



SAISON 2020-2021
AUDITORIUM DU LOUVRE

BRUXELLES, PARIS, MADRID

REGARDS CROISÉS SUR
LA TECHNIQUE ET L'ICONOGRAPHIE
DE L'ART DE LA TAPISSERIE

JEUDI 25 MARS 2021

LOUVRE

BRUXELLES, PARIS, MADRID

REGARDS CROISÉS SUR LA TECHNIQUE ET L'ICONOGRAPHIE DE L'ART DE LA TAPISSERIE

CYCLE DE CONFÉRENCES

L'une des principales destinations de la tapisserie est sans doute l'ornementation murale monumentale. Symbole de puissance et de richesse, les tapisseries ont longtemps satisfait le plaisir esthétique et le goût du faste en témoignant du prestige social de leur commanditaire. Les tapisseries flamandes, œuvres d'ateliers de lissiers réputés d'Arras, de Bruxelles, de Bruges ou de Tournai comptèrent, au 15^e et au 16^e siècle, parmi les articles d'exportation les plus prisés par une clientèle aristocratique et raffinée. Bruxelles devint le centre incontournable de l'art de la tapisserie à la césure du 15^e siècle : élaborant un style nouveau, les lissiers bruxellois impliquèrent étroitement les peintres à la création des cartons. L'art de la tapisserie entra dans une ère nouvelle, annonciatrice des bouleversements de la modernité, associant étroitement l'art de la composition picturale à celui du tissage. Jouant désormais le rôle de véritables fresques mobiles – dont l'utilité demeurerait exemplaire dans la lutte contre le froid et l'humidité des grandes demeures – les grandes tentures palatiales étaient parfaitement adaptées à des cours européennes le plus souvent nomades.

Lorsque les Bourbons, désireux de concurrencer l'économie Bruxelloise, favorisèrent au 17^e siècle les manufactures parisiennes en faisant venir des lissiers flamands à Paris, une nouvelle conception iconographique des tapisseries devait voir le jour sous l'influence des peintres cartonniers parisiens.

Avec la création de la Manufacture des Gobelins en 1662, un nouveau style triomphait sous la direction du premier Peintre du Roi, Charles Le Brun. Ode à la gloire de la Monarchie absolue, une inflexion stylistique plus intimiste marqua la Manufacture sous le ministère de Louvois.

Là encore, la réflexion théorique et académique sur la peinture nourrissait abondamment la conception des peintres cartonniers, consacrant pleinement l'art de la tapisserie comme une peinture tissée.

Mais c'est à Madrid que le conflit engagé depuis deux siècles entre la valeur iconographique de la composition tissée et sa qualité d'objet décoratif devait atteindre son paroxysme. Goya y produisit au cours de deux décennies une soixantaine de cartons pour les Manufactures royales de Santa Bárbara. Les sept séries de cartons réalisés par Goya pour les palais royaux de l'Escorial et du Pardo annonçaient la modernité dont l'artiste demeure l'initiateur.

Ainsi, l'art de la tapisserie, loin de ne jouer qu'un rôle annexe dans l'évolution des arts plastiques, occupe une place qui mérite d'être questionnée sous un jour nouveau.



D'après Bernard Van Orley, *Les Chasses de Maximilien, tenture du mois de Septembre* (détail), 1531-1533, Bruxelles, laine, soie, or et argent, musée du Louvre © RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

PROGRAMME

Tisser à Bruxelles au 16^e siècle, entre Maximilien et Charles Quint

par Anne Labourdette, musée du Louvre

Pourquoi tisser Raphaël et Poussin à la Manufacture des Gobelins du temps de Louvois (1683–1691)?

par Pascal Bertrand, université Bordeaux-Montaigne

Les cartons de Francisco de Goya pour la Manufacture royale de Santa Bárbara

par Pascal Torres, musée du Louvre

Tisser à Bruxelles au 16^e siècle, entre Maximilien et Charles Quint

par Anne Labourdette

Sous les gouvernements de Maximilien de Habsbourg, de Philippe le Beau puis de Charles Quint, l'art de la tapisserie connaît à Bruxelles une évolution remarquable.

La ville devient alors, et pour un siècle environ, le centre lissier le plus important d'Europe, où sont tissées des tapisseries réputées pour la très grande qualité de leur exécution.

La manière dont des marchands entreprenants ont su tirer parti de l'installation de la cour raffinée des ducs de Bourgogne à Bruxelles est l'une des causes de cet essor : en jouant un rôle

d'intermédiaires efficaces entre les commanditaires et les ateliers, ils ont incontestablement stimulé la production de ces derniers. Le monopole de la peinture des cartons servant à l'exécution

des tapisseries, accordé aux peintres en 1476, amène d'autre part les lissiers à perfectionner leur technique afin que leur art soit le plus fidèle possible au modèle peint.

Dans ce contexte, la réception des cartons peints à Rome par Raphaël pour servir à la réalisation d'une importante tenture représentant les *Actes des Apôtres*, marque dans les années 1516-1520 une rupture dans l'histoire de la tapisserie bruxelloise, et partant, de la tapisserie européenne. Le musée du Louvre présente plusieurs œuvres prestigieuses créées dans ce contexte, dont la tenture des *Chasses de Maximilien*, qui devrait en réalité être renommée en... *Chasses de Charles Quint*.

Anne Labourdette est conservatrice au département des Objets d'art du musée du Louvre depuis octobre 2019, en charge des textiles, meubles, vitraux et instruments scientifiques de la Renaissance et de la première moitié du 17^e siècle. Diplômée de Sciences Po Paris (1998) et de l'Institut National du Patrimoine (2003), elle a auparavant dirigé les musées de Vernon (2003-2006) et de Douai (2007-2019).



D'après Bernard Van Orley,
Les Chasses de Maximilien, tenture du mois de Mars, 1531-1533, Bruxelles, laine, soie, or et argent, musée du Louvre
© RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) / Daniel Arnaudet

Pourquoi tisser Raphaël et Poussin à la Manufacture des Gobelins du temps de Louvois (1683-1691) ?

par Pascal Bertrand

L'histoire de la Manufacture royale des Gobelins est encore bien souvent perçue comme l'œuvre de Jean-Baptiste Colbert et Charles Le Brun, une idée forgée par Voltaire qui voyait dans son *Siècle de Louis XIV* (1751) un âge d'or perdu. Si le rôle joué par ces deux grands hommes est indéniable, il faut aussi admettre que leur action ne couvre environ qu'un tiers du règne de Louis XIV, depuis le moment où le roi a commencé à gouverner par lui-même, en mai 1661, jusqu'à la mort du ministre, en septembre 1683. La période qui a suivi a été globalement perçue comme n'ayant pas été favorable à la Manufacture, car Louvois, le successeur de Colbert à la surintendance des Bâtiments du roi, a entrepris de faire tisser des peintures et des dessins de maîtres anciens et modernes, des œuvres non conçues spécifiquement pour la tapisserie, ce qui a eu pour résultat des tentures considérées comme peu originales, car saisies comme des copies. Des arguments d'ordre économique et esthétique ont été avancés pour soutenir cette thèse. Mais les explications fournies ne prennent pas en compte

l'ensemble des déterminations qui ont fait que ces tapisseries existent sous cette forme. La production des Gobelins se situe sous Louvois, comme sous son prédécesseur, dans un contexte d'art de cour, avec le même but avoué : la gloire du roi et la splendeur de l'art. Le propos de cette conférence est de revenir sur ces tapisseries transposant dans le grand format des peintures et dessins de Raphaël, Giulio Romano, Nicolas Poussin et Pierre Mignard. Ces œuvres ont été peu étudiées, elles ont été principalement analysées sous l'angle de la représentation politique, mais rarement d'un point de vue esthétique. Il s'agit donc de s'interroger sur le sens de la pratique de la copie en tapisserie dans un contexte d'art de cour où le système de la représentation royale était extrêmement codifié. Les études sur la tapisserie ont essentiellement privilégié la question du sens des images, l'analyse de la *storia*, les programmes iconographiques et leurs significations qui nous renseignent sur la culture de la société. La réflexion sur la pensée figurative et l'invention plastique, sur le passage du peint au tissé, a été délaissée,

essentiellement faute de témoignages directs. Les principales sources utilisées sont des documents comptables, des écrits qui sont quasiment muets sur les intentions des différents acteurs. Mais il existe d'autres textes, des relations mondaines, des échanges épistolaires et la littérature artistique. C'est essentiellement de la confrontation de la lecture de cette dernière à l'examen des tapisseries que l'on peut tirer quelque enseignement. Quelles étaient donc les stratégies des Bâtiments du roi en projetant de faire tisser les modèles de la peinture universellement reconnus aux Gobelins ?

Pascal-François Bertrand est professeur d'histoire de l'art à l'Université Bordeaux Montaigne. Il a été professeur invité à l'Université de Hambourg (2009). Il a obtenu la bourse J. Clawson Mills au Metropolitan Museum of Art de New-York (2012-2013) et la bourse Getty Rothschild (2019-2020). Ses travaux portent sur l'histoire de la tapisserie qu'il situe au croisement de l'histoire de la peinture, de l'histoire sociale de l'art et de l'histoire de la culture matérielle.

D'après François Bonnemer, *Vénus sur son char*, 2^e tenture : *Les sujets de la Fable*, 1690-1703, manufacture des Gobelins, atelier de Jans, laine, soie et or, musée du Louvre © RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi



Les cartons de Francisco de Goya pour la Manufacture royale de Santa Bárbara

par Pascal Torres

Les premières décennies qui suivirent la création, à Madrid en 1721, de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara – Manufacture royale madrilène de tapisseries – selon le modèle de la Manufacture royale des Gobelins, furent marquées par un académisme héritier du Grand Siècle.

Si le modèle français perdura sous la direction de la famille Vandergoten, d'origine flamande, l'iconographie des cartons connut une évolution singulière.

Sous le règne de Charles III, roi d'Espagne et des Indes de 1759 à 1788, le conflit engagé entre la valeur iconographique de la composition tissée et sa qualité d'objet décoratif devait atteindre son paroxysme. En effet, tant la

théorie que la pratique des Manufactures royales définies sous le règne de Philippe V reflétaient à l'origine les débats académiques français que l'installation de Francisco de Goya à Madrid en 1775, employé par la Manufacture royale sur la recommandation de Francisco Bayeu, rénova pleinement. Non seulement la conception des cartons peints mais aussi l'esprit propre aux arts décoratifs de la Cour espagnole entrèrent, avec Goya, dans une nouvelle ère.

Durant deux décennies, de 1775 à 1795, Goya produisit à lui seul une soixantaine de cartons pour les Manufactures royales. Travaillant à ses débuts sous la direction d'Anton Rafael Mengs et de Francisco Bayeu, Goya acquit rapidement une complète indépendance. On peut déceler dans les sept séries de cartons réalisés par Goya pour les palais royaux de l'Escorial et du Pardo les prémices de la modernité dont l'artiste fut l'initiateur car,

par-delà l'indépendance stylistique et technique du peintre cartonnier, et à l'instar de son œuvre peint et gravé, il poussa la conception de la tapisserie dans ses derniers retranchements, affirmant la primauté de l'image picturale sur la fonction, jadis première, de la décoration. Ainsi, l'une des clefs de la compréhension du testament artistique de l'Aragonais – familièrement identifié avec les Pinturas Negras de la Quinta del Sordo – est

indissociable de son expérience à la Manufacture madrilène de tapisseries de Santa Bárbara.

Pascal Torres Guardiola est membre de la *Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis* (fondée par Goya à Saragosse sur ordre de Charles IV en 1792). Il est conservateur en chef au département des Objets d'Art du musée du Louvre. Conservateur au château de Versailles, en charge de la collection des peintures

étrangères de 1996 à 2000, puis de la Collection Edmond de Rothschild et de la Chalcographie du musée du Louvre de 2000 à 2014, il est spécialiste des arts graphiques et de la peinture espagnole. Auteur de divers essais et de deux romans, il a donné de nombreuses conférences à l'auditorium du Louvre, consacrées aux arts graphiques, notamment à Francisco de Goya qui demeure son thème de recherches de prédilection.



D'après Francisco Goya, *La rixe devant l'Auberge nouvelle*, dernier quart du 18^e siècle, manufacture de Santa Bárbara, laine et soie, musée du Louvre © RMN - Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

PROCHAINEMENT

EXPOSITION

PARIS – ATHÈNES. NAISSANCE DE LA GRÈCE MODERNE 1675 – 1919

DU 30 SEPTEMBRE 2021 AU 7 FÉVRIER 2022

HALL NAPOLÉON

En 2021, la Grèce fêtera le bicentenaire de son indépendance ; c'est également il y a 200 ans, en 1821, que la *Vénus de Milo* est entrée dans les collections du Louvre. L'exposition retrace les liens culturels, diplomatiques et artistiques unissant la Grèce et la France au 19^e siècle, mettant en lumière la façon dont le regard des Européens sur la Grèce se transforme avec la redécouverte de l'Antiquité grecque.

Commissaires de l'exposition : Jean-Luc Martinez, président-directeur du musée du Louvre, et Marina Lambraki-Plaka, directrice de la Pinacothèque d'Athènes



Jacques Rizo, Soirée athénienne, 1897, Athènes © National Gallery- Alexandros Soutsos Museum Photo Stavros Psiroukis

Directrice de la Médiation et de la Programmation Culturelle : Dominique de Font-Réaulx

Programmation : Pascal Torres, conservateur en chef, département des Objets d'Art

Chargée de Production : Isabelle Haquet

Pour un accès privilégié, adhérez aux Amis du Louvre : www.amisdulouvre.fr

La vie du Louvre en direct



#AuditoriumLouvre
www.louvre.fr



Légende de la couverture :

D'après François Bonnemer, *Vénus sur son char* (détail),
2^e tenture : *Les sujets de la Fable*, 1690-1703,
manufacture des Gobelins, atelier de Jans, laine,
soie et or, musée du Louvre © RMN - Grand Palais
(Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi