lotharingiens », comme il les désigne, pour confectionner une croix d'or représentant une Passion typologique. Précisons que chez les auteurs des 11^e siècle et 12^e siècle, le terme de « Lotharingie » désigne le plus souvent le diocèse de Liège et sa principauté épiscopale. Par ailleurs, le chevet comportait une verrière typologique de la Passion dont subsiste un seul panneau,

l'imposition du signe du tau, incontestablement mosan. Les caractères stylistiques de ce dernier sont étonnamment proches de la statuaire du portail des Valois : aisance des attitudes quasi naturalistes, ou bien drapés aux références antiquisantes, organisés en fonction de l'anatomie et des mouvements du corps ; citons encore les orfrois à motif d'écaillés et les « bottes mosanes ».

Pour ces influences, se heurte-t-on, comme le pensent certains auteurs, au vide laissé entre les fonts baptismaux de Liège et un renouveau dans la production mosane ? Celle-ci semblerait tout juste renaître à partir des années 1150, à la fin de l'abbatit de l'abbé de Stavelot, Wilbald (1098-1158), donc après le vitrail du Signum tau et le portail des Valois. Bien au contraire, plusieurs manuscrits originaires de Verdun fournissent la preuve qu'un art roman mosan déjà nettement défini existe avant le milieu du 12^e siècle. On peut encore évoquer la Crucifixion de la cathédrale de Châlons-en-Champagne, antérieure à 1147. De même, la découverte à Stavelot en 1979 de fragments de vitrail apparentés à ceux de Châlons suggère bien une production originaire de ce grand foyer artistique. Par ailleurs, la plus ancienne œuvre d'orfèvrerie commandée par Wilbald, encore conservée et parfaitement datée, est le reliquaire du pape Alexandre, consacré en 1145. Quant au vitrail mosan de Saint-Denis, il a dernièrement été daté plus tardivement par comparaison avec une série de panneaux provenant probablement de la collégiale Saint-Etienne de Troyes et datables des années 1170-1180. En réalité, les bordures ornementales de ces vitraux troyens offrent un traitement moins précieux, caractéristique de la simplification du répertoire végétal issu du premier art gothique dans ces années 1170-1180. Il en va d'ailleurs de même pour des figures à la plasticité plus affirmée, comme pour les statues de cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons ou la Bible dite « des Capucins » réalisée à Troyes. Par rapport au panneau de Saint-Denis, l'étoffe se structure moins par des jeux graphiques que par des plis nettement plus prononcés, alors que les personnages adoptent une gestuelle plus théâtrale.

Pour revenir aux sculptures du portail des Valois, leur style offre des comparaisons très précises avec les tombeaux des rois mérovingiens sculptés à Saint-Germain-des-Près vers 1150. On ne s'étonnera pas de cette circulation des artistes entre les deux abbayes, si l'on se souvient qu'un même sculpteur a réalisé des chapiteaux du cloître de Suger et du chevet de l'abbaye parisienne. Ainsi, le langage formel des statues du portail dionysien se retrouve trait pour trait sur les tombeaux encore conservés, comme ceux de Childebart et, probablement, Clotaire II, dont il ne subsiste que le buste au musée de Carnavalet. On y observe le même classicisme antiquisant dans l'organisation des plis et la fluidité des étoffes, la même recherche dans les gestes ainsi que le modelé aplati et le poli de la surface. »



LES ŒUVRES

Retrouvez la liste complète des œuvres de l'exposition sur demande auprès de :

Aline Damoiseau

Chargée de la presse et de la communication éditoriale

aline.damoiseau@culture.gouv.fr

T. +33 (0) 1 53 73 78 25

P. +33 (0) 6 09 23 51 65



ACTIVITÉS AUTOUR DE L'EXPOSITION

LIVRET JEU POUR LES ENFANTS

il sera disponible à l'accueil du musée et sur notre site internet.

VISITES ET ATELIERS

Visite de l'exposition avec les conférenciers de la RMN-GP,
les samedis et dimanches à 13h30 et 16h30

Visite en famille,

les 29 octobre, 07 novembre, 19 décembre, 24 décembre et 31 décembre 2018 à 14h30

Ateliers pour enfant,

Le *scriptorium*, à 10h30, les 22 et 29 octobre, 24 et 31 décembre 2018

Le vitrail, à 10h30, les 25 octobre, 27 décembre

CONCERTS

Concert du soir, à la Sainte-Chapelle, 8 boulevard du Palais, 75001 Paris
jeudi 18 octobre 2018 à 19h

« Musiques au temps du premier âge gothique » par l'ensemble Discantus

Concerts-rencontres, dimanche à 16h et lundi à 12h30,
durée 45 mn

25 et 26 novembre 2018 : « Musiques au temps d'Aliénor et de Louis VII »

Chansons et instruments du 12^e siècle

Alla francesca

16 et 17 décembre 2018 : Chants de Noël

« Au temps des premières cathédrales gothiques »

Discantus

Retrouvez toute la programmation sur www.musee-moyenage.fr



MUSÉE DE CLUNY

MUSÉE DE CLUNY, MUSÉE NATIONAL DU MOYEN ÂGE

Pousser la porte du musée de Cluny, c'est entrer dans un lieu exceptionnel qui réunit au cœur de Paris des édifices prestigieux : les thermes gallo-romains de Lutèce (fin du 1^{er} siècle), l'hôtel des abbés de Cluny (fin du 15^e siècle) et un nouveau bâtiment d'accueil ouvert au public en juillet 2018, conçu par l'architecte Bernard Desmoulin.

Depuis sa création par l'État en 1843, l'établissement poursuit par ailleurs une politique active d'acquisition d'œuvres et de modernisation de ses espaces. Un important chantier de rénovation, Cluny 4, engagé en 2016 avec le soutien du ministère de la Culture, a pour objectifs principaux l'accessibilité pour tous les publics et une valorisation accrue des bâtiments, et des collections. Ce projet, qui comporte quatre grands axes, restauration des bâtiments ; construction d'un nouvel espace d'accueil, refonte des parcours muséographiques et amélioration de l'insertion urbaine, est prévu s'achever à l'automne 2020.

Le 14 juillet 2018, le musée a ouvert un nouvel accueil et un parcours de visite restreint, autour des thermes gallo-romains, des plus belles pièces de sa collection et des dernières acquisitions présentées à l'étage. Les salles de l'hôtel médiéval restent, elles, fermées pour poursuivre les travaux d'accessibilité et la refonte complète des parcours de visite.

Des expositions temporaires, dont celles coproduites avec la Rmn-Gp continuent de rythmer la vie du musée, comme les nombreux événements et activités qui y sont programmés : conférences, rencontres littéraires, concerts de musique médiévale, visites et ateliers...

6 place Paul Painlevé
75005 Paris
T : 01 53 73 78 00

musee-moyenage.fr
[Twitter](#) [Facebook](#) [Instagram](#) @museecluny

Contact :

Elise Grousset, responsable de la communication et des partenariats,
elise.grousset@culture.gouv.fr - 01 53 73 79 04 - 06 70 49 44 01



MUSÉE DE CLUNY

COMMUNIQUÉ
DE PRESSE

Juillet 2018

MAGIQUES LICORNES

14 juillet 2018- 25 février 2019

Mystérieuse, ambivalente... la licorne a dans l'histoire suscité bien des fantasmes. Autour des années 1500, puis dans la période contemporaine, elle est l'objet d'un véritable engouement. Du 14 juillet 2018 au 25 février 2019, l'exposition « Magiques Licornes », présentée au musée de Cluny, musée national du Moyen Âge témoigne de la façon dont les artistes se sont emparés de cet animal légendaire, à travers ouvrages enluminés ou gravés, sculptures, tapisseries, mais aussi photographies et vidéos.

Les six tapisseries de La Dame à la licorne, chef d'œuvre du musée de Cluny, constituent le cœur de cette présentation. Tissées vers 1500, au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance, elles manifestent l'importance de la licorne à l'époque médiévale. Créature « magique » - sa corne est réputée détecter les poisons et purifier les liquides - elle est également symbole de chasteté et d'innocence. Plusieurs manuscrits enluminés rappellent ainsi la tradition selon laquelle les licornes ne se laissent approcher que par de jeunes filles vierges. Pour autant, d'autres représentations en font un animal puissant, agressif, voire malfaisant, sous l'influence entre autres de récits de voyageurs, qui affirment l'avoir aperçu en Orient. À la fin du Moyen Âge, villes, puissants seigneurs ou imprimeurs placent la licorne dans leurs armoiries, leur marque ou leurs emblèmes, sans doute pour témoigner de leur grande valeur.

En 1882, lorsque le musée de Cluny acquiert la tenture de La Dame à la licorne, celle-ci devient une inépuisable source d'inspiration. La beauté des figures féminines, le mystère des circonstances de sa création, la présence insistante de la végétation et d'animaux familiers, sauvages ou fantastiques retiennent l'attention.

Les artistes se l'approprient, comme l'attestent des œuvres de Gustave Moreau ou de Le Corbusier. Jean Cocteau fait de La Dame à la licorne l'argument d'un ballet, dont des costumes sont présentés dans l'exposition.

Dans les œuvres les plus contemporaines, la référence à la licorne peut se faire plus humoristique - dans un projet d'affiche de Tomi Ungerer notamment - ou parfois mélancolique, comme dans la vidéo de Maïder Fortuné. L'exposition se clôt sur un dernier hommage à La Dame à la licorne avec cinq tapisseries de Claude Rutault.

Le commissariat de l'exposition « Magiques Licornes » est assuré par Béatrice de Chancel-Bardelot, conservateur général au musée de Cluny. Autour de la tenture de La Dame à la licorne, de retour au musée après un prêt à l'Art Gallery of New South Wales de Sydney (Australie), des œuvres médiévales et contemporaines proviennent d'institutions prestigieuses comme la Bibliothèque nationale de France, la Cité internationale de la tapisserie d'Aubusson, le musée de la Chasse

6 place Paul Painlevé
75005 Paris
T : 01 53 73 78 00

musee-moyenage.fr
[museecluny](https://www.facebook.com/museecluny)
[@museecluny](https://www.instagram.com/museecluny)
[#MagiquesLicornes](https://twitter.com/museecluny)

et de la Nature, le Fonds national d'art contemporain ou le Mobilier national.

À voir au musée de Cluny, musée national du Moyen Âge du 14 juillet 2018 au 25 février 2019.

Autour de l'exposition :

- Un livret jeu pour les enfants sera disponible au musée et sur notre site internet.
- Des activités seront programmées à partir de septembre 2018, comme des visites en famille, des visites contées et des ateliers, sur les créneaux habituels, le mercredi à 14h30 et durant les vacances scolaires. Plus d'information sur notre site internet : musee-moyenage.fr.
- Réédition compacte de « Les secrets de la licorne » d'Elisabeth Taburet-Delahaye et Michel Pastoureau, broché français + édition anglaise. 14,50€. Éditeur : Rmn-gp.
- Nouvel album « La dame à la licorne », textes d'Elisabeth Taburet-Delahaye et Béatrice de Chancel-Bardelot, 114 pages. 19,90€. Éditeur : Rmn-gp.

Contact

Aline Damoiseau

Chargée de la presse et de la communication éditoriale

aline.damoiseau@culture.gouv.fr

T. +33 (0) 1 53 73 78 25 - P. +33 (0) 6 09 23 51 65

Informations pratiques

Entrée du musée

28 rue Du Sommerard
75005 Paris

Horaires : à partir du 14 juillet 2018

Ouvert tous les jours, sauf le mardi,
de 9h15 à 17h45
Fermeture de la caisse à 17h15
Fermé les 25 décembre, 1^{er} janvier
et 1^{er} mai

Librairie/boutique :

9h15 - 18h, accès libre jusqu'à 17h30
Tél. 01 53 73 78 22

Accès :

Métro Cluny-La-Sorbonne / Saint-Michel / Odéon
Bus n° 21 - 27 - 38 - 63 - 85 - 86 - 87
RER lignes B et C Saint-Michel -
Notre-Dame

Tarifs :

5€, tarif réduit 4€
9€, tarif réduit 7€ (expositions RMN)
Gratuit pour les moins de 26 ans
(ressortissants de l'UE ou en long
séjour dans l'UE) et pour tous
le premier dimanche du mois

Commentez et partagez sur twitter,
facebook et instagram :

@museecluny
#MagiquesLicornes
musee-moyenage.fr





RÉSEAU EUROPÉEN DES MUSÉES D'ART MÉDIÉVAL

LE RÉSEAU EUROPÉEN DES MUSÉES D'ART MÉDIEVAL

L'art du Moyen Âge fait partie de l'identité culturelle de l'Europe. Des arts somptueux de l'époque des grandes migrations aux créations du gothique tardif, de la renaissance carolingienne à celle du Quattrocento italien, la diversité éblouissante de l'art médiéval continue de fasciner le public d'une Europe qui y reconnaît une partie de son identité.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e, l'appréciation du monde médiéval et de ses témoignages artistiques s'est exprimée par la création de plusieurs musées consacrés à l'art du Moyen Âge. Ces musées sont aujourd'hui dépositaires d'une mission, celle de toujours renouveler la connaissance, la valorisation et la fascination pour le Moyen Âge, au travers d'actions en direction du public et en faveur de son élargissement, particulièrement vers les nouvelles générations.

Le Museo Nazionale del Bargello (Firenze, Italie), le musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, le Museum Schnütgen (Köln, Allemagne) et le Museu Episcopal de Vic (Catalunya, Espagne) se sont rapprochés en 2011 pour resserrer leurs liens et développer des actions communes afin de partager avec le plus grand nombre la beauté et la valeur européenne du patrimoine qu'ils préservent.

Le premier fruit de cette collaboration a été l'exposition *Voyager au Moyen Âge* qui a été présentée successivement à Paris, Florence et Vic entre 2014 et 2016.

Depuis, d'autres musées prestigieux nous ont rejoint: le Museum Catharijneconvent (Utrecht, Pays-Bas), le Museum Mayer van den Bergh (Antwerpen, Belgique), le Palazzo Madama (Torino, Italie) et le Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg.

Ce réseau poursuit l'élaboration de projets communs.



Lange Gasthuisstraat 19
2000 Antwerpen
+32 3 338 81 88
fax +32 3 338 81 99

Le Musée est ouvert
du mardi au dimanche
de 10h00 à 17h00.

La billetterie est ouverte
jusqu'à 16h30.

Le musée est fermé tous les
lundis, à l'exception du lundi
de Pâques et du lundi de la
Pentecôte.

Le musée est également
fermé certains jours fériés:
le 1^{er} janvier, le 1^{er} mai, le jeudi
de l'Ascension, le 1^{er} novembre,
le 25 décembre.

MUSÉE MAYER VAN DEN BERGH

Le Musée Mayer van den Bergh est un des premiers musées construits autour d'une collection privée, avec une attention particulière pour Bruegel.

Le collectionneur Fritz Mayer van den Bergh (1858-1901) était passionné par l'art et comme tout visionnaire, il était en avance sur son temps. Il avait un flair pour les œuvres qui ne suscitaient pas d'intérêt à l'époque et jouissent aujourd'hui d'une appréciation universelle. Son intérêt se portait surtout sur l'art des Pays-Bas de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance (du XIV^e au XVI^e siècle), avec une prédilection pour Bruegel.

Art pictural

Dans la vaste collection de peintures, on découvre des panneaux et des toiles impressionnants et intimes du XIII^e au XVIII^e siècle, avec des œuvres de primitifs flamands et de maîtres de divers pays européens. La plus célèbre est incontestablement Margot la Folle (Dulle Griet) de Pieter Bruegel l'Ancien, de 1561. Fritz Mayer van den Bergh l'a repéré dans une vente publique à Cologne, où personne ne paraissait intéressé par le paysage fantomatique. Il a acheté le panneau pour une bouchée de pain et a pu l'identifier quelques jours plus tard.

Sculpture

La collection étendue de sculptures couvre une période allant du XII^e au XVIII^e siècle. Le groupe grandeur nature du *Christ et saint Jean* du Maître Heinrich de Constance (vers 1280-1290) est un véritable joyau. Il s'agit de l'une des plus anciennes et plus impressionnantes représentations médiévales d'un thème mystique. Par ailleurs, la collection comporte des retables remarquables, de magnifiques pièces en albâtre et en ivoire, des bois sculptés, etc.

Dessins, gravures et arts décoratifs

Outre les dessins et les gravures (du XVI^e au XIX^e siècle), le musée possède une riche collection d'arts décoratifs : orfèvrerie, tapisseries, dentelles, poteries, porcelaine, pièces de monnaie et médailles, sculptures antiques, manuscrits enluminés. Une pièce unique est le Bréviaire Mayer van den Bergh (Gand et Bruges, vers 1500), une perle de l'art de la miniature des Pays-Bas méridionaux, un chef-d'œuvre luxueux et richement orné, qui a peut-être été réalisé pour la reine du Portugal.

Un musée intime avec une atmosphère

Fritz Mayer van den Bergh est mort prématurément. Après son décès, sa mère, Henriette Mayer van den Bergh (1838-1920) a fait construire le musée actuel de style néo-gothique pour y abriter les collections. La maison patricienne, le rêve de son fils, rappelle le siècle d'or anversois. D'innombrables peintures, sculptures, tapisseries, dessins, vitraux, etc. ont trouvé dans cet édifice un lieu d'accueil définitif dans un style harmonieux qui ressuscite l'époque du collectionneur.



Eight Prophets from Cologne Town Hall, Cologne, c. 1430-1440, on permanent loan, © Rheinisches Bildarchiv, Cologne

Museum
Schnütgen

Cäcilienstraße 29-33,
50667 Cologne
Phone : 49-221 221-31355

MUSEUM SCHNÜTGEN

Le Musée Schnütgen possède une remarquable collection d'art médiéval exposée dans une des plus anciennes églises de Cologne. Beaucoup d'œuvres présentées valent à elles seules le déplacement, comme par exemple le radieux buste Parler, le *Christ expressif* de saint George et l'unique peigne attribué à saint Heribert en ivoire ajouré.

Les collections sont étendues et comprennent des sculptures en bois et en pierre, de remarquables pièces d'orfèvrerie, des vitraux, de rares pièces textiles et des ivoires.

Le principal espace d'exposition du musée date du XII^e siècle: la nef de l'église romane Sainte-Cécile dont le calme et le prestige favorisent la proximité avec les œuvres, permettant de mieux appréhender leur beauté et leurs résonances spirituelles.

La série d'expositions « Focus sur le Musée Schnütgen » place régulièrement les différentes œuvres de la collection dans de nouveaux contextes.

Le musée doit son nom à Alexander Schnütgen (1843-1918), qui a rassemblé au cours du dernier tiers du XIX^e siècle une grande partie de la collection que nous connaissons aujourd'hui. En 1906, Alexander Schnütgen, chanoine de la fabrique de la cathédrale de Cologne, fit don de sa collection privée à la ville de Cologne à la condition qu'un musée soit établi dans ce but. Depuis lors, le musée a connu de nombreux changements dans son histoire: des emplacements différents, l'alternance de présentations de la collection permanente et d'œuvres nouvellement acquises. Ces modifications ont contribué à changer la physionomie des collections du musée. De nombreuses grandes expositions ont permis d'intéresser le grand public à l'art du Moyen Âge.

museum.schnuetgen@stadt-koeln.de
www.museum-schnuetgen.de
www.facebook.com/museum.schnuetgen



Vu de la cour intérieur du musée Bargello © Courtesy of the Ministero dei beni, delle attività culturali e del turismo



4 via del Proconsolo
50122 Firenze

Horaires :
Tous les jours de 8h15 à 13h50.
Fermé les 2^e et 4^e lundi du
mois ainsi que les 1^{er}, 3^e et 5^e
dimanche du mois.

MUSÉE NATIONAL DU BARGELLO

Le musée national du Bargello fut inauguré en 1865 et installé dans le plus vieil édifice public de Florence, le Palais du Podestà, construit au XIII^e siècle. Le Palais se transforme sous le principat des Médicis en forteresse carcérale, ce qu'il demeura jusqu'au milieu du XIX^e siècle - "bargello" étant le nom du chef de la police. Les vastes salles sont à l'occasion divisées en cellules et l'architecture modifiée pour répondre aux nouvelles fonctions de l'édifice.

En 1840, à la suite de la découverte, dans la chapelle du Palais, du portrait de Dante Alighieri attribué par Vasari à Giotto, il fut décidé de rendre finalement à l'édifice sa noblesse en y installant un musée.

Les restaurations furent conduites entre 1857 et 1865, années durant lesquelles la physionomie du futur musée fit l'objets de vifs débats entre les spécialistes, et pas seulement les Italiens.

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, avec l'entrée dans les collections des marbres et des bronzes de la Renaissance provenant de la collection des grands ducs de Médicis mais aussi des œuvres déposées des monastères supprimés, le Bargello devient un musée de sculptures de la Renaissance et d'arts appliqués, comparable sous de nombreux aspects au Victoria and Albert Museum de Londres. Dans le même temps, le musée avait aussi recueilli d'importantes collections d'arts décoratifs, les legs Carrand, Resson et Franchetti, qui comprenaient des œuvres variées par leur typologie (ivoires, émaux, armes, textiles, majoliques, verres ...) comme par leur date et leur provenance.

Le Musée abrite aujourd'hui de stupéfiantes collections, tels les chefs-d'œuvre de la sculpture du Quattrocento et Cinquecento, et d'incalculables ensembles d'arts décoratifs, qui sont les deux «cœurs» de l'identité du Bargello, dans un contexte muséographique unique et historique, vieux de plus de 700 ans, qui doit être constamment respecté et valorisé.



Vierges sages de la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg © musée de l'Œuvre Notre-Dame

3 place du Château
67 076 Strasbourg Cedex
T. +33 (0) 368985160
www.musees.strasbourg.eu
cecile.dupeux@strasbourg.eu

MUSÉE DE L'ŒUVRE NOTRE-DAME ARTS DU MOYEN ÂGE ET DE LA RENAISSANCE

Situé au pied de la cathédrale de Strasbourg, le musée de l'Œuvre Notre-Dame propose un parcours à la découverte de sept siècles d'art à Strasbourg et dans la région du Rhin supérieur. Ses collections médiévales et Renaissance témoignent du passé prestigieux de la ville, qui fut du XIII^e au XVI^e siècle l'un des plus importants centres artistiques de l'Empire germanique.

Le musée est installé dans la maison de l'Œuvre Notre-Dame, siège de l'institution chargée depuis le XIII^e siècle de l'administration du chantier de la cathédrale, puis de sa restauration. Ce riche ensemble architectural, aéré par plusieurs cours intérieures et un jardinet médiéval, accueille sculptures, peintures, vitraux, orfèvrerie et mobilier des différentes époques en un parcours d'ambiance.

Les chefs d'œuvre de la statuaire provenant de la cathédrale y côtoient d'importants témoignages de l'art haut-rhénan des XV^e et XVI^e siècles – sculptures de Nicolas de Leyde, peintures de Conrad Witz et Hans Baldung Grien, vitraux de Peter Hemmel von Andlau. Deux salles sont consacrées depuis peu à la collection exceptionnelle de dessins d'architecture conservée par l'Œuvre Notre-Dame depuis le Moyen Âge.



Palazzo Madama - veduta dall'esterno



PALAZZO MADAMA MUSEO CIVICO D'ARTE ANTICA DE TURIN

Piazza Castello, 10
10121 Torino
T. +39 0114433501
Fax: +39 0114429929
www.palazzomadatorino.it
palazzomadama@fondazionetorinomusei.it

Situé au cœur de Turin, le Palazzo Madama est l'un des édifices les plus représentatifs de l'architecture piémontaise et incarne toute l'histoire de la ville. Construit à l'emplacement de l'ancienne porte d'entrée dans le *castrum* romain au 1^{er} siècle avant J.-C., il a connu plusieurs transformations.

La forteresse des origines a été transformée en château puis devint la résidence de « Mesdames Royales », deux puissantes duchesses de la Maison de Savoie, qui ont donné son nom au monument. L'ambitieuse transformation baroque de l'édifice est l'œuvre d'un des architectes les plus raffinés du 18^e siècle, Filippo Juvarra.

En mai 1848, le Palazzo Madama a accueilli la séance d'ouverture du Sénat du royaume de Sardaigne, où la dynastie de Savoie s'engagea officiellement en faveur de l'unification de l'Italie.

Le Palazzo Madama accueille le musée municipal d'art ancien, fondé en 1861. Il présente plus de 70 000 œuvres du Haut Moyen Âge jusqu'à l'époque baroque : peintures, sculptures, manuscrits enluminés, majoliques et porcelaines, objets d'orfèvrerie, mobilier et tissus.



museum  Catharijneconvent

Lange Nieuwstraat 38
3512 PH Utrecht
Bel : 030 231 38 35
info@catharijneconvent.nl

MUSEUM CATHARIJNECONVENT

Depuis 1979, le musée d'art religieux du Catharijneconvent est situé à Utrecht (Pays-Bas), dans l'ancien couvent Sainte-Catherine. Ses collections comprennent de nombreux objets provenant du musée d'art religieux de l'archevêché d'Utrecht, installé dans le couvent jusqu'en 1979. En 2006, le musée a fermé pour restauration.

Le musée possède une vaste collection de pièces historiques et d'œuvres couvrant la période du premier Moyen Âge à nos jours. Il présente un aperçu de l'histoire culturelle et de l'art protestant et catholique des Pays-Bas, ainsi que de leur influence sur la société néerlandaise. Les collections comprennent de riches manuscrits enluminés aux reliures ornées de pierres précieuses, des images richement travaillées, des peintures, des retables, des vêtements et des objets liturgiques en orfèvrerie. Les ivoires médiévaux de Lebuïnuskerk constituent quelques-uns des chefs d'œuvre du musée.

Ouvert du mardi au dimanche.



Salle de peinture et sculpture romanes. © Museu Episcopal de Vic

Mev

Museu Episcopal de Vic
Plaça bisbe Oliba, 3
08500 Vic (Barcelona)
T. 938 869 360

MUSÉE ÉPISCOPAL DE VIC

Un bâtiment contemporain exemplaire en plein centre historique de Vic accueille l'extraordinaire fonds du MEV (Musée Épiscopal de Vic), un musée catalan d'art médiéval d'intérêt national. Parmi les plus de 29 000 pièces exposées dans des espaces conçus pour vivre une expérience unique, nous mettrons l'accent sur celles d'art roman et gothique. Aux côtés du MNAC, on le considère actuellement comme le musée d'art le plus important de Catalogne.

Le Musée conserve une magnifique collection d'art médiéval, notamment de peintures et sculptures romanes et gothiques catalanes, qui ont donné un renom international au musée. De l'époque romane il convient de distinguer la descente d'Erill la Vall et le baldaquin de la Vallée de Ribes, un important ensemble de parements d'autels, ainsi que des peintures murales qui, dans le nouveau bâtiment, se présentent pour la première fois dans des dimensions très semblables aux dimensions originales qu'elles avaient dans les églises. De la collection d'art gothique il convient de souligner la Vierge de Boixadors, le retable de la Passion de Bernat Saulet, ainsi que les œuvres des meilleurs peintres catalans de cette période, tels que Pere Serra, Lluís Borassà, Bernat Martorell et Jaume Huguet. Les collections d'orfèvrerie, de textile, de fer forgé, de verrerie et de céramique offrent un panorama complet de l'art liturgique et des arts décoratifs en Catalogne.

<http://www.museuepiscopalvic.com/>

Service de presse

Tel. 938 869 360 | 668 86 24 61

comunicacio@museuepiscopalvic.om

www.museuepiscopalvic.com

Facebook : www.facebook.com/museuepiscopalvic

Twitter : @MEV_Vic



Réunion
des musées
nationaux
Grand Palais

LA RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX-GRAND PALAIS

La Réunion des musées nationaux - Grand Palais présente chaque année une quarantaine d'événements culturels très diversifiés à Paris, en région et à l'international.

Le Grand Palais, l'un des monuments préférés des Français, en est la vitrine prestigieuse en plein cœur de Paris.

Expositions, concerts, défilés, salons, performances... la programmation, à la fois exigeante et populaire, est accessible à tous les publics dans le souci de la démocratisation culturelle et s'accompagne d'une riche offre de médiation.

Au-delà des événements, la Réunion des musées nationaux - Grand Palais diffuse la culture à travers ses activités éditoriales, son réseau de librairies boutiques d'art et son agence photographique, première agence française d'images d'art.

La Réunion des musées nationaux - Grand Palais contribue enfin à l'enrichissement des collections nationales en procédant à des acquisitions pour le compte de l'État.

Plus d'informations sur grandpalais.fr

MÉCÈNES

The Ruddock Foundation for the Arts

La Fondation soutient le travail culturel des musées au Royaume-Uni, en Europe et aux États-Unis, participant notamment au financement de bourses d'études, de travaux de recherches et d'expositions axées sur le Moyen Âge.

Ainsi Paul Ruddock, à titre personnel et au nom de sa famille, s'est très tôt engagé aux côtés du musée de Cluny pour soutenir le projet de rénovation Cluny 4.

The Ruddock Foundation for the Arts est par ailleurs mécène de l'exposition « Naissance de la Sculpture gothique. Saint-Denis, Pais, Chartres 1135-1150 »

« J'ai toujours apprécié le charme du musée de Cluny. Les thermes romains et l'hôtel médiéval créent une superbe atmosphère et les collections sont spectaculaires. Je crois fermement à l'importance de présenter leur Histoire aux générations d'aujourd'hui et de demain. Pour ce faire, nous devons utiliser les dernières technologies muséographiques. » Sir Paul Ruddock

The Selz Foundation

The Selz Foundation, l'institution caritative de Bernard Selz et de sa femme Lisa, accorde des subventions dans de nombreux domaines. Dans l'enseignement supérieur, la Fondation apporte son soutien financier aux sciences sociales et aux arts dans des écoles sélectionnées. Le couple y a financé la création de chaires universitaires et l'organisation de séries de conférences, et a subventionné des projets de recherches.

Bernard et Lisa Selz sont aussi les principaux mécènes du projet de rénovation du musée de Cluny, *Cluny 4*.

« Passionnés de la période médiévale, mon épouse et moi-même avons à cœur d'aider les institutions menant une politique scientifique ambitieuse. C'est pourquoi nous avons décidé de soutenir le musée de Cluny, et son projet de modernisation « Cluny 4 ». Nous sommes convaincus que ce projet lui sera bénéfique ainsi qu'à ses missions fondamentales : la présentation des collections dans un cadre adéquat et leur appréciation par tous les publics. » Bernard et Lisa Selz.

Ils ont aujourd'hui accepté de financer également l'exposition « Naissance de la Sculpture gothique. Saint-Denis, Pais, Chartres 1135-1150 ».

