Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 61 (2018)

Heft: 2

Artikel: Louis 1er d'Anjou et sa tenture de l'Apocalypse : un manuscrit monumentalisé mis en scène

Autor: Stucky-Schürer, Monica

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-787396

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MONICA STUCKY-SCHÜRER

LOUIS IER D'ANJOU ET SA TENTURE DE L'APOCALYPSE

Un manuscrit monumentalisé mis en scène

Chacun des quatre fils du roi de France, les dits Princes des Fleurs de Lis avait reçu du père, Jean le Bon, son propre fief avec droit successoral: le dauphin Charles V héritait le trône, Louis recevait le duché d'Anjou, Jean le duché de Berry et Philippe le Hardi le duché de Bourgogne. Malgré les crises politiques et économiques provoquées par la Guerre de Cent Ans (1337–1453), les princes se montraient en amateurs d'art. Tandis que Jean duc de Berry était un grand collectionneur d'orfèvrerie et surtout bibliophile, possédant à la fin de sa vie plus de 300 manuscrits précieux, les deux frères Louis Ier duc d'Anjou et Philippe le Hardi duc de Bourgogne privilégiaient tous les deux l'art de la tapisserie. Bien avant son grand projet de l'Apocalypse Louis possédait déjà 76 tapisseries selon les inventaires de 1364.

Philippe le Hardi réussit lui aussi à se montrer un promoteur averti de la tapisserie, surtout depuis 1384 lorsqu'il hérita les trois duchés d'Artois, de Flandres et de Franche-Comté par son mariage avec Marguerite de Flandres. L'industrie de la laine et du drap était établie depuis des générations en Artois et en Flandres. Cependant étant donné que cette industrie souffrait fortement du fait de la concurrence anglaise, Philippe décida de la réorienter en une production de luxe. Cette décision fut facilitée par le fait, que les mêmes grands métiers, qui servaient jusqu'alors à tisser des draps pouvaient être réutilisés pour fabriquer des tapisseries. Lorsque le duc d'Anjou se décida autour de 1373 à transposer en un format monumental «L'Histoire de l'Apocalypse» jusqu'alors connue uniquement par les manuscrits enluminés, il connaissait déjà par expérience ce dont étaient capables les artistes et artisans de son époque.

Louis dans sa fonction de lieutenant général des provinces du Languedoc et de la Guyenne avait participé pendant de longues années à la Guerre de Cent Ans contre les Anglais. La reconquête du royaume et sa pacification avaient représenté les conditions indispensables à l'organisation d'une nouvelle croisade pour la libération de Jérusalem, à laquelle Louis s'était préparé sa vie durant. Depuis la mort de son frère, le roi Charles V en 1380, Louis présidait le conseil de la régence de France. Presque en même temps Jeanne de Sicile choisit Louis d'Anjou comme héritier à l'instigation du pape Clément VII, de sorte que celui-ci couronna le duc Angevin le 30 août 1383 roi de Sicile et de Jérusalem. Mais le nouveau roi succomba un an plus tard au château de Bisceglie près de Bari, alors qu'il se rendait en Italie du sud.

La vie mouvementée de Louis d'Anjou paraît difficilement conciliable avec ses ambitions de mécène. Apparemment il ne manqua ni des richesses ni du temps nécessaire pour commander cette «œuvre du siècle» que représentent les tapisseries de l'Apocalypse. Leur confection fut terminée juste avant son départ pour l'Italie et sa mort subite en 1384. C'est pourquoi il n'eut guère l'occasion de jouir de l'œuvre à peine achevée. Les sources se taisent si l'Apocalypse a orné les lieux où se tint son couronnement comme roi de Sicile et de Jérusalem à Avignon. De telles cérémonies auraient représenté l'occasion appropriée d'en faire un premier usage.

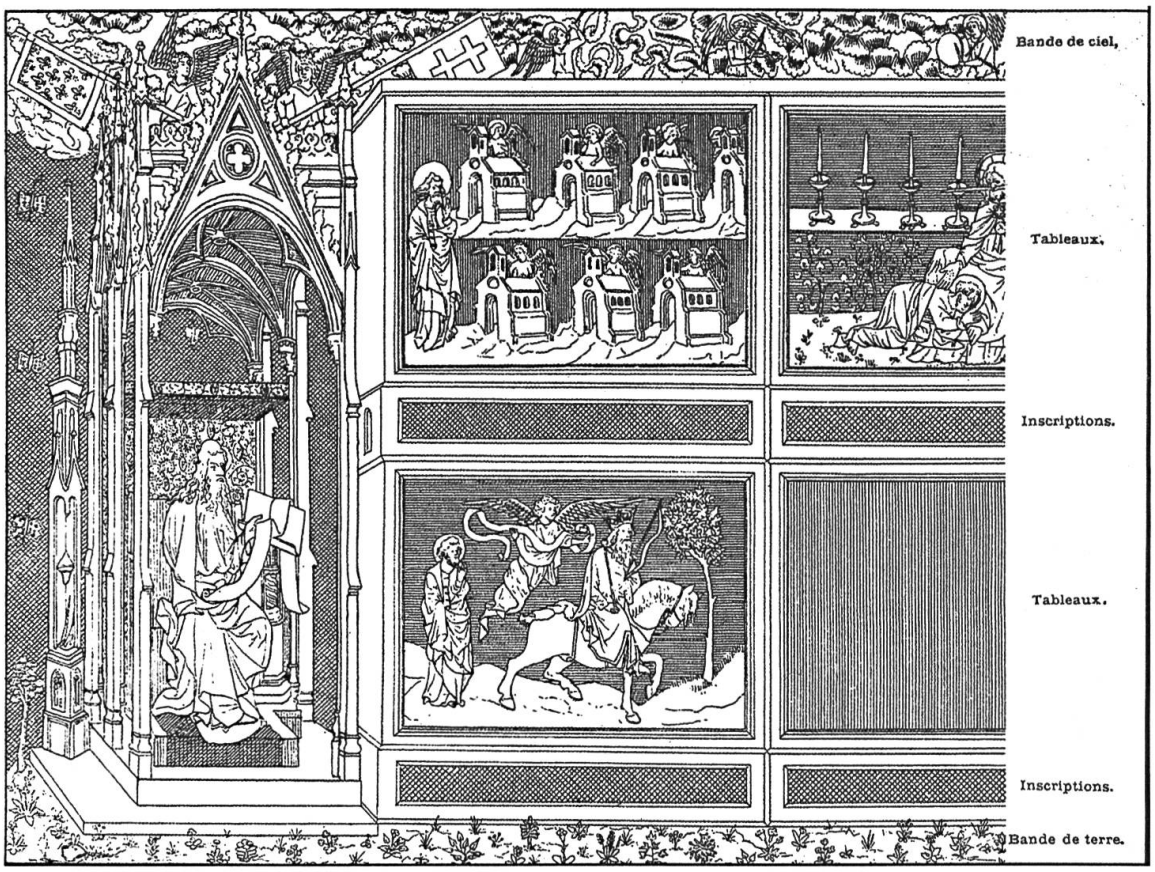
Composition et organisation iconographique de la tenture

Dès sa conception la tapisserie de l'Apocalypse se présentait sous la forme de six grandes tentures. Depuis la première étude scientifique de Louis de Farcy en 1889 régnait la conviction qu'à l'origine elle s'était composée de sept pièces. Aujourd'hui l'opinion est unanime que six tentures seulement formaient cet ensemble monumental. La suite complète des tapisseries mises bout à bout se déroulait sur plus de 140 mètres de longueur et de près de six mètres de hauteur, soit environ 840 mètres quarrés. Comme matière première les tisserands employaient de la laine aussi bien pour les fils de la chaine que pour ceux de la trame. En observant par centimètre quarré 6 fils de chaine et 20 à 26 fils de trame la texture est très fine.

Les scènes de l'Apocalypse sont organisées comme des tableaux entourés de leurs cadres ou – en tenant compte de la perspective – comme des casiers ouverts sur le devant. Entre le ciel peuplé d'anges et la terre parsemée de fleurs ce bâti de pierre comporte deux niveaux. À gauche de chaque pièce un panneau vertical de la hauteur des deux étages est occupé par un baldaquin. Cette architecture de style gothique avec une voûte ogivale, un fronton et des pinacles ornés de fleurons abrite le Grand Personnage ou Lecteur assis sous un dais en train de lire le texte posé sur un pupitre. Chacune des six tentures étaient divisée en quatorze tableaux. De ces 84 images d'origine subsistent aujourd'hui encore 67 tableaux. Comme par un miracle la troisième et la quatrième tenture sont intactes, chacune possède encore son Lecteur et ses quatorze scènes, tandis que les tapisseries 1, 2, 5 et 6 montrent aujourd'hui de grandes lacunes. De petits fragments se trouvent dispersés dans plusieurs collections : dans la réserve du château d'Angers, à la Burrell Collection à Glasgow et au Fine Arts Museum à San Francisco.

L'organisation en deux étages a pour conséquence qu'après la lecture du premier registre de gauche à droite, un retour en tête de la pièce c'est à dire un recul de vingt mètres en arrière s'impose au contemplateur. Le dessin schématisé de la disposition primitive publié par Louis de Farcy illustre bien cette composition complexe (ill. 1). Seuls les deux registres superposés sont consacrés à l'illustration de l'Apocalypse proprement dite. Le haut baldaquin du Lecteur ainsi que l'entourage du bâti à deux étages, les bandes de ciel nuageux semé d'étoiles et peuplé d'anges musiciens ou d'anges porteurs des armoiries ducales et les bandes de terre ornée d'une flore variée sont dus au concept du peintre, qui a probablement inventé ces éléments de composition en dialogue permanent avec le commanditaire. Les fonds de chaque tableau font alterner le rouge cramoisi et le bleu foncé. Les fonds de la première et de la deuxième tentures sont entièrement unis (ill. 2–14), tandis que ceux des quatre autres pièces sont parsemés soit de rinceaux soit de motifs répétés régulièrement comme ceux d'un rapport textile (ill. 15–22). L'art de l'enluminure contemporaine connaît également ces deux modes, le fond uni évoquant l'air ou le ciel et le fond ornementé évoquant plutôt l'atmosphère d'un intérieur dont la paroi du fond paraît être tendue de tissus. L'existence des zones nuageuses rappelle pourtant, que l'action a toujours lieu à ciel ouvert. La modification des fonds va de paire avec des styles légèrement différents, ce qui rend probable que plus d'une seule main ont participé à la création des patrons, les dessins préparatoires.

Du fait que saint Jean est celui qui a eu les visions et qui les rapporte en tant que témoin oculaire, il est présent dans presque chaque tableau de la tenture. Ce détail important caractérise également tout un groupe de manuscrits enluminés de l'Apocalypse dits anglo-français qui datent du XIIIe jusqu'au milieu du XVe siècle. Parfois



Ill. 1 : Louis de Farcy, Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers, Lille/Angers 1889, p.20/21.

saint Jean quitte son habitacle porté ou guidé par un ange pour prendre part directement à l'action (ill. 17 et 20) ; ou il est assis dans le paysage, comme sur l'île de Patmos, où il a noté les visions qu'un ange lui avait soufflé à l'oreille (ill. 12 et 16).

Les tituli disparus

En abordant la question des inscriptions, il faut se rendre compte que la plupart des tapisseries dites historiées du Moyen Âge portaient presque obligatoirement des textes. Ceux-ci étaient destinés à aider le spectateur à mieux comprendre les représentations complexes illustrant des textes bibliques, des légendes de saints, des mythes antiques ou des évènements historiques. Parfois même les noms des protagonistes sont mentionnés. Puisque souvent les inscriptions coiffent les scènes auxquelles elles se rapportent, on leur donne le terme technique de *tituli.* Composés de deux à quatre lignes elles sont regroupées en versets qui peuvent rimer ou pas. En général ces textes explicatifs ne sont pas des citations littérales, mais des résumés de texte spécialement conçus pour les tapisseries. C'était sûrement aussi le cas pour l'Apocalypse et ses inscriptions explicatives insérées sous chaque scène en lettres beiges et rouges dans des panneaux allongés brun foncé. Comme la révélation de saint Jean contient dans ses 22 chapitres plus de quatre cent versets, il est évident qu'uniquement des passages résumés ont pu prendre place dans les panneaux inscrits des tapisseries. Sauf quelques pauvres traces trouvées à trois endroits de la tenture repliée sur l'en-

vers, ces textes ont malheureusement tous disparus. Les restes sont si minimes, qu'on ignore si les textes étaient formulés en latin ou en français.

Le Livre de la Révélation

L'Apocalypse, le dernier livre du Nouveau Testament présente au lecteur le salut eschatologique, c'est à dire les doctrines théologiques relatives à la destinée des hommes à la fin du monde. Saint Jean sur l'ordre d'un ange consigne par écrit le contenu des nombreuses révélations que Jésus lui a faites à travers les visions « pour la parole de Dieu et le témoignage que j'ai rendu à Jésus ». C'était au moment lorsqu'il s'est trouvé en exil à l'île grecque de Patmos. Le mot grec *Apocalypsis* signifie « dévoilement ». L'ancienne identification de saint Jean avec l'apôtre ou l'évangéliste qui a eu cours pendant longtemps, remontait en particulier à Béatus de Liébana et à son commentaire de l'Apocalypse. Mais les recherches théologiques menées depuis la fin du XIXe siècle démontrent que l'auteur de l'Apocalypse est un prophète et visionnaire ne portant que par hasard le même nom que l'évangéliste. Il a rédigé la Révélation probablement juste avant la destruction de Jérusalem en 70 après J.-Chr. en utilisant pour son texte un langage métaphorique très impressionnant, plein de contrastes. Malgré les épreuves cruelles que l'humanité doit subir avant l'arrivée du Jugement dernier, ce livre contient surtout la promesse de la rédemption et du salut éternel.

Tout au début se trouve le commandement fait à Jean : « Ce que tu vois, écris-le dans un livre, et envoie-le aux sept Eglises : à Ephèse, à Smyrne, à Pergame, à Thyatire, à Sardes, à Philadelphie et à Laodicée » (chapitre 1,11) (ill. 2). Puis sous la forme de sept chandeliers d'or les sept églises accompagnent le Fils de l'homme, une épée entre les dents (ill. 3). Suit l'apparition de la majesté de Dieu entourée des quatre symboles évangéliques et accompagnée de 24 vieillards coiffés de la couronne royale (ill. 4). Dans une composition presque analogue saint Jean contemple l'Agneau égorgé, symbole de l'immolation du Christ (ill. 5). Les 24 vieillards sur leurs trônes forment le cadre hiératique du Jugement dernier, représentant les douze tribus d'Israël de l'Ancien Testament et les douze apôtres du Nouveau Testament. Puis se succèdent les trois séries de sept fléaux. L'ouverture de chacun des sept sceaux correspond à un fléau. Les premiers sont les quatre cavaliers de l'Apocalypse. Le cheval pâle appartient au quatrième cavalier qui personnifie la mort (ill. 6).

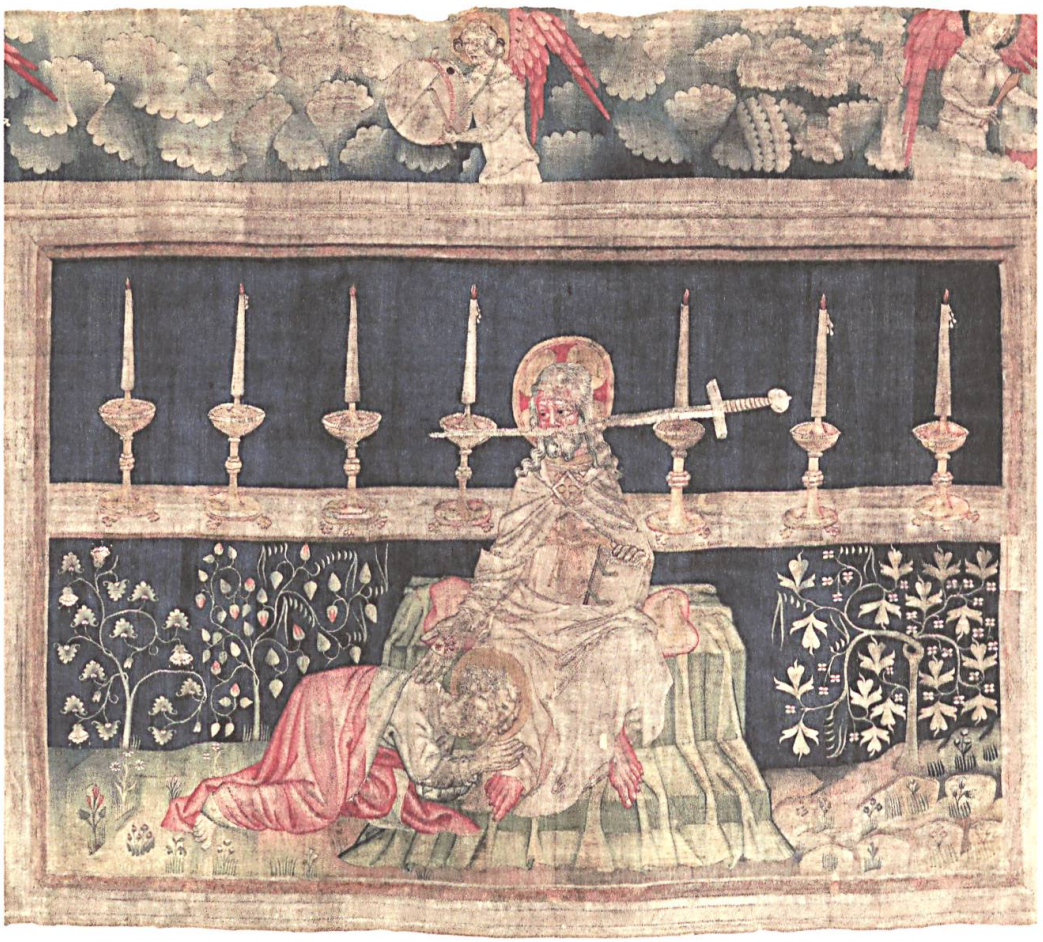
Au début de la deuxième grande tenture de la série de tapisserie sept trompettes sont distribuées à sept anges (ill. 7). Chaque fois, qu'une des trompettes résonne les éléments naturels se déchainent : tonnerre, éclairs, incendies, naufrages (ill. 8). L'étoile Absinthe, qui rend les eaux amères est suivie par de tremblements de terre (ill. 9). Après ces catastrophes de la nature l'ange de l'abîme ou Satan en ouvrant l'enfer déclenche le fléau des sauterelles (ill. 10). À la fin des myriades de cavaliers anéantissent le tiers de l'humanité (ill. 11). L'ange annonce la consommation prochaine des jugements divins (ill. 12). Saint Jean s'incorpore littéralement le livre de la révélation en le dévorant, ce qui lui donnera de l'amertume dans le ventre, mais de la douceur semblable au miel dans la bouche (ill. 13).

Sur la troisième pièce de la tenture apparaît d'abord le dragon combattu par l'archange Michel (ill. 14), puis sortie de la mer la Bête aux sept têtes et dix cornes qui selon les exégètes transmet le pouvoir à l'Antéchrist sous la forme d'un lion à sept têtes lui aussi (ill. 15). Les adorateurs de la

---

Ill. 2–23, 25, 27 © Isabelle Guegan, DRAC des Pays de la Loire.

Ill. 2 : Les sept Églises. Première tapisserie, scène 2.



Ill. 3 : Le Christ au glaive. Première tapisserie, scène 3.

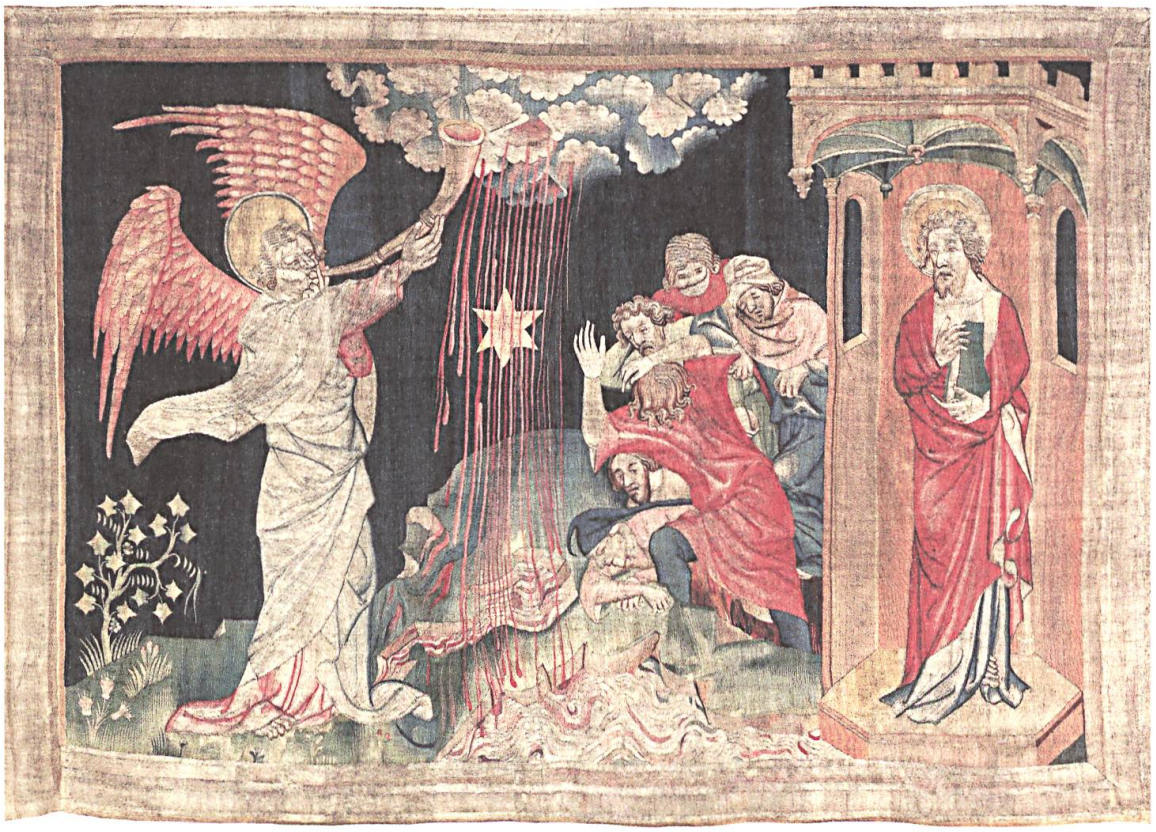
Ill. 4 : Dieu en majesté. Première tapisserie, scène 4.

Ill. 5 : L'Agneau égorgé. Première tapisserie, scène 7.

Ill. 6: Quatrième sceau: le cheval livide et la mort. Première tapisserie, scène 12.

Ill. 7: L'ouverture du septième sceau et les sept trompettes. Deuxième tapisserie, scène 17.

Ill. 8: Deuxième trompette: le naufrage. Deuxième tapisserie, scène 21.



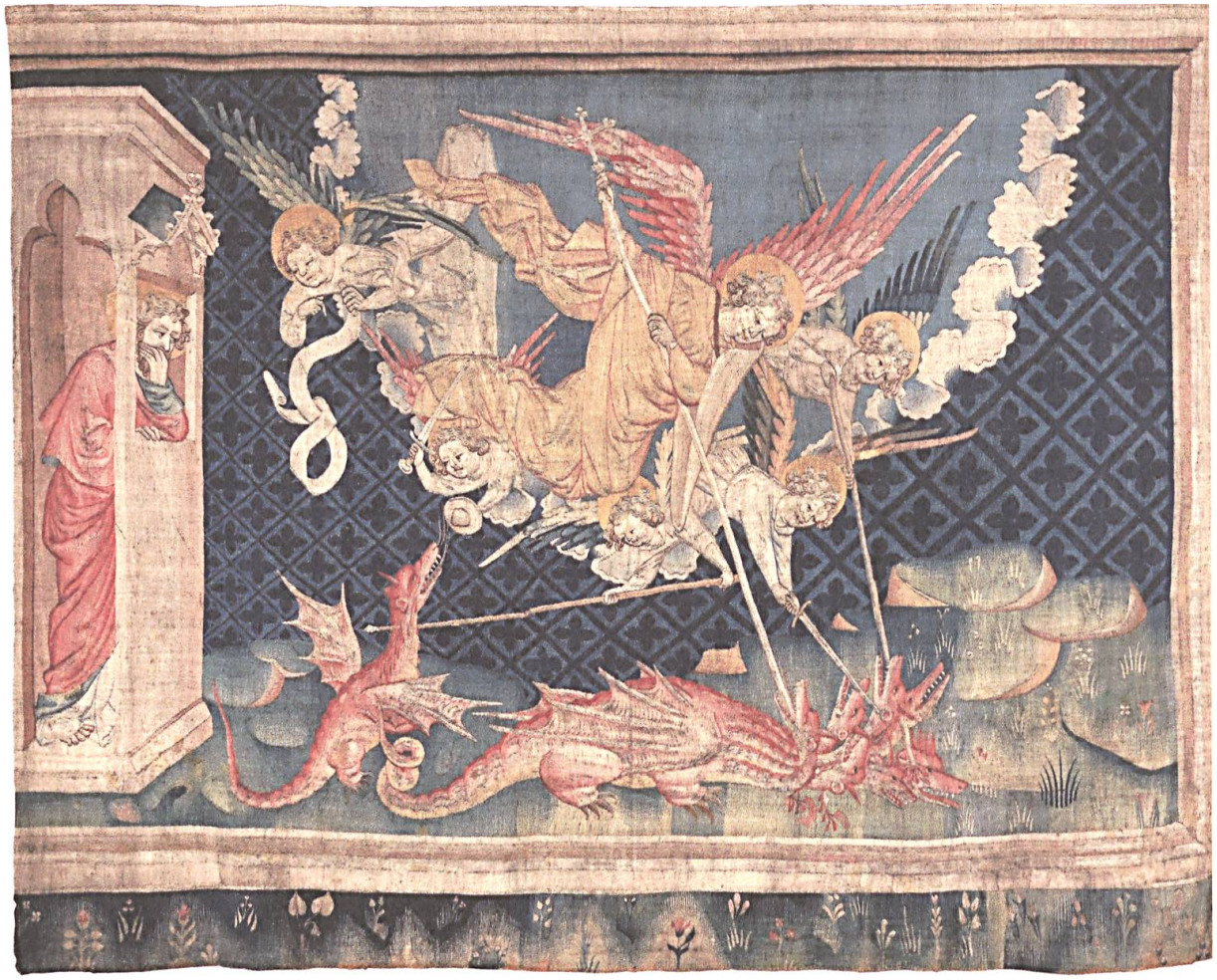
Ill. 9: Troisième trompette: l'étoile Absinthe. Deuxième tapisserie, scène 22.

Ill. 10 : Cinquième trompette : le fléau des sauterelles. Deuxième tapisserie, scène 24.

Ill. 11 : Les myriades des cavaliers. Deuxième tapisserie, scène 26.

Ill. 12 : L'ange au livre. Deuxième tapisserie, scène 27.

Ill. 13 : Saint Jean qui dévore le livre. Deuxième tapisserie, scène 28.



Ill. 14 : Saint Michel combat le dragon. Troisième tapisserie, scène 36.

Ill. 15 : La Bête de la mer. Troisième tapisserie, scène 40.

Ill. 16: Le sommeil des justes. Quatrième tapisserie, scène 52.

Ill. 17: La grande prostituée sur les eaux. Cinquième tapisserie, scène 64.

Ill. 18: La chute de Babylone envahie par les démons. Cinquième tapisserie, scène 66.

Ill. 19: L'apparition de la Jérusalem nouvelle. Sixième tapisserie, scène 80.

Ill. 20 : La mesure de la Jérusalem nouvelle. Sixième tapisserie, scène 81.

Bête seront condamnés à mort, tandis que les âmes des justes sont sauvées dans leur sommeil (ill. 16).

À partir de la cinquième pièce les sept anges aux flacons amènent de nouveaux fléaux. Un des sept anges montre à saint Jean la grande prostituée de Babylone (ill. 17). Le contenu du septième flacon répandu dans l'air provoque la chute finale de Babylone, une catastrophe qu'un ange avait antérieurement annoncée (ill. 18).

La sixième et dernière tenture proclame finalement l'issue heureuse des Révélations de saint Jean avec l'apparition de la Jérusalem nouvelle (ill. 19). Comme signe de sa pérennité voulue par Dieu un messager céleste remet à saint Jean une canne en or pour mesurer la cité éternelle (ill. 20). « Je vis alors un ciel nouveau et une terre nouvelle ; car le premier ciel et la première terre avaient disparu, et la mer n'était plus. Et moi, Jean, je vis descendre du ciel la sainte cité, la nouvelle Jérusalem qui venait de Dieu, parée comme l'est une épouse pour son époux » (chapitre 21,1–2).

Les sources historiques

Par une chance exceptionnelle des sources historiques nous donnent non seulement le nom du commanditaire, Louis Ier, duc d'Anjou, mais elles nous fournissent également le nom de l'organisateur de cette entreprise ambitieuse, Nicolas Bataille, ainsi que le nom du peintre responsable des petits et grands patrons, Hennequin de Bruges, et finalement le nom du licier et exécuteur des tapisseries, Robert Poisson. En plus une série de documents précisent les dates de la production depuis les démarches préparatoires en 1373 jusqu'à la livraison des dernières tapisseries. La date de l'achèvement toujours débattu entre historiens varie entre 1380 et 1383. Vue la monumentalité de la commande il s'agit

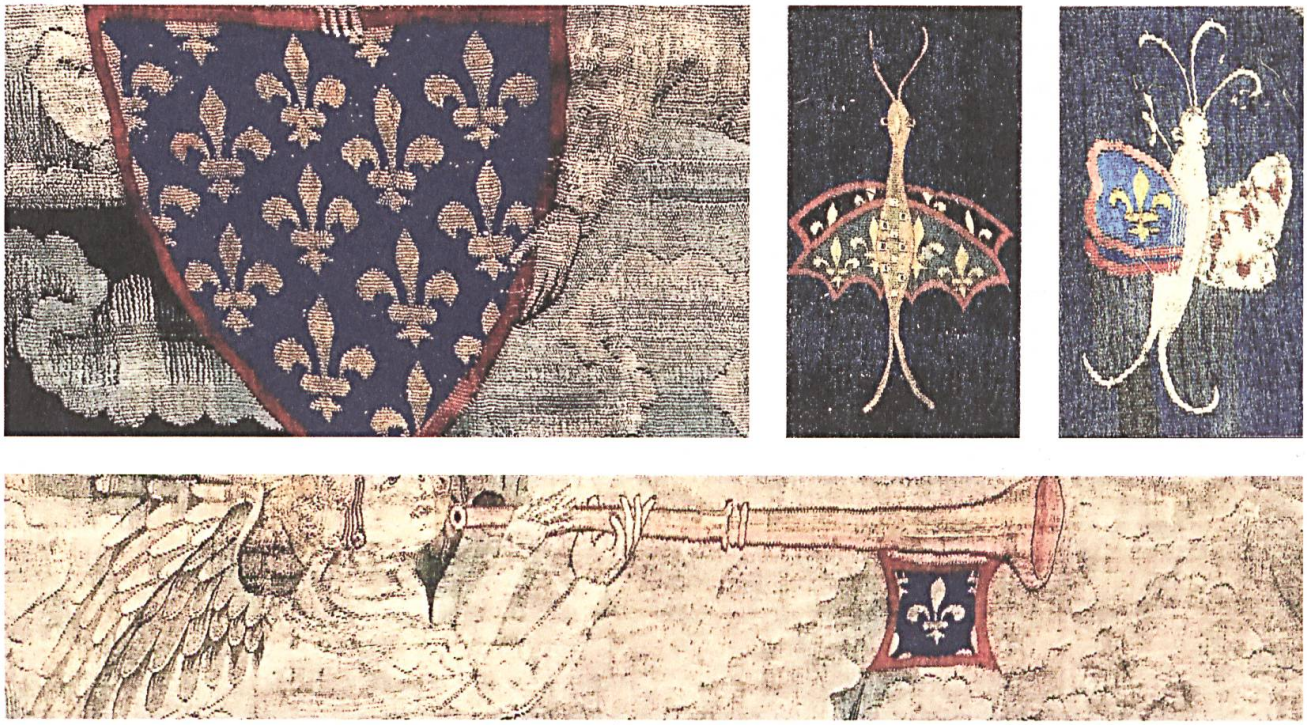
de toute façon d'un lapse de temps étonnement bref.

Plusieurs quittances relatives aux versements d'acomptes donnent une idée du cadre financier, mais la somme totale pour la production de l'Apocalypse reste inconnue. Dans les cas où le montant complet d'une tapisserie monumentale est traduit par tous les versements et quittances enregistrés, la conversion en monnaie actuelle reste toujours problématique. Vu le temps de travail nécessaire et le nombre élevé de gens impliqués la valeur de cet objet de luxe montait à des sommes très élevés, dépassant de loin les coûts de production de tout autre œuvre d'art, telle une architecture somptueuse, une peinture, une sculpture ou un joyau précieux. L'histoire de la tapisserie médiévale est relativement riche en sources écrites, mais en même temps il faut insister sur le fait, que celles-ci ne se rapportent pratiquement jamais à des tapisseries conservées. Ou pour le dire d'une façon plus générale : Les sources donnant une image détaillée des circonstances de production peuvent rarement être mises en relation avec des exemples qui ont survécus, tandis que la plupart des tapisseries conservées jusqu'à nos jours ne bénéficient le plus souvent pas d'informations historiques.

Que de richesses à la fois matérielles et immatérielles avons-nous donc avec l'Apocalypse d'Angers !

Les armoiries de Louis Ier d'Anjou

Beaucoup de tapisseries médiévales sont marquées par les armes ou les écus d'alliance de leur commanditaire respectivement du couple commanditaire. Louis d'Anjou utilise l'Apocalypse pour y étaler non seulement la propagande de sa maison princière, mais tout son programme politique. Comme descendant de la maison des Valois il a le droit de mettre dans ses armoiries l'écu de France semé de fleurs de lis d'or, brisé d'une bordure rouge tandis qu'en duc

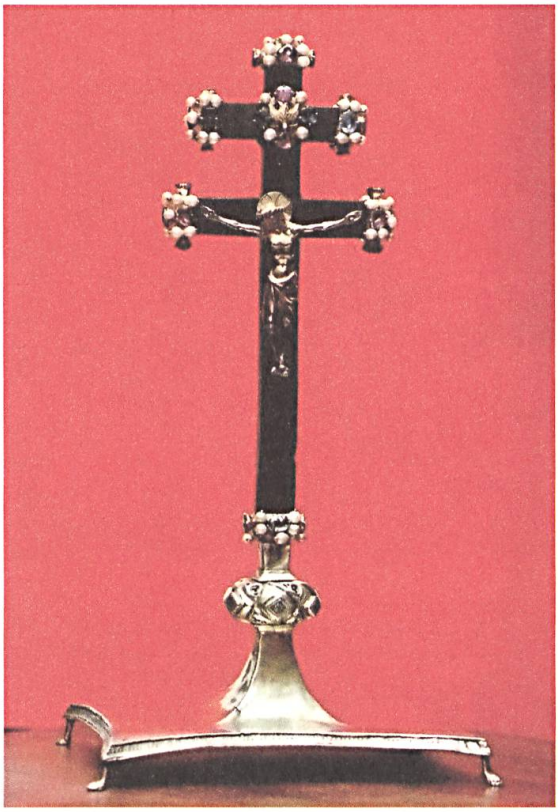


Ill. 21 : Les armoiries de Louis Ier.

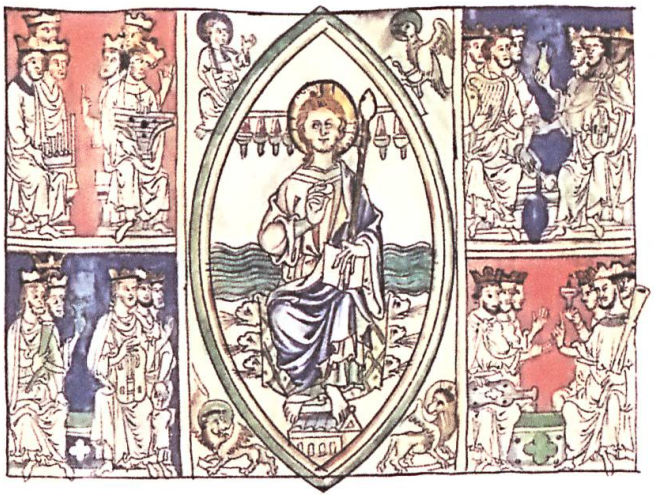
Ill. 22 : Le monogramme de Louis d'Anjou et de Marie de Blois.

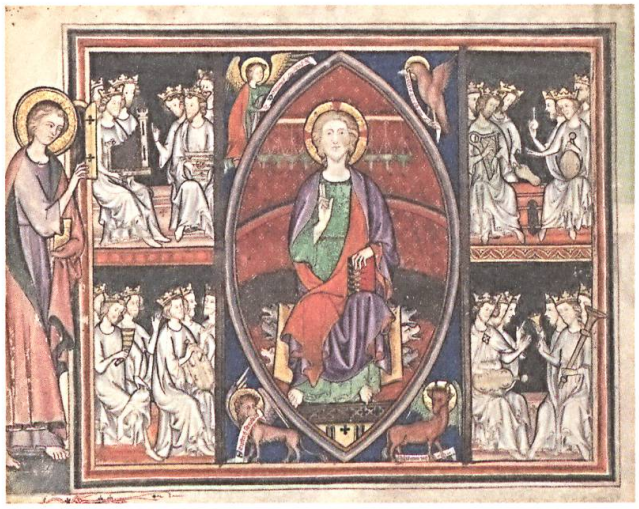
d'Anjou il n'arbore qu'une seule fleur de lis dans ses armoiries (ill. 21). Au dos du Lecteur on retrouve la fleur de lis comme motif du tissu précieux tendu sur le dais du trône. Les papillons volant autour du trône portent des ailes qui d'une part sont parsemées de fleurs de lis et d'autre part montrent l'hermine de Bretagne appartenant à Marie de Blois, l'épouse de Louis d'Anjou. En outre l'alliance du couple ducal est visible dans les initiales entrelacées « L et M » (ill. 22). Louis d'Anjou pour souligner sa volonté de conquérir la Terre Sainte et Jérusalem avec la tombe du Christ, fonda entre 1377 et 1379 l'ordre de la Vraie Croix, une congrégation de chevaliers prêts à le suivre dans une nouvelle croisade. Le testament du duc de 1383 évoque d'ailleurs son projet jamais réalisé de fonder une chapelle de la Vraie Croix.

En 1244 une importante relique de la Vraie Croix avait été ramenée en Anjou par un croisé (ill. 23). Elle fut conservée à l'abbaye de la Boissière jusqu'à ce que Louis d'Anjou la prenne dans son château d'Angers et la place dans un précieux reliquaire en forme de croix à double traverse. La croix à double traverse fit partie des emblèmes propres au duc d'Anjou et à ses successeurs avant d'être par la suite introduite dans les armes de la maison de Lorraine, où elle prit le nom de « Croix de Lorraine ».

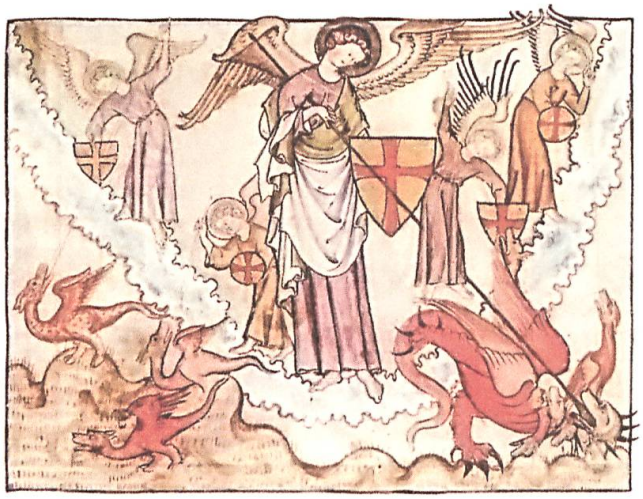


Ill. 23 : Crucifix avec relique de la Vraie Croix (Baugé-en Anjou) et « croix de Lorraine » de la tapisserie de l'Apocalypse.





Ill. 24: Dieu en majesté.
24a: Paris, BnF (ms. fr. 403, fol. 6r).
24b: Cambrai, Bibl. municipale (ms. 422, fol. 47v).
24c: New York, The Cloisters (ms. ers. acc. nr. 68.174, fol. 5v).



Ill. 25: Saint Michel combat le dragon.
25a: Paris, BnF (ms. fr. 403, fol. 20v).
25b: Namur, Bibl. du Séminaire (ms. 77, fol. 34v).
25c: New York, The Cloisters (ms. ers. acc. nr. 68.174, fol. 21r).

Les manuscrits de l'Apocalypse en tant que modèles

Dans l'inventaire de la bibliothèque du roi de France Charles V de 1373, un certain Gilles Mallet enregistre un manuscrit comme «L'Apocalypse en Français toute figurée et ystoriée et en prose». Cette entrée est accompagnée d'une note marginale datée de 1380 selon laquelle «Le Roy l'a baillée à monsieur d'Anjou pour faire son beau tapis». Cette Apocalypse enluminée d'origine anglaise, probablement de Salisbury, date du dernier quart du XIIIe siècle et se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de France à Paris sous la cote «ms. français 403» (ill. 24a, 25a, 27b et 28a). Elle n'en fut cependant pas l'unique source d'inspiration. Il existe un autre groupe d'Apocalypses enluminées étroitement liés entre-eux, dont la plupart montre des analogies plus proches de la tenture que le manuscrit français 403. La comparaison des scènes prouve que le peintre des patrons avait sous les yeux encore un ou plusieurs manuscrits appartenant à cette autre filiation représentée par exemple par des codices à Cambrai (Bibliothèque municipale ms. 422); Namur (Bibliothèque du grand séminaire ms. 77); New York (Metropolitan Museum, The Cloisters ms. ers. acc. nr. 68.174); Paris (BnF ms. lat. 14'410) ou Londres (British Library ms. add. 17'333) voir (ill. 24b+c) et (ill. 25b+c). Tous comprenaient entre 70 et une centaine de miniatures. En dépit de ces influences iconographiques indéniables on ne peut qu'admirer la créativité de l'artiste des tentures et la liberté avec laquelle il a su inventer de nouvelles images et prendre de la distance face aux données des enluminures.

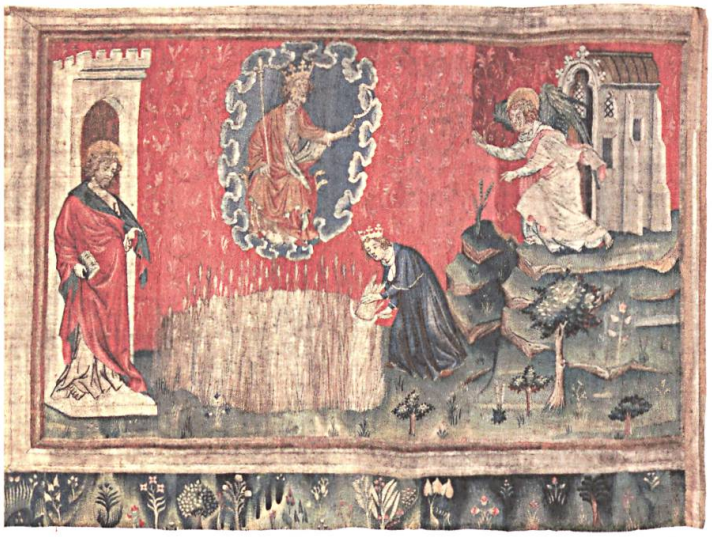
Le peintre des patrons: Jean de Bruges

Autour de 1355 le roi Charles V prit à son service avec le titre de «valet de chambre» un certain Jean de Bruges, connu également

Ill. 26: Jean de Bruges, Bible historiale dédiée par Jean de Vaudetar à Charles V. La Haye, Musée Meermanno-Westreenianum (ms. 10 B 23).

sous les noms d'Hennequin de Bruges ou Jean de Bondol(f). En 1368 il lui offrit une maison à St-Quentin et à partir de 1380 une rente à vie. Par un heureux hasard une œuvre unique de ce maître nous est parvenue qui se trouve conservée aujourd'hui à La Haye (Musée Meermanno-Westreenianum, ms. 10 B 23. – Ill. 26). La miniature de dédicace sur le frontispice de la «Bible historiale» montre son auteur Jean de Vaudetar transmettant son livre au roi Charles V. Sur la page qui lui fait face figure le nom du peintre de cette miniature: *«et iohannes de Brugis pictor regis predicti fecit hanc pictura propria sua manu»*, ainsi que la date: «1371».

Le roi Charles V avait apparemment mis à la disposition de son frère son peintre le plus doué avec la même générosité dont il avait déjà fait preuve lors du prêt de son précieux manuscrit de l'Apocalypse. D'après



Ill. 27a: La moisson des élus. Quatrième tapisserie, scène 53.
Ill. 27b: Paris, BnF (ms.fr.403, fol. 28^{v}).

les comptes de la Trésorerie du duc d'Anjou la somme de 50 francs fut versée fin janvier 1377: « à Hennequin de Bruges, paintre du Roy notre seigneur sur ce qui lui puet et pourra estre deu à cause des pourtraitures et patrons par luy faiz pour lesdiz tapiz à l'istoire de l'Appocalise ». Le texte du manuscrit emprunté de la bibliothèque royale n'est plus rédigé dans une version latine, mais traduit en français, ce qui a pu faciliter la tâche de l'artiste et sa volonté de percer le sens du texte à la perfection. La plupart des enluminures de ce même manuscrit n'a servi que de pur modèle iconographique, quoique quelques-unes de ces miniatures ont dû inspirer Jean de Bruges plus directement: La belle image de « La moisson des élus » de la tapisserie est pratiquement identique avec celle du manuscrit (ill. 27a et b). Sans pouvoir entrer dans une analyse systématique des manuscrits de la seconde famille, on peut cependant constater que les exemples de parallèles iconographiques sont souvent frappants.

Avec l'image du quatrième cavalier de la tenture la créativité et la liberté d'invention de l'artiste éclatent avec évidence, car il est le seul à avoir osé le représenter sous la forme d'un squelette monté à cheval (ill. 6). En outre Jean de Bruges a pris le parti de l'armer du glaive – que porte habituellement le deuxième cavalier – au lieu de lui donner la coupe de feu, son attribut de coutume. À la différence de tous les manuscrits de son époque, où cette scène montre le cavalier émergeant de la gueule béante de l'enfer, Jean de Bruges a réussi à transformer l'image traditionnelle (ill. 28): En faisant figurer l'entier du cheval blanc dans toute son élégance et en enfermant le monstre de taille réduite au fond d'une tour, il souligne l'action des deux diables en train d'y jeter des hommes les uns par-dessus les autres en direction des condamnés léchés par les flammes.

L'organisateur de la commande: Nicolas Bataille

Pour organiser et superviser une commande dans les ateliers des liciers il fallait une personne expérimentée. D'une part celle-ci devait connaître le métier à fond, d'autre part être suffisamment fortunée pour avancer les salaires des tapissiers et financer la matière première, c'est-à-dire la laine (et si inclus dans la commande: aussi les fils d'or ou de soie). Ce marchand de tapisseries devait également jouer le rôle

d'intermédiaire entre le commanditaire et le ou les peintres des petites esquisses et des modèles à l'échelle 1 à 1 des tapisseries. Dans le cas des tapisseries de l'Apocalypse c'était le *«civis Parisiensis»* Nicolas Bataille qui jouait ce rôle d'organisateur. En 1373 il est mentionné en tant que «valet de chambre de Monseigneur le Duc d'Anjou». D'après la chambre des comptes ducale de fortes sommes furent payées à Nicolas Bataille pour différentes commandes de tapisseries: Une «Histoire de Hector», «Les Sept Tempéraments», une «Vie de Notre Dame» et une «Passion du Christ». Parmi les trésors textiles de Louis d'Anjou ces quatre complexes sont donc connus par leurs thèmes.

Il ne faut pas sous-estimer les capacités commerciales de Nicolas Bataille parmi sa clientèle de la haute noblesse. D'après les 250 versements qui lui furent faits entre 1387 et 1400 par le roi de France il est évident que le marchand-entrepreneur a su procurer non seulement des tapisseries, mais beaucoup d'autres sortes de textiles: damas, soieries et velours, ainsi que divers objets de mobilier.

Ill. 28a: Le quatrième cavalier, Paris, BnF (ms.fr.403, fol. 9r).
Ill. 28b: New York, The Cloisters (ms. ers. acc. nr. 68.174, fol. 9r).

L'artisan exécuteur: Robert Poisson

Un troisième nom, celui de Robert Poisson est également mentionné dans les sources historiques. C'est lui qui a été le véritable producteur en même temps que responsable de la manufacture des tapisseries. Il avait à son service des valets, ce qui rend probable qu'il dirigeait plusieurs ateliers en même temps. En 1379, lorsque s'achève la confection des trois premières tentures de l'Apocalypse, le duc par intermédiaire de Nicolas Bataille fait donner 20 francs comme pourboire à ces ouvriers. Bien que Robert Poisson demeurât à Paris, il est attesté qu'il dirigea un atelier à Arras.

Nous retrouvons d'ailleurs le même Robert Poisson, quand le frère cadet de Louis d'Anjou, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, éprouva le désir de posséder à son tour une Apocalypse semblable à celle d'Angers. Avec son goût pour le faste il donna l'ordre que son édition de l'Apocalypse soit enrichie de fils d'or au poids de 100 livres, ainsi qu'en témoignent les sources: «... et pour acheter cent livres de fil d'or pour en faire ledit drap de l'Apocalice dont Robert Poisson est chargié à faire». Pour l'exécution entre 1386 et 1392 c'était toujours Robert Poisson à Arras, qui en était responsable, pourtant l'entrepre-

Ill. 29a et b : Hector de Troie et Jules César des « Neuf Preux ». Tapisserie, New York, The Metropolitan Museum (inv. 47.101.2d+3).

neur n'était plus Nicolas Bataille mais son successeur Jean Cosset. Bien que nous n'en ayons pas la preuve, il est fort probable que les modèles et les patrons subsistants dans les ateliers d'Arras aient été réutilisés pour leur réalisation. Cette deuxième Apocalypse se retrouve encore dans l'inventaire de Philippe le Bon en 1420. Depuis une dernière mention en 1514 dans le contexte d'une réparation faite à Bruxelles, cette série de tapisserie pourtant – comme tant d'autres – a totalement disparu.

Autres tapisseries du XIVe siècle

Seules des sources écrites témoignent de la quantité énorme de tapisseries existant à la fin du XIVe siècle. À l'âge de 25 ans déjà Louis d'Anjou possédait 76 tentures, plus du double de son frère aîné, le roi Charles V. Dans la succession officielle de Philippe le Hardi en 1404 figuraient 43 titres de *tapisseries historiées* selon l'inventaire érigé après sa mort. Or ces inventaires étaient souvent incomplets, vu le fait que d'habitude des tapisseries se trouvaient dispersées dans les différentes demeures princières. Si on dépouille toutes les sources accessibles on arrive facilement à une bonne centaine de tapisseries parmi les biens de Philippe le Hardi. Entre 1374 et 1394 le duc de Bourgogne en raison de sa volonté d'accélérer la production des tapisseries en Flandres avait engagé tous les grands marchands de tapisserie de son époque : Nicolas Bataille, Pierre de Beaumetz, Michel Bernard, Vincent Boursette, Jean Cosset et Jacques Dourdin. Ses commandes ne visaient pas seulement à satisfaire ses propres besoins, mais en généreux donateur Philippe en fit cadeaux à ses proches, à la haute noblesse et au clergé ; une bonne vingtaine de cas sont confirmés par les sources.

De rarissimes exemples de tapisserie de cette époque ont survécu jusqu'à nos jours : hors une « Présentation au temple » encore visible en assez pauvre état au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, seule la tenture fragmentée des « Neuf Preux » au Metropolitan Museum de New York peut être mentionnée (ill. 29a et b). Mais la minime quantité de tapisseries conservées ne reflète pas la situation réelle d'autrefois. Il suffit d'observer la perfection artistique et technique de l'Apocalypse d'Angers pour comprendre qu'elle témoigne d'une expérience déjà éprouvé et qu'elle n'était de loin pas une œuvre isolée au début d'une production naissante de tapisserie.

Paris ou Arras ? La localisation des ateliers

La recherche menée aux XIXe et XXe siècles sur les débuts de la production de tapisserie s'est longtemps interrogée sur la localisation des premiers ateliers. L'hésitation sur ce point provenait des documents, car d'après des impôts prélevés sur les ventes ceux-ci rapportaient l'existence d'un commerce considérable de haute lisse à Paris. En outre le fait que Nicolas Bataille et Robert Poisson tous les deux étaient

domiciliés à Paris, appuyait la conviction que leurs ateliers se trouvaient également dans la capitale. Pourtant les tapisseries étaient trop souvent décrites comme «ouvrées d'Arras», «à la façon d'Arras», «de l'œuvre d'Arras» ou travaillées «avec du fin fil d'Arras». Aujourd'hui à part quelques exceptions l'opinion prédomine que Paris fonctionnait comme comptoir et plaque tournante du commerce, tandis que c'était à Arras, ville importante du duché de Bourgogne, que se trouvait le premier centre réel de production de la tapisserie.

La réception, l'usage et les restaurations

Un des premiers événements lors duquel l'Apocalypse d'Angers fut exposée est attestée en l'an 1400 à Arles, à l'occasion du mariage du nouveau duc d'Anjou Louis II fils de Louis Ier, avec Yolande d'Aragon. Un bourgeois d'Arles et témoin des festivités, Bertrand Boysset, a rapporté son émerveillement devant le déploiement des somptueuses tapisseries: «Toute la cour à l'entrée du palais de l'archevêché était ornée et parée de riches et beaux tissus sur lesquels était représentée toute l'Apocalypse [...] Personne ne peut décrire ni raconter la valeur, la beauté, la richesse de ces tissus dont était parée la demeure de l'archevêché de toutes parts.» Les sources historiques ne font mémoire d'aucun autre évènement comparable.

Les tapisseries seront soigneusement entretenues par les ducs successifs comme le prouve l'exemple de René d'Anjou, le fameux roi René de Sicile, qui avait hérité l'Apocalypse de sa mère Yolande d'Aragon. D'après un Extrait de ses Comptes datant de 1454 il a rétribué un certain Nicolas, tapissier, pour avoir lavé les tapisseries probablement dans la rivière voisine du Maine. Par son testament de 1474 René légua celles-ci à la cathédrale d'Angers. C'était d'ailleurs le seul édifice dans le duché Angevin capable d'exposer la tenture en entier dans un lieu couvert. La grande salle du château ne suffisant pas à présenter l'ensemble des six pièces simultanément. Depuis la mort du roi René survenue en 1480 et par son testament elles devinrent la propriété du chapitre de la cathédrale et furent tendues dans l'édifice la même année, lors de l'entrée solennelle de Louis XI à Angers.

Les premières réparations intégrales dont elles furent l'objet eurent lieu en 1495. Jusqu'en 1539 elles furent conservées avec les ornements liturgiques dans des caisses à la sacristie. En 1643 l'une des grandes tentures fut même coupée en deux. Depuis 1699 elles furent régulièrement présentées dans la cathédrale entre Noël et l'Epiphanie, période durant laquelle se faisait la lecture de la partie du Bréviaire relative à l'Apocalypse, puis pendant l'octave de Pâques, celle de la Pentecôte et lors de la fête de saint Maurice, le patron du diocèse d'Angers. Cependant en 1767 les chanoines trouvèrent insupportables ces sujets d'une époque barbare: Les Conclusions du chapitre de cette année font état d'une décision selon laquelle «les tapisseries causant aux voix de grand préjudice» ne seraient plus jamais tendues pendant l'année liturgique.

Dès que les tentures furent déposées à l'évêché elles firent l'objet de péripéties inouïes. En 1782 elles furent même mises en vente, heureusement sans cependant trouver d'acquéreur. Pendant la Révolution française déposées dans l'ancienne abbaye Saint-Serge, l'emploi abusif des tapisseries a trouvé son comble, car celles-ci furent utilisées à couvrir et isoler les murs de l'orangerie. Alors que leur état s'était passablement détérioré, les tentures furent à nouveau mises aux enchères par les Domaines en 1843. Cette fois-ci elles furent achetées pour la somme de 300 francs par l'évêque d'Angers. Quoique soi-disant sauvées pour la cathédrale Monseigneur Angebault les prit à l'évêché pour son usage personnel et s'en servit comme tapis de sol ou pire encore pour isoler ses écuries.

Lorsque le chanoine Joubert fut appointé custode de la cathédrale et devint gardien des objets du trésor, il s'adressa à l'évêque par une lettre en 1848. Malgré le refus initial de celui-ci de restituer les tapisseries de l'Apocalypse sous prétexte qu'il en était le propriétaire légitime, le chanoine Joubert obtint l'année suivante l'autorisation d'entreprendre des travaux de restauration – et cela bien à contre-cœur de l'inspecteur général des Monuments historiques, Prosper Merimée. À ces mesures qui devaient durer 14 ans jusqu'en 1863, venaient s'ajouter d'autres interventions en 1870, 1952, 1981 ainsi qu'au début des années 1990. En 1902 l'Apocalypse fut classée Monument Historique et devint peu après propriété de l'Etat. Le premier vrai musée des tapisseries fut créé au palais épiscopal d'Angers dans le but de garantir la sécurité et la bonne conservation des œuvres enfin exposées publiquement. En 1954 elles entrèrent définitivement au château, où elles furent installées dans une galerie construite à leur intention.

Les nouvelles démarches de 2016 à 2018

Lorsqu'on passe en revue tous ces péripéties à travers les siècles et les maintes interventions de conservation et de restauration subies par cette fameuse tenture, on est frappé par le fait qu'un si haut pourcentage de la matière originale ait subsisté jusqu'à nos jours. C'est d'autant plus miraculeux si on prend en considération, combien de fois entre 1864 et 2004 plusieurs scènes ou une pièce isolée ou fragmentaire de la tenture ont été transportées comme prêts à des expositions temporaires. À Paris il s'agissait le plus souvent des Expositions universelles ou de l'Art gothique, mais les fragiles tapisseries ont aussi voyagé à Bâle, Bruxelles, Londres, Madrid, Florence, Naples, Rome et Venise, et même à Chicago, New York et Tokyo.

Les démarches les plus récentes visant à vérifier l'état général des tapisseries se déroulent depuis 2016. Une équipe de quatre restauratrices a été constituée après un appel d'offres européen. Avec l'aide du Centre de recherche et de restauration des musées de France et du laboratoire de recherche des monuments historiques un cahier des charges fut rédigé.

Une fois les tapisseries décrochées du mur et leurs doublures enlevées, leur revers a pu être observé de près. Les altérations et les restaurations anciennes ont été systématiquement cartographiées et les matériaux utilisés pour leur mise en œuvre ont été décrits.

Cette étude a permis de constater de nombreuses fragilités, usures et ruptures de trames, vraisemblablement provoquées par des restaurations anciennes inadaptées ; en plus l'éclairage trop violent que les tapisseries ont subi pendant de nombreuses années, notamment de 1950 aux années 80, a également péjoré leur état de conservation. Avec ma collègue et amie Nathalie Le Luel Jeanne, médiéviste enseignant à l'Université catholique d'Angers, j'ai eu le privilège le 12 octobre 2016 d'être reçue au château d'Angers par Mme Clémentine Mathurin, conservatrice des monuments historiques des Pays de la Loire, et responsable de l'analyse du constat de l'état des tapisseries. Les travaux étaient encore en cours et j'ai eu l'occasion d'examiner les quatre tapisseries choisies étalées dans une salle de réserve. L'échange que nous avons eu avec les quatre restauratrices, toutes de formation différente, a été intense. Partant du fait que les tapisseries de l'Apocalypse dans leur présentation actuelle sont accrochées trop haut et reçoivent trop peu de lumière, nous avons discuté aussi bien d'un nouveau montage que de la nécessité de changer le crépi trop foncé des murs qui assombrit l'impression générale. Il paraît contradictoire de déplorer les dommages effectués aux tapisseries par une lumière trop intense dans le passé et en même temps de réclamer un meilleur éclairage. Depuis relativement peu de temps il existe à ce sujet des normes,

le taux maximal de 50 lux (qui d'ailleurs est strictement respecté également pour les enluminures et les gravures). Cette quantité de lumière est faible, sauf si on emploie les moyens d'éclairage les plus modernes, c'est à dire les fibres optiques. Il suffit d'aligner ces ampoules miniaturisées en quantité suffisante et selon des alignements dont l'orientation varie pour atteindre une illumination optimale de l'objet.

Avec le renouvellement de sa présentation les autorités locales ont décidé de soumettre à Paris une proposition d'inscription de la tenture de l'Apocalypse d'Angers au Registre Mémoire du Monde de l'UNESCO. Nous ne pouvons que soutenir ces démarches et espérer que l'effet des quatre exemplaires déjà traités ait un impact déterminant comparé au reste de la série. Souhaitons que le plan de sauvegarde mis au point et le projet d'une nouvelle présentation de ces trésors du passé trouveront l'écho que mérite la valeur unique de cet héritage médiéval. On ne peut que faire des vœux pour que grâce aux nouvelles mesures de conservation et de présentation la redécouverte de cette œuvre d'art enchante encore de nombreuses générations futures.

Bibliographie sélectionnée

Klaus Berger, Die Apokalypse des Johannes. Vol. 1 : Apk 1–10. Vol. 2 : Apk 11–22, Freiburg–Basel–Wien 2017.

Thomas P. Campbell, Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence, New York, New Haven and London 2002.

Adolfo Salvatore Cavallo, Medieval Tapestries. The Metropolitan Museum of Art, New York 1993.

Jacques Cailleteau et Francis Muel, ed., Apocalypse. La tenture de Louis d'Anjou. *Editions du patrimoine. Centre des Monuments nationaux*, Paris 2015.

Léopold Delisle et Paul Meyer, L'Apocalypse en Français au XIIIe siècle (Bibl. nat. fr. 403), vol. 1 (reproduction phototypique) Paris 1900, vol. 2 (introduction et texte) Paris 1901.

Florens Deuchler, Jeffrey M. Hoffeld et Helmut Nickel, The Cloisters Apocalypse. The Metropolitan Museum of Art New York 1971, 2 vols.

Alain Erlande-Brandenburg, La tenture de l'Apocalypse d'Angers, dans : *Cahiers de l'Inventaire 4*, Nantes 1987.

Louis de Farcy, Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers, Paris 1889.

Jules Guiffrey, Nicolas Bataille. Tapissier parisien du XIVe siècle. Sa vie, son œuvre, sa famille, dans : *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'île-de-France*, t. 10 (1833) Paris 1884.

Fabienne Joubert, Création à deux mains. L'élaboration de l'Apocalypse d'Angers, dans : *Revue de l'Art*, 114/4 (1996).

Jean Lestocquoy, Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300–1500). Paris. Arras. Lille. Tournai. Bruxelles, dans : *Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais*, XIX, Arras 1978.

Christian de Mérindol, Notes sur la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers, dans : *Bulletin de la société nationale des Antiquaires de France* (1987).

Alexandre Pinchart, Histoire de la Tapisserie dans les Flandres, Paris 1878–1885.

René Planchenault, Les tapisseries d'Angers, Paris 1966.

Anna Rapp Buri et Monica Stucky-Schürer, Burgundische Tapisserien, München 2001.

Julius von Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, dans : *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 16 (1895).

Monica Stucky-Schürer, Die Passionsteppiche von San Marco in Venedig. Ihr Verhältnis zur Bildwirkerei in Paris und Arras im 14. und 15. Jahrhundert, Bern 1972.

Monica Stucky-Schürer, Les tapisseries de l'Apocalypse d'Angers, Lausanne 1973.

Jean-Bernard de Vaivre, Sur quelques œuvres du mécénat de la seconde branche d'Anjou de la Maison de France. I. La datation de la tenture de l'Apocalypse, dans : *Bulletin monumental*, t. CXLVII (1989).