

LA TENTURE DES PLANÈTES ET DES JOURS

Domaine
de Chaumont-sur-Loire
(Loir-et-Cher)



La restauration et le réaccrochage de la tenture des *Planètes et des jours de la semaine*, conservée au château de Chaumont-sur-Loire, ont donné l'occasion, à la Direction régionale des affaires culturelles du Centre-Val de Loire et au Domaine de Chaumont-sur-Loire, d'enrichir la connaissance de l'histoire et de l'iconographie de cet exceptionnel ensemble de tapisseries pour la partager avec le public.

Classée au titre des monuments historiques, cette tenture a été tissée vers 1570 dans les ateliers bruxellois du maître-lissier Martin Reynbouts et acquise en 1889 par le prince et la princesse Henri-Amédée de Broglie, propriétaires du château, afin d'orner les murs de la salle du Conseil.

Le thème principal de la série, dont un seul autre exemplaire est connu au Musée national bavarois de Munich, est l'astrologie. L'iconographie s'organise selon un schéma commun à l'ensemble des pièces. En partie supérieure, chaque divinité de l'Antiquité romaine, correspondant à un jour de la semaine et à une planète, est assise sur un char symbolisant le déplacement des astres. Dans le registre inférieur, se déploient des activités placées sous l'influence de la divinité, ou des scènes bibliques ou mythologiques.

C'est à la suite de travaux intérieurs conduits dans le château en 2005-2006 que la tenture a été déposée et qu'est née une réflexion autour de sa restauration. Elle a été entreprise en 2013-2014, par la Région Centre-Val de Loire, propriétaire du château depuis 2008, sous le contrôle scientifique et technique de la DRAC et avec son soutien financier exceptionnel, dans le cadre du Contrat de plan État-Région.

Ce 27^e numéro de la série *Patrimoine restauré* est l'occasion de mettre en exergue la spécificité de ce patrimoine textile spectaculaire pour les visiteurs, mais éminemment fragile, qui a impliqué une restauration minutieuse, en atelier, et une réflexion approfondie autour de sa réinstallation. La présentation *in situ* de cet ensemble revêtait en effet une importance et une signification particulières afin de faire revivre le décor historique composé par les Broglie à la toute fin du XIX^e siècle.

Cette publication est enfin l'occasion de remercier tous celles et ceux qui ont œuvré pour ce chantier de restauration ainsi que pour sa valorisation.

Fabrice Morio

Directeur régional des affaires culturelles
du Centre-Val de Loire

LA TENTURE DES PLANÈTES ET DES JOURS

Domaine
de Chaumont-sur-Loire
(Loir-et-Cher)







CHAUMONT-SUR-LOIRE D'HIER À AUJOURD'HUI

Par Irène Jourd'heuil | conservateur des monuments historiques, DRAC Centre-Val de Loire
Dominique Menanteau | conservateur des antiquités et objets d'art de Loir-et-Cher
John Touchet | chargé de mission, Domaine régional de Chaumont-sur-Loire

Le toponyme de Chaumont signifie "mont chauve", "dénudé" ou "mont chaud" comme l'illustrent les devises du seigneur du lieu, vers 1500 (Fig.1). D'origine au moins gallo-romaine, le bourg est devenu commune de Chaumont-sur-Loire en 1801.

Le site se signale par son remarquable positionnement sur un coteau calcaire dominant la Loire en aval de Blois. Il fut très tôt exploité comme point privilégié de contrôle de la double voie d'eau et de terre, à la croisée d'un axe est-ouest reliant Orléans à Tours et d'un axe nord-ouest reliant Vendôme à Montrichard (Fig. 2 et 3). Il devint ainsi, pour les comtes de Blois, un point défensif face aux tentatives d'expansion de la famille d'Anjou et, dès la fin du X^e siècle, Eudes I^{er} établit un premier poste de guet sur le coteau face aux menaces de son rival le comte Foulques III Nerra. Au XI^e siècle, le fief de Chaumont est donné au chevalier normand Gelduin qui consolide la forteresse originelle.

Par le mariage, en 1054, d'une petite nièce de ce dernier avec Sulpice I^{er} d'Amboise, Chaumont passe pour cinq siècles à la famille d'Amboise. Au XV^e siècle, cette dernière atteint l'apogée de sa puissance politique et de son mécénat : Louis, évêque d'Albi, aménage un chœur somptueux dans sa cathédrale ; Jacques, abbé de Cluny, édifie un hôtel parisien pour son abbaye ; Georges, né à Chaumont en 1460, archevêque de Rouen, cardinal en 1498, fait reconstruire près de Rouen le château de Gaillon...

À l'issue de la guerre de Cent Ans (1337-1453), un puissant élan de vitalité ranime la région exsangue, notamment à la faveur de l'installation du pouvoir royal en Val de Loire. Le château médiéval de Chaumont est néanmoins démoli en 1465 sur ordre de Louis XI pour punir Pierre I^{er} d'Amboise de s'être opposé à lui en rejoignant la "Ligue du Bien Public". De 1469 à 1481, la reconstruction du château est assurée par ce dernier, après son retour en grâce, et par son fils aîné Charles I^{er} (1430-1481). Elle est ensuite poursuivie, de 1498 à 1510 par Charles II (1473-1511) qui confie la surveillance des travaux à son oncle, le cardinal Georges d'Amboise. La mort de ce dernier en 1510 et celle de Charles II en Italie en 1511 provoquent l'arrêt du chantier pour un demi-siècle.



Fig. 1 : Devises du seigneur d'Amboise (façades du château).



Fig. 4 : Portrait de Jacques Donatien Le Ray par Jean-Baptiste Nini.

En 1550, Catherine de Médicis, épouse d'Henri II, acquiert Chaumont. Après la mort du roi en 1559, elle demande à son ancienne rivale, Diane de Poitiers, de lui rendre le château de Chenonceau. Ce cadeau du roi est en effet un bien inaliénable, car il appartient au domaine royal. Elle lui donne en échange le château de Chaumont. L'ancienne favorite d'Henri II ne fait que des séjours ponctuels à Chaumont, mais elle poursuit néanmoins la reconstruction du château jusqu'à sa mort en 1566. Au XVII^e siècle, les Sardini, banquiers italiens originaires de Lucques, sont seigneurs de Chaumont.



Fig. 5 : Portrait de Marie-Charlotte-Constance Say.

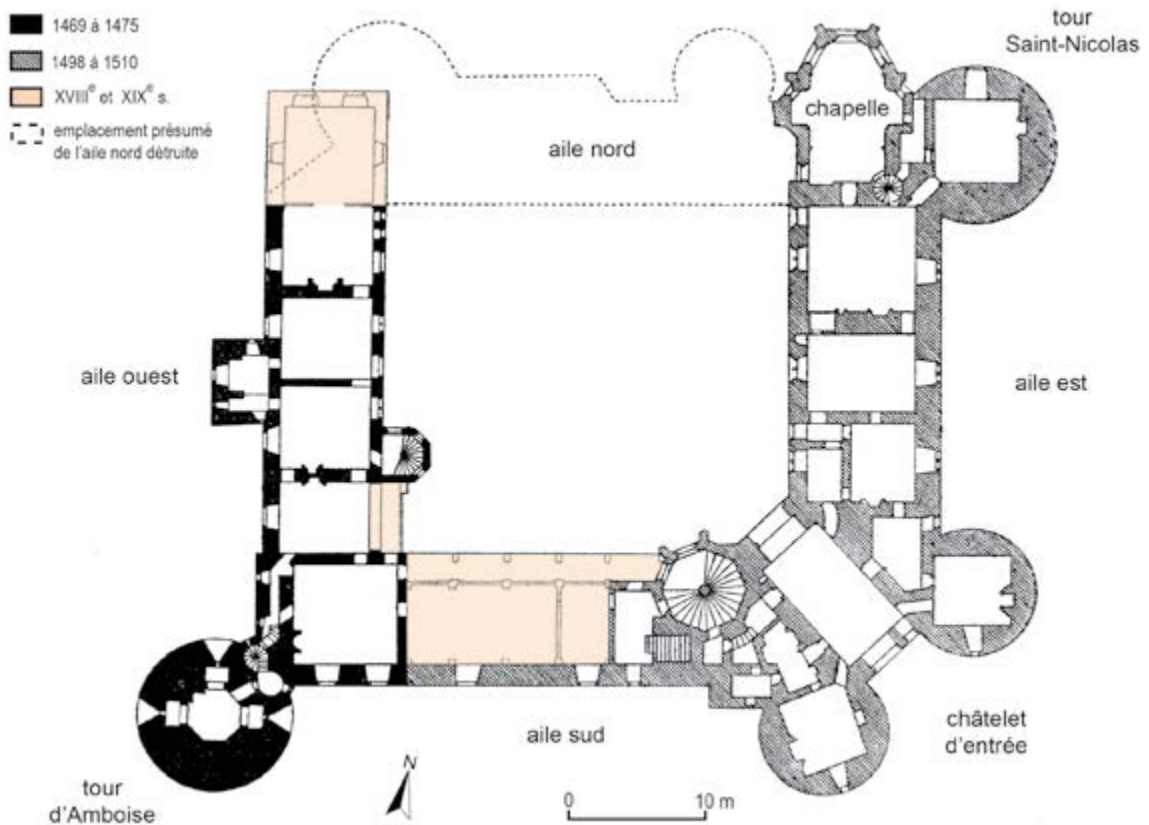


Fig. 6 : Plan chronologique du rez-de-chaussée du château, repris d'après Frédéric Lesueur, *Congrès archéologique de France*, 1925.



Fig. 7 : Vue aérienne du Domaine régional de Chaumont-sur-Loire.

La seconde moitié du XVIII^e siècle est pour Chaumont une période de prospérité en grande partie due à son propriétaire depuis 1750, Jacques-Donatien Le Ray (1726-1803), intendant des Invalides sous le règne de Louis XVI, qui fit fortune dans le négoce. En 1772, il fonde notamment, près du château, une manufacture regroupant deux fabriques de poterie et de verrerie dont il confie la direction au graveur et sculpteur italien Jean-Baptiste Nini (1717-1786), célèbre pour ses portraits sur médaillons de terre cuite dont plusieurs sont encore conservés au château (Fig. 4).

En 1833, le comte d'Aramon (1787-1847) acquiert le domaine. Il consacre l'essentiel de ses efforts à la création du parc qui manquait depuis toujours à Chaumont. À sa mort, sa veuve se remarie au vicomte Joseph Walsh (1792-1860) qui fait appel à l'architecte Jules Potier de la Morandière (1813-1883) afin de restaurer le château, classé au titre des Monuments historiques depuis 1840, mais il ne parvient pas à mener à bien son coûteux programme de réfection et en 1872, Chaumont est de nouveau mis en vente.

Issue d'une famille d'entrepreneurs, Marie-Charlotte-Constance Say (1857-1943) en devient propriétaire en 1875, année de son mariage avec le prince Henri-Amédée de Broglie (1849-1917) (Fig. 5).

Le couple princier reconstitue un vaste domaine, longtemps administré par le régisseur Charles Guilpin, et entreprend d'importants travaux de restauration du château, la construction de nouvelles et luxueuses écuries par l'architecte parisien Paul-Ernest Sanson (1836-1918), la création d'un parc par l'architecte paysagiste Henri Duchêne, l'établissement d'une ferme modèle, etc.



Fig. 8 : Vue aérienne du Festival des jardins de Chaumont-sur-Loire (édition 2018).

Après le décès du prince de Broglie le 11 novembre 1917, la princesse se marie en secondes noces, le 30 septembre 1930, avec le prince Louis-Ferdinand d'Orléans-Bourbon (1888-1945), infant d'Espagne.

Suite à de nombreux revers financiers, l'État engage en 1937, à l'encontre de la princesse d'Orléans-Bourbon, une procédure d'expropriation pour cause d'utilité publique et, le 3 août 1938, il prend possession du château, du parc paysager et des écuries, tandis que l'ensemble du mobilier est classé au titre des monuments historiques.

Depuis 2008, dans le cadre de la politique de transfert de certaines propriétés de l'État aux collectivités territoriales, le Domaine de Chaumont-sur-Loire est devenu la propriété du Conseil Régional du Centre-Val de Loire.

Le château, qui présente trois ailes sur une cour primitivement carrée et fermée (l'aile nord, connue grâce à un dessin de François-Roger de Gaignières et un autre d'André Félibien, a été démolie en 1750 par Jacques-Donatien Le Ray), est aujourd'hui l'un des principaux sites castraux visités en région Centre-Val de Loire (Fig. 6). Il bénéficie notamment de l'inscription du Val de Loire sur la liste du patrimoine mondial depuis 2000. Nombre de visiteurs viennent en effet apprécier l'architecture du lieu, son panorama, le parc historique (Fig. 7), le Festival international des jardins (Fig. 8) ou encore les intérieurs et leur mobilier.

Parmi ce dernier se distingue un ensemble de tapisseries tout à fait remarquable : la tenture des *Planètes et des Jours*. Elle a récemment retrouvé tout son éclat grâce à une restauration ambitieuse menée par la Région Centre-Val de Loire avec le soutien exceptionnel de la Direction régionale des affaires culturelles.





L'ACQUISITION DU CHÂTEAU

et la constitution des appartements dits historiques

Chantal Colleu-Dumond

**Directrice du Domaine régional
de Chaumont-sur-Loire**

John Touchet

**chargé de mission, Domaine régional
de Chaumont-sur-Loire**

En mars 1875, Marie-Charlotte-Constance Say (1857-1943) (**Fig. 10**), petite fille du sucrier Louis Say, acquiert le domaine de Chaumont-sur-Loire (**Fig. 9**). En juin de la même année, elle se marie avec le prince Henri-Amédée de Broglie (1849-1917) (**Fig. 11**), fils du duc Jacques-Victor Albert de Broglie (1821-1901).

Durant quarante ans, le couple princier voyage à travers le monde et constitue pour le château de Chaumont-sur-Loire une exceptionnelle collection d'œuvres d'art, à l'instar de Nélie Jacquemart-André dans son hôtel particulier du boulevard Haussmann à Paris, ainsi qu'à l'abbaye royale de Chaalis près de Chantilly ou de la baronne Ephrussi de Rothschild dans sa villa de Saint-Jean-Cap-Ferrat.

Le programme d'aménagement du château est confié, à partir de 1880, à un architecte parisien très en vue, Paul-Ernest Sanson (**voir encart**).

Ce programme est divisé en plusieurs tranches dont les deux principales sont, d'une part la création d'appartements privés réservés au prince et à la princesse de Broglie ainsi qu'à leurs quatre enfants, et d'autre part la réalisation, entre 1895 et 1899, d'appartements dits "historiques" situés au premier étage de l'aile est (**Fig. 12**). L'intervention de Sanson s'inscrit dans le mouvement historiciste qui prit son essor lorsque les architectes Vaudoyer, Labrousse et Duban, furent associés à la commission nationale des Monuments historiques créée en 1837 par Guizot, alors ministre de l'Intérieur.

Les salles des appartements dits "historiques" (chambres dites de Catherine de Médicis (**Fig. 13**), de l'astrologue Ruggieri, de Diane de Poitiers, salle du Conseil, salle des gardes) sont ouvertes à la visite à partir de 1899 lorsque le couple princier ne demeure pas au château. Elles permettent d'évoquer l'agencement d'une demeure seigneuriale aux XV^e-XVI^e siècles, ainsi que les propriétaires prestigieux ayant habité le château de Chaumont.

Dotées d'un décor reconstitué de façon plus ou moins fantaisiste, dans le goût néo-gothique flamboyant, toutes ces salles sont meublées d'objets d'art des XV^e au XIX^e siècles (pièces d'ameublement, tableaux, tapisseries choisies



Fig. 10 : Portrait de la princesse Henri-Amédée de Broglie, née Marie-Charlotte-Constance Say.



Fig. 11 : Portrait du prince Henri-Amédée de Broglie.

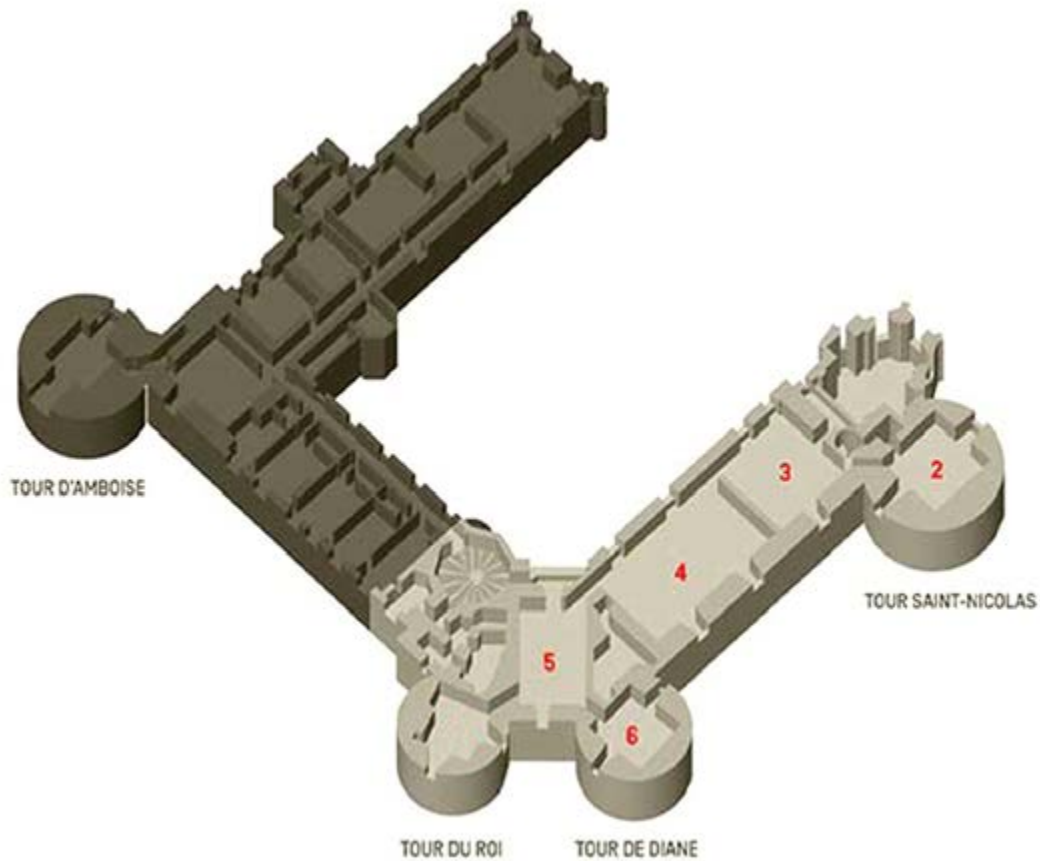


Fig. 12 : Plan des appartements dits historiques :

- 2 : chambre dite de l'astrologue Ruggieri
- 3 : chambre dite de Catherine de Médicis
- 4 : salle du Conseil
- 5 : salle des gardes
- 6 : chambre dite de Diane de Poitiers

avec un grand soin qu'elles soient françaises ou flamandes...) et suscitent l'admiration parmi les proches du couple princier.

Dans une lettre datée du 3 octobre 1898, le duc de Broglie écrit ainsi à son fils :

"Une autre des qualités dont je fais le plus de cas, c'est le goût vraiment artiste avec lequel tu as restauré, sans en dénaturer le caractère, cette vieille et belle demeure de Chaumont. Je voudrais vraiment que cette œuvre remarquable fût appréciée par des juges vraiment dignes d'en rendre témoignage ; cela te ferait, dans le monde des artistes, la réputation que tu mérites et qu'en cela, comme en toutes choses, ta modestie ne te permet pas de rechercher".

Lors d'un voyage à Chaumont, la nièce du prince de Broglie, la comtesse Jean de Pange (1888-1972) écrit quant à elle :

"Mon oncle a voulu reconstituer le mobilier de chaque pièce d'après d'authentiques documents. Il a tendu le long des murs de magnifiques tapisseries".



Fig. 13 : Chambre dite de Catherine de Médicis, Médéric-Séraphin Mieusement, vers 1890.

1- Archives privées. Collection du Duc et de la Duchesse Lannes de Montebello.

2- *Comment j'ai vu 1900, derniers bals avant l'orage*, comtesse Jean de Pange, éditions Grasset, 1968, Paris, p.76.

PAUL-ERNEST SANSON (1836-1918)

(Fig. 14)

Entré à l'École des Beaux-Arts à dix-huit ans, Paul-Ernest Sanson reçoit sa formation auprès de plusieurs architectes dont Auguste Questel, architecte du Palais de Versailles et Antoine Bailly, dont il reprend le cabinet en 1863. Favori de la haute société, il conçoit pour ses clients fortunés des résidences fastueuses, comme le Palais Rose (aujourd'hui détruit), construit à Paris en 1895 pour le comte Boniface de Castellane, le château de Menetou-Salon (Cher) construit pour le prince et la princesse Auguste d'Arenberg entre 1884-1890 ou l'hôtel Ephrussi à Paris en 1886, aujourd'hui résidence de l'ambassadeur d'Égypte.

Il œuvre également à d'autres programmes tels que locaux industriels, hôpitaux, asiles maternels...

Sanson commence à travailler à Chaumont à partir de 1877 (Fig. 15). Du fait de sa personnalité, de l'évolution du goût et des larges moyens mis à sa disposition, les restaurations et les aménagements de confort qu'il dirige (électricité, chauffage central, eau courante) sont décuplés par rapport aux travaux engagés à l'époque du vicomte Joseph Walsh (1782-1860).



Fig. 14 : Portrait de Paul-Ernest Sanson.

Fig. 15 : Vue sur la cour depuis le nord, par Paul-Ernest Sanson, vers 1888.





LA SALLE DU CONSEIL

et la tenture des planètes

et des jours de la semaine

Par Irène Jourd'heuil
Dominique Menanteau
John Touchet

conservateur des monuments
historiques, DRAC Centre-Val de Loire
conservateur des antiquités et objets
d'art de Loir-et-Cher
chargé de mission, Domaine régional
de Chaumont-sur-Loire

À l'époque du comte d'Aramon (1747-1847), propriétaire du domaine de Chaumont de 1833 à 1847, la salle du Conseil est divisée par des cloisons en trois espaces distincts, longés par un couloir de circulation menant de la salle des gardes à la chambre dite de Catherine de Médicis. Ces pièces sont alors affectées au logement du précepteur, à une salle d'étude, enfin, à un atelier pour les enfants du comte¹.

Par la suite, le vicomte Joseph Walsh (1782-1860) transforme ces différentes salles en une grande galerie appelée « galerie de la Reine ». Un devis rédigé par l'architecte Jules Potier de La Morandière (1813-1883) en date du 9 mars 1852 mentionne ainsi *"la réalisation de la peinture décorative de la galerie de la Reine (peinture des murs. Fond d'ornements et fleurs de lys d'or) et la réparation d'une cheminée dans la dite galerie pour une somme de 3072,60 francs²"*.

De fait, dans son ouvrage, *Le château et les seigneurs de Chaumont-sur-Loire*, daté de 1855, Alexandre Dupré écrit que *"la grande galerie, qui rassemble tous les souvenirs, toutes les époques de l'antique et royale résidence, vient d'être restaurée avec une science si profonde et un goût si merveilleux, que si un fils de France revenait au pays, s'il entra dans cette grande salle (...), ce fils de France se croirait chez lui, tant il verrait de toutes parts rayonner les fleurs de lys. On y a réuni tous les écussons des différents propriétaires, depuis Eudes I^{er}, comte de Blois et contemporain d'Hugues Capet, jusqu'aux possesseurs actuels³"*.

De cette époque subsistent aujourd'hui le décor peint sur l'ensemble des murs - peinture de couleur bleue sur laquelle figurent dans des croisillons de couleur marron, la fleur de lys d'or, le « C » de Catherine de Médicis et la couronne Royale – ainsi que, dans une niche, les armes, parfois anachroniques, des différentes familles propriétaires du château depuis le X^e siècle jusqu'au vicomte Walsh (Fig. 16 et 17).

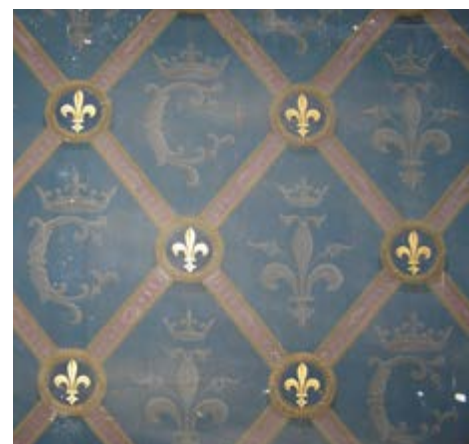


Fig. 17 : Décor peint de la galerie de la reine, détail.

1- Archives privées. Collection du Duc et de la Duchesse Lannes de Montebello. Notes manuscrites prises par Madame Guilpin entre 1835 et 1875.

2- Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Charenton-le-Pont). Archives des Monuments Historiques : 0081/041/0063 (1^{er} dossier, de 1852 à 1940).

3- *Le château et les seigneurs de Chaumont-sur-Loire*, A. Dupré, extrait du 5^e volume des *Mémoires de la Société des Sciences et lettres de Blois*, 1855, Blois.



Fig. 18 : Projet d'aménagement de la salle du Conseil, Paul-Ernest Sanson, vers 1890.



Fig. 19 : Allégorie de l'Été par Edmond Lechevallier-Chevignard.

Le prince de Broglie apporte une attention particulière à l'aménagement et à la décoration de cette salle. Dans une première phase de travaux, conduite à partir de 1880, l'architecte Paul-Ernest Sanson fait réaliser des lambris d'appui, des bancs fixes à décor de plis de serviettes ainsi que des dessus de portes (**Fig. 18**).

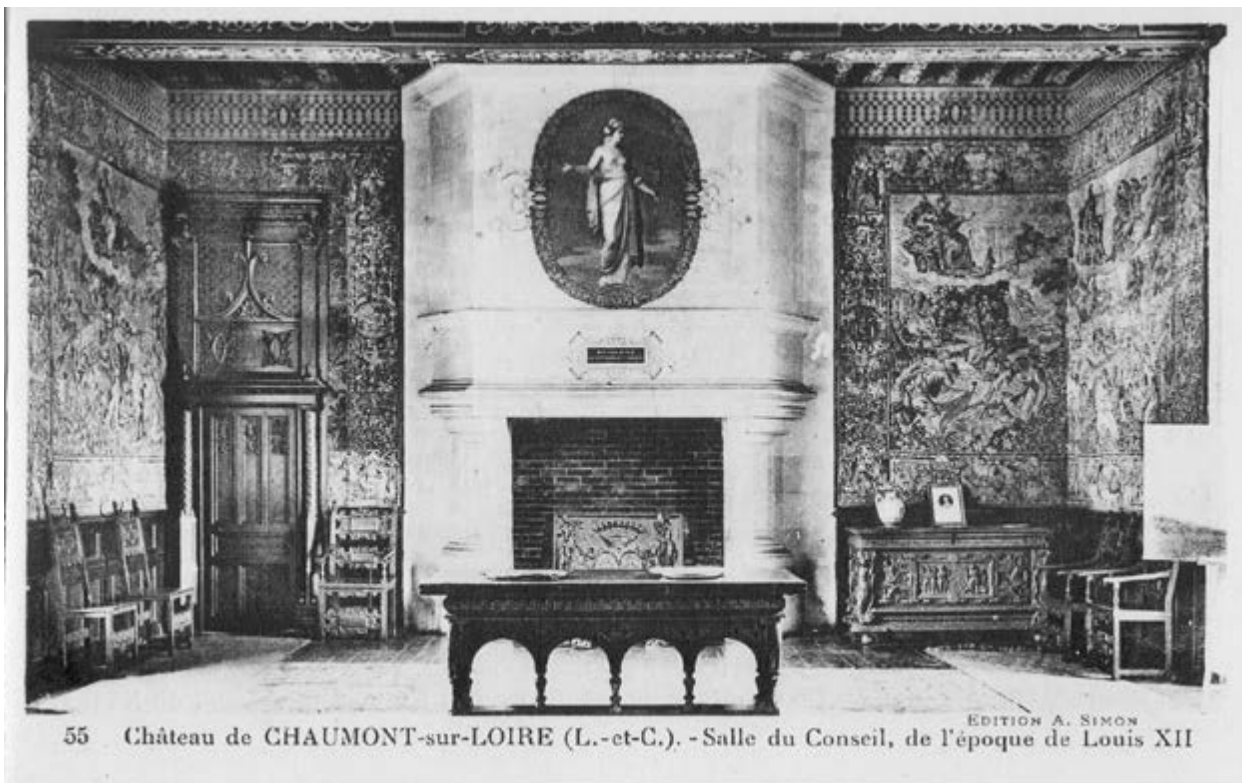
Dans une seconde phase, des peintures héraldiques sont réalisées sur les poutres du plafond : les trois poutres maîtresses portent les armes de la famille d'Amboise (*palé d'or et de gueules de six pièces*), de la famille de Broglie (*d'or au sautoir ancré d'azur*) et de la royauté française (*d'azur à trois fleurs de lys d'or*). Dans le même temps, l'artiste Edmond Lechevallier-Chevignard (1825-1902) réalise une allégorie figurant *L'Été* sur le manteau de la cheminée (**Fig. 19**). Quant au maître-verrier, Georges Bardon, actif à Paris de 1882 à 1896 et à qui l'on doit les vitraux de la chapelle, il fait enchâsser dans la vitrerie neuve de la salle de multiples grisailles ou rondels datant du XVI^e siècle, acquis en Allemagne par le prince de Broglie. On y trouve notamment une *Vierge allaitant couronnée par deux anges* et le *Triomphe de la Renommée sur le temps* (**Fig. 20**).



Fig. 20 : *Le Triomphe de la Renommée*, grisaille, XVI^e siècle.

À ce décor s'ajoute un ensemble d'œuvres d'art du XVI^e au XIX^e siècle parmi lesquelles une table à allonges du XVI^e siècle, une taque de cheminée du XVII^e siècle provenant du château de Ménars (à proximité de Blois) ou encore une paire de chenets figurant Vénus et Adonis datée du XIX^e siècle (Fig. 21). Le prince et la princesse de Broglie décident également d'exposer dans cette salle, deux œuvres majeures, comptant parmi les plus importantes de leurs collections : un carrelage dit *Majolique* datant du XVII^e siècle (voir encart p.15) et la *Tenture des Planètes et des Jours*, tissée vers 1570 dans les ateliers Bruxellois du maître-lissier Martin Reynbouts, dont il n'existe que deux ensembles complets : celui de Chaumont-sur-Loire et celui du Musée national de Munich en Bavière.

Fig. 21 : Salle du Conseil, vers 1900.



55 Château de CHAUMONT-sur-LOIRE (L.-et-C.). -Salle du Conseil, de l'époque de Louis XII

EDITION A. SIMON



Fig. 22 : Vue actuelle de la salle du Conseil avec la Tenture des Planètes et des Jours

Acquise en 1889 à des nobles ruinés, la tenture a été, à la demande du couple princier, adaptée aux dimensions de la salle du Conseil afin que tous les murs soient entièrement garnis de tapisseries (Fig. 22 et 23). Plusieurs pièces furent à cette occasion assemblées ce qui conduisit à la perte de leur bordure latérale. Ainsi en est-il de l'union des *Chars de Vénus et de Mars* d'une part et d'autre part des *Chars de Saturne et de Diane* réunis après que leur bordure respective, et un peu de leur scène centrale (une vingtaine de centimètres), ont été découpées. Afin de raccorder les deux pièces, il a par ailleurs fallu donner à chaque élément des tapisseries (bordures supérieures, fonds, bordures inférieures) les mêmes dimensions, par le biais de « pincés », de plis ou même de découpes. D'autres bordures ont par ailleurs été repliées ou découpées afin de s'intégrer parfaitement au-dessus des portes et de chaque côté de ces dernières. La bordure latérale droite du *Char de Diane* a ainsi été assemblée à un fragment de bordure horizontale pour former l'entourage de la porte nord donnant accès à la chambre dite de Catherine de Médicis. La tapisserie représentant *Le Char de Jupiter* est quant à elle repliée du côté de la même porte. Celle du *Char de Mars* a perdu sa bordure senestre pour laisser libre le passage de la porte sud donnant accès à la salle des gardes. Cette ouverture a aussi imposé une adaptation de la pièce représentant *Le Mariage*. En définitive, seules deux tapisseries n'ont pas été modifiées : *Le Char d'Apollon* et *Le Char de Mercure*.

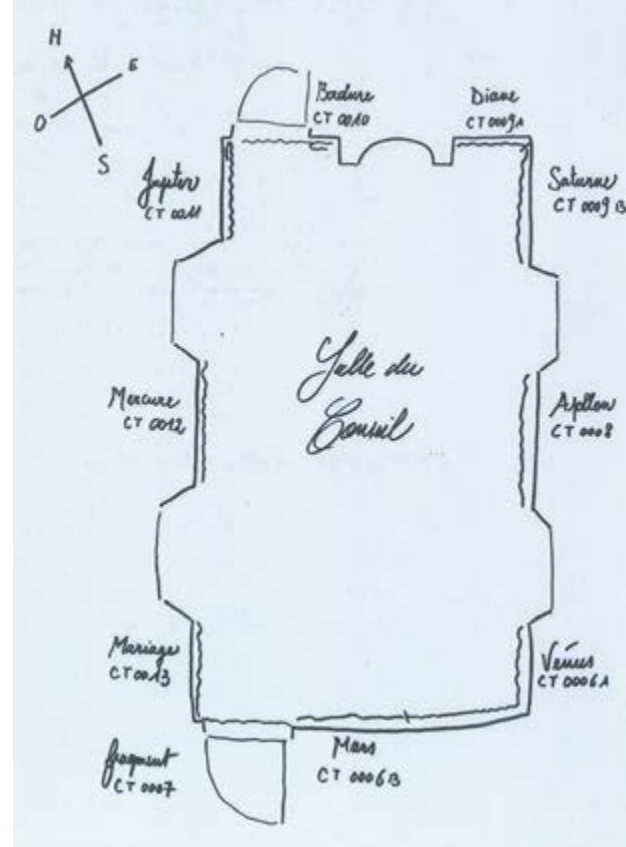


Fig. 23 : Plan de la salle du Conseil avec indication de l'emplacement des tapisseries, CRMH, 2007.

En mars 1938, la princesse d'Orléans et Bourbon vend à Monsieur Londonchut, marchand de biens, la collection de vingt-et-une tapisseries présentes au château de Chaumont-sur-Loire, dont la tenture des *Planètes et des Jours*. Dans le contexte de l'expropriation du château, un crédit spécial de 600 000 francs est débloqué par le département des Beaux-Arts du Ministère de l'Éducation nationale en novembre 1938 afin de racheter cette collection ainsi que plusieurs pièces d'ameublement à caractère historique. La tenture des *Planètes et des Jours* est alors classée au titre des Monuments historiques, avant de l'être de nouveau en 1946. Projetée dès 1943, une dérestauration intervient en 1947-1948 dans certains espaces intérieurs du château. La salle du Conseil n'est que très partiellement touchée. Seul le décor présent sur le manteau de la cheminée est alors effacé. Cette pièce est ainsi considérée aujourd'hui, avec la chapelle, comme l'une des pièces les mieux préservées de « l'atmosphère Broglie ».

LE CARRELAGE DIT MAJOLIQUE (Fig. 24-25)

Daté de la fin du XVII^e siècle, le carrelage de la salle du Conseil, dit *majolique*, provient du Palais Collutio de Palerme en Sicile.

En 1897, lors d'un séjour dans cette ville, François de Broglie (1851-1939) adresse à son frère, le prince Henri-Amédée de Broglie, plusieurs courriers sur la vente d'une majolique qui pourrait "*être destinée au pavement de la salle du conseil*" :

"Veux-tu acheter quelque chose de vraiment beau pour Chaumont ? Il y a dans un vieux, très vieux palais, un pavé en carreaux émaillés de couleur, remarquable. [...] L'ensemble est d'une belle couleur, et d'un grand style. [...] Je le répète, c'est vraiment beau et cela remplacerait, il me semble, avantageusement les briques de la partie historique à Chaumont".

Dans un second courrier, il écrit :

"J'ai acheté le fameux pavage, le prix demandé était 1500 francs, j'ai fini par transiger pour 600. [...] Ce pavage provient d'un vieux palais Collutio, dans la vieille ville. Ce palais fut bâti par un baron de Collutio originaire de Valence en Espagne. [...]"

1- Lettre du 17 janvier 1897, Archives départementales de Loir-et-Cher. Fonds Guilpin F 2071 à F 2077.

Les carreaux ont été faits à Valence, où il y avait des fabriques de ce genre disparues depuis, sur un dessin italien²."

Composée de 1938 carreaux, cette majolique représente un décor d'entrelacs et de rinceaux d'acanthe habités d'oiseaux encadrant un cartouche contourné et agrafé figurant une chasse à courre. Le carrelage a été classé au titre des monuments historiques le 23 mars 1946.

2- Lettre du 28 janvier 1897, Archives départementales de Loir-et-Cher. Fonds Guilpin F 2071 à F 2077.

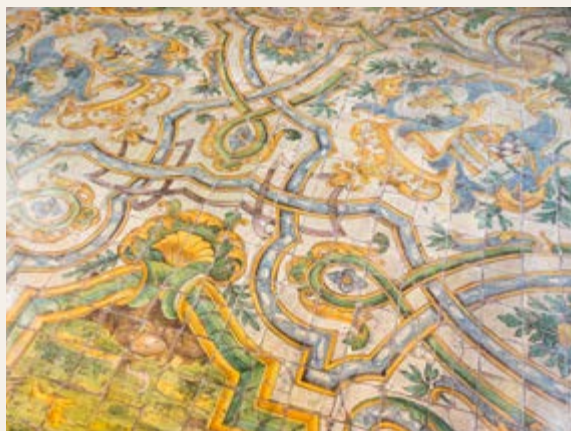


Fig. 24 et 25 : Majolique de la salle du Conseil.



TR
M



LA PLACE DE LA TENTURE au sein de la production bruxelloise contemporaine

Muriel Barbier

conservateur du patrimoine,
Mobilier national

La tenture des *Planètes et des jours de la semaine* appartient à la période la plus glorieuse des ateliers brabançons¹. Alors que la ville d'Anvers était reconquise par Alexandre Farnèse sur les Réformés, provoquant ainsi l'émigration de nombreux ouvriers et artistes, l'art de la tapisserie connu, à Bruxelles, un réel âge d'or qui avait commencé à la fin du XV^e siècle et qui perdura jusque vers 1585. Le succès remporté par les ateliers bruxellois est également dû à leur mode de fonctionnement. Chaque manufacture comportait des dizaines voire des centaines d'ouvriers dirigés par de grands entrepreneurs. Contrairement aux siècles précédents, ces derniers n'étaient plus des sous-traitants, mais œuvraient tels de véritables chefs d'entreprise, de l'achat des matières premières à la livraison du produit fini en passant par la commande des esquisses et des cartons. Parmi eux, les plus célèbres furent Pieter van Edingen (Enghien) alias van Aelst, Pieter de Pannemaker puis son successeur Willem de Pannemaker, Jan Dermoyen ou encore Pieter et Jan van den Bossche (Dubois) ; citons aussi Guillaume de Kempeneer, Jan Gheteels, Jan van Tieghem au sein de ce monde entrepreneurial.

Les pièces de la tenture des *Planètes et des jours de la semaine* portent la marque de la manufacture Reynbouts (Fig. 26 et 27) fondée au XV^e siècle par Jan Reynbouts. Un autre Jan, fonctionnaire de la ville de Bruxelles, épousa Johanna de Poirter dont il eut deux fils : Merten qui devint lissier et Sébastien qui fit profession d'apothicaire ; tous deux furent proches de la cour impériale. De plus, leur tante Lisbeth Reynbouts avait épousé François Boreman, célèbre peintre cartonnier². Merten lui-même participa au tissage de nombreuses tentures prestigieuses, notamment les *Chasses de Maximilien* (Paris, musée du Louvre) et un des tissages de l'*Histoire de Moïse* (musée de Chartres). C'est à son fils, également prénommé Martin, que l'on doit le tissage de la tenture des *Planètes et des jours de la semaine* conservée à Chaumont. À la tête d'une importante manufacture familiale, Martin Reynbouts était devenu l'un des principaux marchands lissiers bruxellois entre les années 1570 et 1619.



Fig. 27 : Détail de la marque.

¹ Le duché de Brabant était situé entre la Meuse et l'Escaut (aujourd'hui partagé entre la Belgique et les Pays-Bas). Il était passé par mariage - avec les autres États bourguignons - à la maison d'Autriche, en 1477, puis à la branche espagnole, en 1553. Bruxelles en était la capitale.

² Six (Edwige), *Les Routes de la tapisserie en Val de Loire*. Hermé, 1996, p. 120.



Mercurius ist ein Planet der kunst vnd maystlich afft/berst vnd trocken verkerlicher
 natur. gut bey den guten/ vnd böß bey den bößen/ ein Bezechner der schreyßer/ Buchner/
 Baufft/erbt/ Kontingyler/ Vesi vnd Lieder dichter. der Astronomi/ Logica vñ aller jups
 tiller künste vñ Poeti. Seine künst/ sind Astronomia/ Arithmetica/ Logica/ Poetria/ vñ
 all ander künste vnd Practick zu Jobicieren vnd rechsagen auch kauffen verkauffen/
 wech fien vnd gewerck trecken/ Arithmetica/ vnd der gleichen künste. Sane trard beyten
 sind die geystlichen tranck heyß der Seel/ Also grauwame gedanchen vnd vmbu/ die ge
 gen Gort vñ an der Seel schwächen/ edlig oder vnfinnig machen. Sein tag ist der Mit
 woch vnd des Samstags nache/ Sein farb an kleydern sind gemengt grau vnd vnfer
 weig. In Koffen all Schymel pferde. Seine bey woler an dem hymel sind die Zwilling vnd
 die Junckfraw. Sein abhörung auch die Junckfraw/ Sein sal die Vrsch.

In der stund Mercurij ist gut heiff schreyßen/ petten/ senden/ kauffen/ wandern/ arge
 neyen/ reytten/ Baum pflanzen/ mit Bärigen reden/ kinder lernen/ brumen graben/ pews
 anheben. In der stund Mercurij ist böß amachen/ erß kauffen/ knecht dingten/ zu hartß
 Gehen

L'efficacité numéraire des ateliers bruxellois n'explique pas à elle seule leur dynamisme. En effet, un véritable « style bruxellois » naquit sur les métiers des lissiers qui développèrent des procédés illusionnistes adaptés, comme les hachures. Ils bénéficiaient en outre de teintures raffinées appliquées aux matériaux mis en œuvre (laine, soie, fils d'or et d'argent), ce qui leur permit de réaliser des tapisseries sur lesquelles le rendu des sujets atteint les limites de l'art textile. La possibilité de transcrire finement et précisément dans la laine et la soie les plus prestigieuses peintures séduisit une large clientèle européenne. Ces entrepreneurs firent donc appel à des peintres flamands mais aussi italiens pour créer des modèles – appelés cartons – destinés à satisfaire leur clientèle. Ainsi l'art nouveau de la Renaissance italienne fit son entrée dans les ateliers bruxellois, imposé par les commanditaires de la péninsule, comme le pape Léon X de Médicis qui fit tisser plusieurs tentures, au premier titre desquelles les célèbres *Actes des Apôtres* d'après les cartons de Raffaello Sanzio dit Raphaël (1514-1516)³.

La conservation des cartons dans certains ateliers, la circulation des modèles ainsi que leur succès, font de la tapisserie un art duplicable. Ainsi existe-t-il plusieurs tissages de la tenture des *Planètes et des jours de la semaine* : une des sept pièces conservée au Bayerisches Museum de Munich provenant des collections du duc Albrecht V de Bavière (1528-1579)⁴, une version de la Lune tissée au XVI^e siècle dans les Flandres ou en France au Metropolitan Museum of Art de New York⁵, deux tapisseries d'*Apollon* et de *Mercur*e tissées à Oudenaarde vers 1550-1560 dans les collections du Museo Bagatti Valsecchi à Milan⁶ et deux tapisseries sur le thème des planètes au Victoria and Albert Museum de Londres.

3- La tenture des *Actes des Apôtres* était destinée à la Chapelle Sixtine. Elle est aujourd'hui conservée aux musées du Vatican, tandis que les cartons sont exposés au Victoria and Albert Museum de Londres (prêt de sa Majesté la Reine d'Angleterre) ; cf. Evans (Mark) et Browne (Clare), *Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, cat. exp. Londres, Victoria and Albert Museum, 2010.

4- Inv. Nr. T 3848 à Nr. T 3854 ; Schmitz-von Ledebur (Katja), *Die Planeten und ihre Kinder. Eine Brüsseler Tapissereienserie des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Herzog Albrechts V. in München*. Turnhout : Brepols, 2009 "Studies in Western Tapestries".

5- Inv. Nr. 15.121.17.

6- Inv. Nr. 1101 et Nr. 1102.

Toutes ces tapisseries présentent des compositions inspirées des gravures de Georg Pencz (vers 1500-1550). Ce graveur de Nuremberg est l'auteur de sept xylographies réalisées en 1531 et intitulées les *Enfants des Planètes*. Chaque feuille rectangulaire présente, dans les deux tiers inférieurs, les activités humaines et artistiques liées à certains moments de l'année et, dans le tiers supérieur, la divinité correspondant à la planète assise sur un char tiré par ses animaux (**Fig. 28**)⁷. Dès les années 1530, les bois de Georg Pencz ont constitué un prototype du thème des planètes et de leurs enfants, copié à de nombreuses reprises et largement diffusé, tout comme les cuivres de l'Italien Baccio Baldini. La tenture conservée au Bayerisches National Museum de Munich est un ensemble cohérent sur ce thème astrologique à succès. L'influence des gravures de Georg Pencz y est clairement perceptible. Les tapisseries du château de Chaumont-sur-Loire ont apparemment été réalisées d'après d'autres cartons que celles de Munich, mais elles se réfèrent pourtant toujours aux gravures de Pencz, plus librement interprétées.

Au sein de la tenture, les figures humaines présentent un aspect répétitif et interchangeable. La composition des paysages de l'arrière-plan de chaque tapisserie est également similaire et répétitive. Ces stéréotypes physiques et paysagers sont propres à l'art de la tapisserie ; afin de faciliter le travail du lissier, les peintres répètent parfois les mêmes poses, les mêmes visages ou encore des compositions semblables.

Néanmoins, certaines caractéristiques stylistiques (typicité des figures, composition des cadres paysagers, positionnement et dimension des figures, etc.) sont assez uniques dans la production bruxelloise du XVI^e siècle. Par leur complexité, elles ne supportent la comparaison qu'avec peu de tentures signifiantes, notamment celles tissées d'après les modèles du flamand Michiel Coxcie (1499-1592) ou de son entourage⁸. Vraisemblablement élève de Bernard van Orley, Coxcie a travaillé dans l'atelier de ce dernier dans les années 1520. En 1530, il

7- Une série complète des xylographies de Georg Pencz est conservée à Coburg (Kunstsammlungen der Veste Coburg) : inv. I, 248, 715 et 720 puis I, 122, 499-503 ; Schmitz-von Ledebur (Katja), 2009, *op. cit.*, p. 123-124.

8- Schmitz-von Ledebur (Katja), 2009, *op. cit.*, p. 90.



entreprit un voyage à Rome puis fit la connaissance de Vasari en 1532. Ce séjour sur la péninsule lui permit d'étudier les grands maîtres italiens, parmi lesquels Raphaël et Michel Ange. De retour dans sa patrie en 1539, il emporta avec lui les études dessinées d'après les maîtres italiens dont on trouve de nombreuses citations dans son œuvre. Coxcie est attesté à Bruxelles entre 1543 et 1557. Sa réputation dans les années 1530-1555 est en grande partie due à Marie de Hongrie et à son neveu Philippe II dont il fut le peintre de cour. François I^{er} essaya même de le faire venir à la cour de France sans succès⁹. Les informations qui nous sont parvenues sur la carrière de Coxcie comme dessinateur de cartons de tapisseries sont particulièrement ténues ; cette activité est néanmoins attestée sur la base comparaisons stylistiques. Des liens étroits peuvent ainsi être établis entre la tenture des *Planètes et des jours de la semaine* et le style de Coxcie que l'on pourrait qualifier flamand « italianisé »¹⁰.

Le contexte historique dans lequel se situe cette création demeure essentiel pour comprendre le style de Michiel Coxcie. Le tissage de la tenture des *Actes des Apôtres* à partir des cartons de Raphaël cité précédemment fit l'effet d'une véritable révolution. Confiée au lissier bruxellois Pieter van Edingen alias van Alest, cette réalisation marquait l'ouverture des artisans flamands au monde des idées de la Renaissance italienne, alors qu'ils ne s'étaient contentés jusqu'à cette date que d'introduire quelques ornements italiens dans leurs tapisseries (**Fig. 28 bis**). La tenture des *Planètes* montre la propagation de ce style italien, car les inspirations stylistiques et les motifs issus de l'art italien sont directement reconnaissables, mais aussi, parce que l'Homme y est montré comme le principal centre d'intérêt. Parallèlement, l'attrait pour le mouvement et l'art de la perspective propres aux artistes italiens du XVI^e siècle se fait clairement sentir, ce qui a pour conséquence des compositions plus dynamiques. Par exemple, dans la tapisserie de *Mars* aux figures monumentales et délicatement modelées, la manière de positionner le bras gauche de l'homme combattant au premier plan permet d'accentuer le mouvement. La diagonale formée par l'avant-bras fait écho à la lance placée à gauche. Les deux figures du paysan et du soldat sont ainsi très semblables et liées l'une

à l'autre, créant un véritable jeu de miroir. De telles mises en scène se retrouvent dans les tapisseries tissées d'après Raphaël, comme la *Prédication de saint Paul*.

La composition de l'image elle-même, dont les plans sont étagés et séparés, a également trouvé son chemin vers l'art de la tapisserie flamande depuis l'Italie, tout comme le *contrapposto* qui anime les figures. Elle se caractérise par une réelle profondeur du champ, la maîtrise de la perspective, la proportion des figures et des gestes amples. Dans le cas de la gestuelle des personnages, les tapisseries des *Planètes* peuvent être comparées avec la série des *Apôtres*. Par exemple, la femme au premier plan de la tapisserie de la *Lune* qui se penche très bas et dont les bras décrivent un espace plus large, peut être rapprochée de Jean et Jacob dans la *Pêche miraculeuse de saint Pierre*. Quant à l'étagement des figures, perceptible dans les tapisseries de *Mars* et de *Vénus*, elle est commune à la *Mort d'Ananie* ou la *Prédication de saint Paul*. De plus, l'image est divisée en une moitié gauche et une moitié droite qui sont en relation l'une avec l'autre, comme dans la *Prédication de saint Paul* et la *Pêche miraculeuse*¹¹.

L'influence de Raphaël est aussi perceptible dans l'emploi de certains motifs et tics picturaux. Bien que l'on cherche en vain dans la tenture des *Planètes* le développement bizarre des mouvements, des proportions et des gestes ou encore les contrastes hardis de couleurs propres au Maniérisme, des réminiscences maniéristes se trouvent néanmoins, en particulier au niveau des membres des personnages. Les torsions du haut des corps de certaines figures isolées comme celle du philosophe situé sous *Mercur*e pourraient être qualifiées de « michelangelesques », tout comme la figure féminine placée à gauche sur la tapisserie de *Diane*. Le peintre évite pourtant toute exagération extrême et conserve un certain réalisme.

Parmi les Flamands contemporains de Coxcie, un peintre a su mieux que tout autre donner vie aux figures humaines sans exagérer la musculature ou les poses à outrance. Également auteur de dessins préparatoires pour des tapisseries, il s'agit de Bernard van Orley (1488-1541). Ce dernier fut l'un des premiers à saisir l'impulsion italienne et à introduire dans le tissage flamand du XVI^e siècle

9- Schmitz-von Ledebur (Katja), 2009, *ibid.*

10- Schmitz-von Ledebur (Katja), 2009, *op. cit.*, p. 101.

11- *Ibid.*, p. 103.



ce style monumental. Parmi ses œuvres, on compte les *Chasses de Maximilien* (1531-1533, Paris, musée du Louvre) ainsi que l'*Histoire de Jacob* (1528-1534, Bruxelles, musées royaux d'art et d'histoire). Comme les travaux de Michiel Coxcie, l'œuvre de van Orley s'inscrit dans cet âge d'or de la tapisserie bruxelloise précédemment évoqué. Les deux peintres ont en commun la dynamique des figures, leur observation sensible et certains types physiques¹². Dans le cas de la série des *Planètes*, citons par exemple les cheveux courts frisés et les barbes bouclées que l'on retrouve dans les *Mois de Juillet* (Fig. 29) et de *Février* des *Chasses de Maximilien*¹³. Le type des jeunes femmes aux traits tendres et bien proportionnés est commun aux *Planètes* et à la série des tapisseries de l'*Histoire de Jacob*. On remarque chez Coxcie et van Orley la même prédilection pour les troncs d'arbres enlacés de lierre. Cette habitude picturale se remarque dans le chêne placé dans la partie droite de la tapisserie de *Diane*, comme dans le tronc d'arbre situé à gauche de la tapisserie du *Mois de Mai* des *Chasses de Maximilien*¹⁴. Bien que montrant des parentés, l'œuvre de Coxcie diffère de celle de van Orley, notamment par la silhouette plus élancée de ses personnages. Malgré leur finesse, ces personnages incarnent l'action et occupent de ce fait les deux tiers de la hauteur du champ dans la série des *Planètes*.

Parmi les autres cartonniers de l'entourage de van Orley se trouve Pieter Coecke van Aelst (1502-1550), auteur de trois tentures célèbres : la *Vie de saint Paul* (dont il existe plusieurs tissages)¹⁵, l'*Histoire de Josué* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. KK T XIX/1 à 8)¹⁶ et les *Sept Pêchés mortels* (Madrid Patrimonio Nacional)¹⁷. Les tapisseries de la *Vie de saint Paul* dont les cartons ont été peints vers 1529-1539 s'inscrivent aussi dans la continuité de la tenture des *Actes des Apôtres* d'après Raphaël. Les séries tissées d'après Coecke van Aelst montrent des compositions dramatiques, des scènes violentes, un *contrapposto* extrême et de savants jeux architecturaux à l'arrière-plan. Seules quelques

figures isolées de cette série peuvent être comparées avec celle des *Planètes*, comme la chanteuse de la tapisserie de *Vénus* avec la figure apparentée dans la *Chute de Jericho* (Vienne, Kunsthistorisches Museum)¹⁸.

Pieter Coecke van Aelst a vraisemblablement été impliqué dans la préparation des cartons représentant la campagne de l'empereur Charles Quint à Tunis. Ce dernier était parti en juin 1535 afin de prendre la couronne de l'Empire turc, en compagnie d'historiens, de poètes et du peintre de cour Jan Cornelisz. Vermeyen (vers 1500 ou 1504-1559), qui documenta la campagne par l'image.

Quelque temps après la victoire impériale, les cartons furent réalisés pour une tenture monumentale tissée à la manufacture de Willem de Pannemaker dans les années 1548-1551 (Madrid, Patrimonio Nacional)¹⁹. On peut comparer les pêcheurs du premier plan de la tapisserie de *Diane* avec la *Prise du camp et l'embarquement pour le retour*²⁰.

Enfin, les bordures des pièces de la tenture des *Planètes* composées de divinités sous des treilles au milieu d'un monde de grotesques et de guirlandes de fleurs et de fruits ne sont pas sans rappeler celles des *Triumphes des dieux*, tenture tissée d'après Giovanni da Udine, dans l'atelier bruxellois de Geubels vers 1560²¹.

Les cartons de la tenture des *Planètes* issus des gravures de Georg Pencz sont influencés par les tendances italiennes de leur temps, mais s'inscrivent aussi dans la tradition du travail du maître bruxellois Bernard van Orley, comme le montre leur haute qualité. L'équilibre de la composition de cette tenture entre art italien et art flamand, tout comme l'excellence de son tissage dans l'atelier de Martin Reynbouts en font incontestablement une des plus significatives du XVI^e siècle.

12- *Ibid.*, p. 103.

13- Paris, Musée du Louvre, inv. OA 7318 et OA 7325.

14- Paris, Musée du Louvre, inv. OA 7316.

15- *Grand Design, Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, New York, Metropolitan Museum of Art, 8 octobre 2014 - 11 janvier 2015. New York : The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, New haven and London, 2014, p. 124-145.

16- Cat Exp. New York, 2014-2015, *op. cit.*, p. 214-233.

17- Cat Exp. New York, 2014-2015, *op. cit.*, p. 187-212.

18- Inv. KK T XIX/3.

19- Les cartons sont conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne et les tapisseries à Madrid, Patrimonio Nacional : inv. TA 13/1 à 10 ; Cat Exp. New York, 2014-2015, *op. cit.*, p. 320-335.

20- Madrid, Patrimonio Nacional, PN 10020789.

21- Paris, Mobilier national, GMTT 1/1 (Minerve), GMTT 1/2 (Vénus) et GMTT 1/3 (Bacchus).





L'ICONOGRAPHIE DE LA TENTURE

Par Irène Jourd'heuil
Dominique Menanteau
John Touchet

conservateur des monuments
historiques, DRAC Centre-Val de Loire
conservateur des antiquités et objets
d'art de Loir-et-Cher
chargé de mission, Domaine régional
de Chaumont-sur-Loire

Le thème principal de la tenture des *Planètes et des Jours* de Chaumont-sur-Loire est l'astrologie. La composition de chaque pièce suit un schéma commun¹. En partie supérieure, chaque divinité de l'Antiquité romaine, correspondant à un jour de la semaine et à une planète, est assise sur un char symbolisant le déplacement des astres. Le char présente dans ses roues un ou plusieurs signes du zodiaque et est tiré par un animal fantastique ou réel en relation avec la divinité. Dans le registre inférieur se déploient, dans des paysages arborés, des activités placées sous l'influence de la divinité ou des scènes mythologiques ou bibliques.

Les tapisseries sont encadrées de larges bordures composées de grotesques et de cartouches ornés de scènes historiées, en lien avec la composition centrale.

Sur les tapisseries de Chaumont, sont plus particulièrement identifiés Diane, Saturne, Apollon, Vénus, Mars, Mercure et Jupiter (**Fig. 30 et 31**). Un fragment provenant d'une autre tapisserie tissée par le même atelier de Martin Reymbouts représente quant à lui Le Mariage.

LUNDI – Le Char de Diane² (Fig. 32)

Déesse de la Lune (elle porte un croissant sur son front) et de la chasse (elle porte un arc et un carquois), Diane est associée au Lundi (**Fig. 33**). Son char accueille dans ses roues le signe zodiacal du Cancer rappelant le monde caché. Il est tiré par deux dauphins, symboles de la mer et de l'eau et guides des âmes heureuses vers les Champs Élysées.

Sœur jumelle d'Apollon, personnification du Soleil, son rôle est capital, car pour aller vers le soleil, il faut passer par la lune. Le cyprès, arbre d'éternité lui est consacré, de même que tous les animaux sauvages, particulièrement la biche.



Fig. 32 : Le Char de Diane.

1- Voir Edwige Six, *Les routes de la tapisserie en Val de Loire*, p. 114-120.

2- CT 0009 A, environ 349 cm de haut et 206 cm de large.

En partie basse de la tapisserie s'affairent des pêcheurs et des chasseurs à qui la protection de Diane vaut des prises exceptionnelles (Fig. 34 et 35).



Fig. 33 : Le Char de Diane, détail



Fig. 34 : Le Char de Diane, détail



Fig. 35 : Le Char de Diane, détail du médaillon figurant Jason et les Argonautes.

MARDI – Le Char de Mars³ (Fig. 36)

Dieu de la prospérité et de la guerre, Mars est souvent représenté avec un casque et un bouclier, attributs qui lui permettent de diriger le siège d'une

ville. Il survole ici une ville assiégée brandissant un glaive sur lequel son nom est inscrit. Son char, dont les roues portent les signes zodiacaux du Scorpion et du Bélier, est tiré par deux loups symbolisant le héros guerrier, mais également la naissance de Rome avec Romulus et Remus, deux enfants voués à être sauvés par une louve.

Le reste de la pièce présente des scènes de massacres et de féroces batailles (Fig. 37 et 38).



Fig. 36 : Le Char de Mars.



Fig. 37 : Le Char de Mars, détail.

Fig. 38 : Le Char de Mars, détail de la scène des batailles.





Fig. 39 : Le Char de Mercure.

MERCREDI – Le Char de Mercure⁴ (Fig. 39)

Mercure est associé au Mercredi. Les roues de son char portent les signes zodiacaux des Gémeaux et de la Vierge. Son char est tiré par deux coqs symbolisant le nouveau jour (Fig. 40). Fils de Jupiter, il est à la fois le messager des dieux, mais aussi le dieu des voyageurs, des marchands et des voleurs. Il est souvent représenté sous la forme d'un jeune homme avec des ailettes aux pieds, une chevelure cernée d'une bandelette et coiffé du pétase, un chapeau plat orné de deux ailes. Il tient dans sa main le caducée, cette baguette de laurier ou d'olivier surmontée de deux ailes et entouré de deux serpents entrelacés. Grâce à lui, il conduit aux Enfers les âmes des morts. La sphère armillaire, globe formé d'anneaux ou de cercles représentant le ciel et les astres, indique qu'il protège les astronomes (Fig. 41).



Fig. 40 et 41 : Le Char de Mercure et détail.

4- CT 0012, environ 342 cm de haut et 401 cm de large.



Fig. 42 : Le Char de Jupiter.

JEUDI – Le Char de Jupiter⁵ (Fig. 42)

Fils de Rhéa et de Saturne, associé au Jeudi, Jupiter est le plus puissant des dieux. Présidant à tous les phénomènes célestes comme les saisons, les tempêtes, il est souvent représenté avec une grande barbe tenant dans une main le sceptre, symbole de son autorité, et dans l'autre, le foudre à trois éclairs : le premier pour avertir, le deuxième pour punir et le troisième pour la fin des temps, afin de détruire le monde.

Le char de Jupiter, roi de l'Olympe et dieu de la lumière, porte dans ses roues les signes zodiacaux du Poisson et du Sagittaire. Il est tiré par deux paons, symbole solaire dont la queue déployée évoque le ciel étoilé, mais aussi l'omniprésence de la divinité (les cent yeux d'Argus déposés sur les queues de Paon veillent). L'animal est aussi un symbole chrétien qui annonce la Résurrection (Fig. 43).

Aux pieds de Jupiter est représenté son animal favori, l'Aigle autre symbole chrétien. Ce mélange de symbolique chrétienne et antique exprime le triomphe du pouvoir spirituel sur le pouvoir temporel, ainsi que l'illustre la représentation du Christ tenant les Évangiles et recevant la crosse, la croix à triple traverse, la tiare et les clés de saint Pierre.

5- CT 0011, environ 343 cm de haut et 336 cm de large.



Fig. 43 : Le Char de Jupiter, détail.

En ce sens, la tapisserie fait écho à celle d'Apollon qui consacre le pouvoir temporel (Fig. 44).

Au loin, une scène de pillage et de corps chargés sur une charette évoque la tristesse des êtres humains soumis aux bas instincts.



Fig. 44 : Le Char de Jupiter, détail.



Fig. 45 : Le Char de Vénus.



Fig. 46 : Le Char de Vénus, détail.

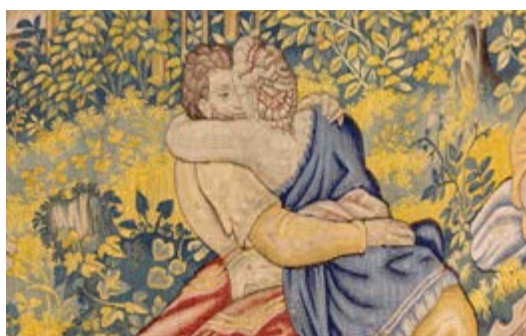


Fig. 48 : Le Char de Vénus, détail.



Fig. 47 : Le Char de Vénus, détail.

VENDREDI – Le Char de Vénus⁶ (Fig. 45)

Vénus est associée au Vendredi avec, dans les roues du char, les signes zodiacaux de la Balance et du Taureau. Son char est conduit par son fils Cupidon à l'aile pourpre, d'azur et d'or, à qui Vénus témoigne toute sa tendresse. Il est tiré par deux colombes, symbole de pureté et de fidélité, signe du Saint-Esprit (Fig. 46). Déesse de la beauté et des plaisirs de la vie, Vénus trompe souvent son mari Vulcain avec le dieu de la guerre, Mars. Son vêtement est retenu par une ceinture réputée renfermer les grâces et les plus beaux attraits.

En dessous, des hommes et des femmes, chanteurs et musiciens, s'étreignent dans un jardin où se tient un banquet. Tous les plaisirs de la vie sont ainsi représentés : instruments de musique, nourriture, vin, jardins, bain, statues... (Fig. 47 et 48).

6- CT 0006 A, environ 345 cm de haut et 475 cm de large.



Fig. 49 : Le Char de Saturne.

SAMEDI – Le Char de Saturne⁷ (Fig. 49)

Saturne, fils du Ciel et de la Terre, est associé au Samedi. Son char porte dans ses roues les signes zodiacaux du Capricorne et du Verseau (Fig. 50). Dieu du Temps et de l'agriculture, son char est tiré par deux dragons. Il devait respecter un pacte avec son frère, Titan, en faisant périr tous ses nouveaux-nés mâles, d'où la représentation fréquente en vieillard courbé tenant une faux à la main et de l'autre un enfant. Son épouse Rhéa réussit cependant à sauver Jupiter qui, devenu adulte, détrône son père et le chasse du ciel (Fig. 51).

7- CT 0009 B, environ 344 cm de haut et 265 cm de large.



Fig. 51 : Le Char de Saturne, détail.

Fig. 50 : Le Char de Saturne, détail.





Fig. 52 : Le Char d'Apollon.



Fig. 53 et 54 : Le Char d'Apollon et détail.

DIMANCHE – Le Char d'Apollon⁸ (Fig. 52)

Apollon est associé au Dimanche. Son char, orné de l'inscription "Sol", porte dans ses roues le signe zodiacal du Lion. Il est tiré par quatre chevaux symbolisant les quatre directions de l'espace et ce qui relie l'homme à l'au-delà (Fig. 53). Frère de Diane, il est le dieu du soleil, du jour, des oracles, de la médecine et des Arts. Tenant le monde au bout de ses sabots, il porte avec lui les rêves humains. Dans la partie basse, un jeune homme reçoit une couronne, une épée et un sceptre, symboles du pouvoir temporel (Fig. 54).

Le Mariage⁹ (Fig 55)

Cette tapisserie appartient à la même tenture, mais elle ne présente ni la même division en registre ni de divinité sur son char.

Accompagnée de son fils Cupidon, Vénus tresse une couronne de jasmin. À ses pieds se tient un chien, symbole de fidélité. La scène centrale représente Hyménée, fils de Vénus et Bacchus, tenant une torche, accompagné par l'Abondance, la Paix et les trois Parques, divinités qui président à la destinée dans la religion romaine.



Fig. 55 : Le Mariage.

8- CT 0008, environ 343 cm de haut et 391 cm de large.
9- CT 0013, environ 348 cm de hauteur et 205 cm de large.

L'INFLUENCE DES PLANÈTES. UNE SÉRIE DE TAPISSERIES BRUXELLOISES, PROPRIÉTÉ DU DUC ALBERT V DE BAVIÈRE

KATJA SCHMITZ-VON LEDEBUR

CONSERVATRICE / DIRECTRICE ADJOINTE DE LA COLLECTION DE LA KUNSTKAMMER & DU TRÉSOR DU KUNSTHISTORISCHES MUSEUM DE VIENNE

Le duc Albert V (1528–1579), fils de Guillaume IV et de Marie-Jacobée de Bade, a joué un rôle décisif dans la constitution des collections d'art des Wittelsbach. Malgré les dépenses très importantes que cela impliquait, la cour de Munich devait rayonner d'un éclat extraordinaire sous son règne. Les tapisseries ne manquaient pas au cérémonial de la cour, car elles constituaient des signes particuliers de magnificence¹. Aucun autre moyen iconographique ne servait autant à représenter des concepts et elles étaient également utilisées à des fins de propagande. Rien d'étonnant alors à ce qu'Albert, comme presque tous les princes de son époque, ait disposé d'une vaste collection de tapisseries.

Un inventaire des tapisseries (« Verzeichnis über die Tapezereien »), publié avant août 1571 et contenant une note manuscrite du duc Albert V, documente la diversité et l'immense étendue de sa collection, qui n'a sans doute cessé de s'enrichir même après cet inventaire². Dans ce registre, qui recense diverses séries de plus de 160 tapisseries, on peut lire, en onzième place, l'entrée suivante : « Item siben stuckh von der Planeten histori, jedes sechs Prabanntisch Ellen hoch. »³. Ces sept tapisseries de grand format, représentant les planètes et auxquelles le présent article est consacré, ont été préservées à travers les siècles. Elles ont d'abord été conservées dans la

Résidence de Munich, puis transférées au château de Nymphenbourg entre 1707 et 1769, puis en 1858 au musée national de Bavière, auxquelles elles ont d'abord été prêtées et auxquelles elles appartiennent aujourd'hui (numéros d'inventaire T 3848 à 3854).

Les planètes et leurs enfants

En Orient, comme en Europe, l'interprétation du monde selon la position et l'influence des planètes est porteuse d'une longue tradition. Au XIV^e siècle, un grand nombre de représentations ont été produites. Les personnages et les activités des hommes, ainsi que les éléments et les sciences, y trouvent un écho iconographique. Elles devaient ensuite jouir d'une grande popularité et être largement diffusées. Malgré les progrès scientifiques de la Renaissance, l'idée des hommes soumis à l'influence des planètes et considérés comme leurs enfants, jouait un rôle important. On la retrouve dans les domaines de la gravure et de la tapisserie.

La tenture des planètes conservée au Musée national bavarois de Munich reprend ainsi un thème commun au XVI^e siècle. Elle consacre une tapisserie à chacune des planètes connues à cette époque, ainsi qu'au Soleil et à la Lune ; on obtient ainsi les sept tapisseries de la série. Selon l'ancienne astronomie, les planètes sont disposées comme suit : Saturne, Jupiter, Mars, Soleil, Vénus, Mercure et Lune (Fig. a à g).

La composition iconographique des tentures suit un schéma commun et constitue ainsi clairement une tenture. En partie supérieure de chaque pièce, la divinité personnifiée, éloignée du domaine terrestre, traverse le ciel nuageux, assise sur un char inspiré du char triomphal antique. Les sept divinités planétaires sont alignées sur le bord droit de la composition, contrairement à l'ancienne croyance populaire qui associait le mal au côté gauche et le bien au côté droit, si bien que selon une idée reçue, tous les malheurs venaient de la gauche⁴. La plus grande partie de la tapisserie est réservée aux hommes nés sous l'influence de chaque astre, dont les actions et le travail, ainsi que le caractère et le destin, sont placés sous le signe des planètes. En groupes de personnages, ils peuplent la zone dédiée au tumulte terrestre. Par leurs gestes et leurs actions, ils sont mis en scène, en interaction, et liés les uns aux autres par un espace iconographique uniforme, qu'il s'agisse d'un décor architectural ou d'un paysage.

1- Pour l'importance des tapisseries, voir Katja Schmitz-von Ledebur, *Fäden der Macht. Tapissereien des 16. Jahrhunderts aus dem Kunsthistorischen Museum [Les ficelles du pouvoir. Tapisseries du XV^e siècle du Musée d'Histoire de l'art de Vienne]*, catalogue d'exposition du Musée d'Histoire de l'art, Vienne 2015.

2- Pour l'inventaire des tapisseries du duc Albert V, voir Katja Schmitz-von Ledebur, *Die Planeten und ihre Kinder. Eine Brüsseler Tapissereienserie des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Herzog Albrechts V. in München [Les planètes et leurs enfants. Une série de tapisseries de Bruxelles du XVI^e siècle issue de la collection du duc Albert V à Munich]* Studies in Western Tapestry, volume 3, Turnhout 2009, p. 16-18.

3- Archives de la famille Wittelsbach, Munich, correspondance pièces 803/1.

4- Schmitz-von Ledebur, *Die Planeten und ihre Kinder...*, op. cit., p. 35.



Fig. a : Tapisserie de Saturne, Munich, Musée national bavarois, n° inv. T 3854.

Bien que le thème des planètes soit intrinsèquement lié à l'astrologie, on peut néanmoins décrire la composition iconographique des tapisseries comme progressiste au sens humaniste. D'une part, un grand nombre de personnages s'oppose fortement au dieu-planète personnifié. D'autre part, on ne trouve sur les tapisseries aucune écriture identifiant clairement les planètes, ni aucun texte abordant concrètement l'influence de la planète sur les hommes nés sous son égide.

Une série de gravures sur bois de 1531, représentant des dieux-planètes personnifiés et leurs enfants sous leur influence, revêt une importance particulière pour appréhender la genèse des tapisseries. Cette série est de la main de l'artiste de Nuremberg Georg Pencz (env. 1500 – 1550), connu comme graveur sur cuivre et sur bois, mais également comme peintre. Dans sa série, il s'inspire d'un cycle florentin consacré au même thème, qui comprend sept gravures sur cuivre. L'orfèvre et graveur sur cuivre Baccio Baldini (env. 1436-1487) est considéré comme l'auteur de cette série florentine. Dans les deux séries, celle de gravure sur bois et celle de gravure sur cuivre, comme dans les tapisseries de Munich, la figure du dieu-planète apparaît traversant le ciel dans un char, sous le règne duquel ses enfants vaquent à leurs activités terrestres. Certains motifs se répètent dans les trois ensembles, d'autres au contraire diffèrent.

Les tapisseries de Munich analysées en détail

La première des tapisseries conservée à Munich montre la planète Saturne, qui ouvre la série des planètes avec la plus longue orbite, sur un char tiré par deux dragons. Selon la mythologie, il vient de dévorer l'un de ses enfants (**Fig. a**).

Le signe du Capricorne, symbole de limitation et d'immobilisme, qui représente également la Chambre du Lord, est représenté sur la roue gauche. La roue droite du char reprend le signe du Verseau qui symbolise la force sous la forme de la croissance et qui est aussi connu comme la Maison de la chance. Le dieu-planète tient sur son épaule une faux, symbole de pouvoir, mais également outil des paysans placés sous sa protection. Les enfants de Saturne, qui est considéré comme protecteur du bois, de la pierre et de la terre et, dans ce contexte, de toute forme d'agriculture, de récolte et d'élevage, vaquent à différentes occupations. Au centre, on voit l'abattage d'un porc, à l'arrière-plan le labourage d'un champ, son irrigation et des vanniers. On aperçoit en outre quelques potences et pendus, en référence à l'esprit mélancolique de Saturne qui tourmente ses enfants avec la solitude et la peur de la mort⁵.

5- Pour le lien entre Saturne et Chronos et son influence négative, voir Schmitz-von Ledebur, *Die Planeten und ihre Kinder...*, op. cit., p. 41.



Fig. b : Tapisserie de Jupiter, Munich, Musée national bavarois, n° inv. T 3852.

La deuxième tapisserie de la série est placée sous le signe de Jupiter, qui règne sur le ciel et la lumière (**Fig. b**). Ses domiciles sont la Maison du Sagittaire (en tant que signe du pèlerinage et de la spiritualité), représenté sur la roue gauche de son char, et la Maison des Poissons, représentée dans la roue droite. Dans le jeune homme agenouillé devant

Jupiter, nous reconnaissons Ganymède, enlevé pour servir d'échanson au banquet des dieux sur l'Olympe. Le premier plan de la tapisserie montre un souverain trônant sous un baldaquin et qui pose en même temps une couronne sur la tête d'un des princes agenouillés devant lui. À l'arrière-plan, est représentée une scène de tribunal, puisque Jupiter est considéré comme gardien de la Loi.



Fig. c : Tapisserie de Mars, Munich, Musée national bavarois, n° inv. T 3850.



Fig. d : Tapisserie du Soleil, Munich, Musée national bavarois, n° inv. T 3848.



Fig. e : Tapisserie de Vénus, Munich, Musée national bavarois, n° inv. T 3853.

La troisième tapisserie est dédiée à Mars, dieu de la guerre qui a donné son nom au mois de mars (Martius) (Fig. c). Le Scorpion, signe de la mort, et le Bélier, signe de la vie, sont les Maisons de cette planète. Ptolémée place déjà sous sa domination le meurtre et le vol, le pillage et les incendies, la violence et la guerre. Sur la tapisserie, le dieu est représenté en armure, personnifiant la guerre. En accord avec son tempérament colérique et belliqueux, c'est le loup qui lui est attribué parmi tous les animaux : il tire son char. Puissant et dynamique, le dieu-planète traverse le ciel sur son char et répand la guerre, les hostilités et l'horreur parmi ses enfants. Le combat et la persécution font partie de ses principales attributions, dans lesquelles ses enfants sont impliqués sur cette tapisserie.

Les enfants du dieu Soleil apparaissent nettement moins menaçants que les enfants de Mars (Fig. d). Le dieu Soleil, vénéré comme source de lumière et de chaleur, traverse le ciel dans son char tiré par deux chevaux qui se cabrent. Dans sa main gauche, il tient visiblement un sceptre couronné par le disque solaire, qui symbolise la puissance lumineuse de cet astre rayonnant. Comme le Soleil n'a besoin d'une Maison que le jour, une seule roue du char est décorée avec un signe du zodiaque, celui du Lion. Tout comme le roi des animaux, le dieu-planète confère à ses enfants vigueur et force. Au premier plan, ils s'essayent à différents entraînements physiques tels que le tir à l'arc. Un souverain couronné observe depuis un balcon deux escrimeurs qui se battent en arrière-plan. Ce sport fait partie des disciplines de l'éducation royale et était donc un élément indispensable des entraînements physiques de la cour. On peut donc supposer que cette activité se déroule justement sous les yeux du prince.

La cinquième tapisserie est dédiée à Vénus, l'enjouée déesse de l'amour, qui traverse le ciel avec Cupidon dans son char tiré par une colombe (Fig. e). La roue gauche présente le signe de la Vénus platonique et artistique, la Balance, et la roue droite le Taureau comme signe de la Vénus terrestre. Ce dernier est de toute évidence la force dominante parmi les enfants de la divinité féminine. La scène de la tapisserie, réservée au monde terrestre, avec des couples qui font de la musique, dansent, se baignent ou s'étreignent, est étroitement liée au jardin d'amour courtois du Moyen Âge, et qui, comme le jardin d'Eden, propage entente et harmonie.

Sur la sixième tapisserie, le char de Mercure est tiré par deux coqs (**Fig. f**). Dans les roues, on trouve les signes des Gémeaux et de la Vierge, les maisons astrologiques de la planète personnifiée. Des attributs luxuriants du messager des dieux, il ne reste plus que le casque ailé et le caducée. La posture d'orateur de sa main droite, qui renvoie à la compétence rhétorique du dieu, revêt un sens d'une portée beaucoup plus large. Dans ce contexte, les coqs doivent être interprétés comme des symboles de l'ascension précoce du désir d'apprendre qui, au sens humaniste du terme, faisait partie des disciplines essentielles pour la réussite des études et également des avantages d'un régent. Mercure a finalement été considéré comme le protecteur de l'érudition. Son rôle en tant que médiateur au sens le plus large se reflète dans les événements terrestres. Aucune science et aucun art influencé par Mercure ne peut se passer d'un médiateur. En ce sens, les érudits et les scientifiques puisent leur sagesse dans les livres, dans les échanges avec leurs pairs, dans l'étude de la nature ou d'autres sujets de recherche appropriés. Les artistes tels que les peintres, sculpteurs, orfèvres, architectes ou autres ont besoin de couleurs, de marbre, de bois, d'or, de pierre, etc. pour faire naître de leurs mains des œuvres d'art. Au premier plan de la tapisserie, une femme joue du positif, dont le soufflet est actionné par un jeune homme couronné en armure. Un écrivain ou un philosophe, un astronome, un astrologue et un médecin qui mire dans une fiole l'urine élargissent la perspective. Dans le contexte du thème lié aux planètes, le positionnement du médecin aux côtés de l'astronome revêt une signification particulière. Selon Paracelse, les médecins devraient tenir compte de la position et des effets des planètes lors du traitement des maladies. On attribue ainsi à l'astrologie une influence sur la santé des hommes et le pouvoir de la médecine. La Lune, la seconde divinité féminine après Vénus dans cette tenture, vient clore la série des dieux-planètes (**Fig. g**). Son char est tiré par deux nymphes, que l'on trouve souvent parmi les disciples d'Artémis. Elle présente un croissant de lune. Le carquois, que la Lune porte en bandoulière, fait référence à sa ressemblance avec la déesse romaine de la chasse, Diane, et avec la déesse grecque Artémis. Le domicile de la Nuit est le



Fig. f : Tapisserie de Mercure, Munich, Musée national bavarois, n° inv. T 3851.

Cancer, représenté sur la roue de son char. Parmi les enfants de la Lune, on compte, du fait de son rapport à l'eau, tous ceux dont les activités sont en lien avec cet élément. En font donc partie les pêcheurs avec leurs filets, leurs épaves et leurs cannes à pêche qui peuplent l'image. Le moulin représenté à l'arrière-plan est le Großweidenmühle⁶ du parc de Hallerwiese à Nuremberg. C'est le seul bâtiment identifiable de la tenture, iconographie empruntée à la gravure sur bois représentant la Lune issue de la série de Georg Pencz.

Les tapisseries de Munich portent un cachet de ville qui atteste qu'elles ont été produites à Bruxelles. Les bordures, quasi identiques sur les sept tapisseries, montrent des motifs populaires à l'époque, tels que des fruits et des gerbes de feuilles, des cartouches accueillant des scènes avec de petits personnages ainsi que des divinités antiques (Junon et Vénus, Jupiter et Saturne). Au niveau de la bordure, les tapisseries présentent une série représentant l'histoire de l'apôtre Paul selon les ébauches de Pieter Coecke van Aelst (1502–1550), mentionnées dans l'inventaire des tapisseries du duc Albert V d'avant 1571 et aujourd'hui également conservées au Musée national bavarois. Comme le prouvent les archives récemment découvertes, le duc Albert V a acheté les deux séries dans les années 1560 à Anvers auprès de Hans Fugger, qui possédait également six cartons avec les tapisseries représentant les planètes⁷.

⁶- Grand moulin à saule.



Fig. g : Tapisserie de la Lune, Munich, Musée national bavarois, n° inv. T 3849.

Des analyses stylistiques ont montré que les ébauches des tapisseries de Munich représentant les planètes datent des années 1550 et ont dû être réalisées dans l'entourage de Michiel Coxcie (1499-1592), l'un des artistes les plus renommés de cette période⁸. On tient compte du caractère représentatif des tentures tant en ce qui concerne le matériel précieux (laine, soie, fils d'or et d'argent), que le choix des représentations de la vie et des activités des enfants des planètes. Ils sont représentés comme des personnages expressifs, vêtus d'habits décoratifs, qui esquissent une image largement positive de l'influence des planètes.

Si les motifs ne sont que partiellement des inventions originales de l'artiste, ils sont associés de façon variée à des personnages des gravures sur bois de Georg Pencz, de manière à ce qu'au final, chacune des sept tapisseries présente une composition originale. Les tentures illustrent ainsi les croyances traditionnelles dans les étoiles et répondent en même temps à l'exigence représentative de ce support. Au cours du XVI^e siècle, d'autres séries de tapisseries avec des représentations des dieux-planètes furent créées qui, comme les tentures de Munich, furent influencées par les images des enfants des planètes des XV^e et XVI^e siècles. Il s'agit notamment de la tenture en sept pièces conservée au château de Chaumont-sur-Loire, qui développe ses propres solutions de ce thème iconographique complexe.

7- Guy Delmarcel dans *Grand Design : Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, catalogue d'exposition du Metropolitan Museum of Art, dirigé par Elizabeth Cleland, New York 2014, p. 131.

8- Schmitz-von Ledebur, *Die Planeten und ihre Kinder...*, op. cit., p. 89-102.



LE PROJET DE RESTAURATION

Par Irène Jourd'heuil

conservateur des monuments
historiques, DRAC Centre-Val de Loire

Yvan Maes

directeur de la Manufacture royale
De Wit

Dominique Menanteau

conservateur des antiquités et objets
d'art de Loir-et-Cher

Les travaux de restauration envisagés au château de Chaumont-sur-Loire en 2005-2006 ont conduit la Conservation régionale des monuments historiques (CRMH) à organiser le déplacement des objets mobiliers. Parmi eux, la tenture des *Planètes et des jours* fut déposée en réserve et naquit alors une réflexion autour d'un projet de restauration.

L'ÉTUDE PRÉALABLE

Dans cette perspective, la CRMH commanda en 2005 une étude préalable à Valérie Marcelli, restauratrice de textiles. Après observation de l'ensemble des pièces, et en accord avec Vincent Cochet, conservateur des monuments historiques, il a été décidé de n'étudier qu'un échantillonnage de cet ensemble. Trois tapisseries ont ainsi été sélectionnées : le *Char de Diane* et le *Char de Saturne* qui étaient assemblées pour ne former qu'une pièce (Fig. 56), ainsi que le *Char de Jupiter* dont la bordure droite était repliée (Fig. 57). Ces trois pièces ont été transportées en atelier afin d'y être dépoussiérées, après retrait de la doublure, et examinées.

L'étude préalable avait deux objectifs principaux : d'une part établir les caractéristiques techniques des tapisseries (matériaux et techniques de fabrication) et d'autre part dresser un constat (localisation des altérations, analyse des restaurations anciennes...) afin de déterminer les interventions de conservation-restauration à mettre en œuvre.



Fig. 57 : Détail d'une bordure
du *Char de Jupiter*.



Fig. 59 : La tenture avant 1897, cliché Médéric Mieusement.

LE CONSTAT D'ÉTAT

Les observations ponctuelles faites à l'occasion de l'étude se sont avérées un très bon reflet de l'état de conservation de l'ensemble des pièces de la tenture. Celles-ci présentaient en effet nombre de pathologies communes, parmi lesquelles on peut en premier lieu souligner les modifications de dimensions par rapport à leur état d'origine.

À l'exception de deux fragments isolés (Fig. 58), toutes les tapisseries mesurent entre 342 et 350 cm de haut. Avant restauration, elles étaient suspendues au-dessus des lambris qui recouvrent la partie inférieure des murs de la salle du Conseil (Fig. 59). Or la hauteur disponible entre ces lambris et les poutres du plafond de la salle, comprise entre 325 et 330 cm, était insuffisante. Les tapisseries du *Char d'Apollon*, du *Char de Mercure* et du *Char de Jupiter* avaient dès lors été découpées autour des poutres dans leur partie supérieure, les parties découpées ayant été, soit repliées, soit partiellement perdues, tout comme les bordures des tapisseries qui furent liées deux à deux.



Fig. 58 : Fragments de tapisserie découpés, aujourd'hui isolés.

Les tapisseries avaient aussi subi d'importantes tensions liées aux manipulations, à l'accrochage et aux doublures. En effet, les doublures modernes, non décaties et cousues sur les quatre côtés, avaient rétréci et provoqué des déformations. Sous ces doublures, d'autres plus anciennes, en lin et datant probablement du XIX^e siècle, étaient disposées en bandes verticales et horizontales et recouvraient partiellement le revers des tapisseries. Leur accrochage était réalisé à l'aide de cordelettes cousues au sommet des tapisseries. Ce mode d'accrochage et les découpes autour des poutres, avaient occasionné des tractions fort inégales et par conséquent des dommages dans toutes les zones avoisinantes.

La partie inférieure des tapisseries étaient de plus fort endommagée en raison d'importantes usures (**Fig. 60**). Inégalement réparties, celles-ci étaient principalement liées aux frottements : la bordure inférieure du *Char de Jupiter* avait notamment souffert d'être placée le long du passage des visiteurs et l'angle inférieur dextre était ainsi particulièrement usé et fragile. Certaines lisières avaient même été remplacées par des tissages modernes en raison de leurs altérations.

Lors d'anciennes interventions de restauration, les tapisseries avaient par ailleurs été consolidées à l'aide de bandes collantes de Tesa enduites de latex, d'environ 5 cm de large, disposées de façon irrégulière au revers de la pièce et traversées de points désordonnés (**Fig. 61 et 62**)¹. Lors de ce traitement inadéquat, les tapisseries ont également été potomées (retouchées) à l'aide de peinture brune, d'encre et même de stylo feutre. Plus anciennement encore, des interventions avaient été réalisées par renchaînage à l'aide de fils de coton ainsi que par repiquage au travers de tissus de lin assez grossiers fixés au revers de la tapisserie.

1- La maison Aubry qui a restauré cette tenture en 1973 est connue pour avoir employé cette méthode de consolidation des années 1970 jusqu'en 1990. Les bandes collantes utilisées sont en toile de fibranne viscosse de 50 mm de large, encollée d'un mélange à base de latex, résines, blanc de zinc, antioxydant et oxyde de titane, de la marque Tesa. Avec le temps, elles deviennent rigides et perdent leurs pouvoirs adhésif. Ainsi, comme il a été déjà observé sur plusieurs tapisseries, trente ans après leur application, il est possible de retirer les bandes mécaniquement avec précaution mais ce retrait occasionne parfois l'enlèvement des fibres.



Fig. 60 : Détail d'une bordure en restauration.



Fig. 61 : Vues des bandes collantes.



Fig. 62 : Vue du revers d'une tapisserie avec les anciennes consolidations.

Les tapisseries étaient enfin empoussiérées² et sales. Elles avaient subi des dommages dus à l'eau que révélait des taches et des auréoles. Des taches épaisses de peinture beige rosé et blanches étaient par ailleurs visibles sur plusieurs pièces, sans doute occasionnées par des travaux de peinture, sans qu'on n'ait pris la précaution de protéger les tapisseries. Enfin, des taches de rouille étaient également visibles au sommet de la tenture, en raison de la corrosion des pointes à large tête utilisées pour son accrochage.

Malgré toutes ces pathologies, en dehors des zones d'assemblage, de découpes et de lisières, les tapisseries n'étaient pas excessivement endommagées en dépit de quelques manques de matière (Fig. 63). Elles présentaient les problèmes classiques que l'on retrouve le plus souvent dans les tapisseries de la seconde moitié du XVI^e siècle.

Les soies étaient sèches et assez cassantes. Par l'oxydation due à la lumière, certaines zones de trames en soie étaient soit décomposées, soit dans un état de grande fragilité. Certaines trames en laine brune foncée étaient corrodées par les mordants au fer de l'ancien processus de teinture. Cette corrosion, aggravée par les abrasions, laissait de petites lacunes ainsi que des parties faibles sur toute la surface de la tapisserie. Les chaînes originales en laine étaient en général en bon état à l'exception des zones découpées et assemblées. Les relais étaient souvent brisés et fragiles ou encore recousus de façon grossière. Enfin, de nombreuses petites lacunes de trames et de chaînes étaient visibles suite à des accidents mécaniques.

2- La poussière s'était particulièrement accumulée sur les reliefs à l'endroit et sur les doublures, mais on en trouvait également entre les tapisseries et les doublures mêlée à de la poussière de fibres.



Fig. 63 : Détail de perte de matière.

LE PROGRAMME DE RESTAURATION

Tout en actant le fait que certaines transformations subies par les tapisseries étaient irréversibles, le programme d'intervention a prévu de revenir sur les anciennes restaurations maladroitement (suppression autant que possible des bandes collantes, démontage des doublures modernes, réouverture des pinces...), de dépoussiérer l'ensemble des pièces, de les nettoyer et de les consolider pour en assurer une meilleure conservation. Un accrochage respectueux de l'aménagement du prince de Broglie a été décidé, mais adapté afin que, dans une démarche de conservation préventive, la tenture puisse être exposée de façon temporaire, puis déposée pour être mise au repos, rendant ainsi visible le décor peint préexistant.

Sur les bases de ce cahier des charges, la Région Centre-Val de Loire a lancé une consultation publique à l'issue de laquelle a été retenue l'offre de la Manufacture royale De Wit de Mâlines (Belgique).

Autorisées par arrêté du Préfet de région du 21 février 2013 et réalisées sous le contrôle scientifique et technique d'Irène Jourd'heuil, conservateur des monuments historiques et de Dominique Menanteau, conservateur des antiquités et objets d'art de Loir-et-Cher, les interventions ont été menées en 2013-2014.

Dans le cadre du Contrat de Plan État Région, la Région Centre-Val de Loire a bénéficié d'une aide exceptionnelle de l'État (Direction régionale des affaires culturelles) qui a pris à sa charge 80% du coût de la restauration s'élevant à 73 336 euros HT.





LES INTERVENTIONS DE CONSERVATION/ RESTAURATION

menées sur la tenture

Par **Yvan Maes**

directeur de la Manufacture royale
De Wit

LE NETTOYAGE¹

Après leur prise en charge au château de Chaumont-sur-Loire et leur transport à Mâlines, les tapisseries ont d'abord subi un traitement classique de conservation. Les doublures et systèmes d'accrochage anciens ont été démontés. Les bandes collantes au revers, qui avaient perdu une grande partie de leur capacité adhérente, ont été détachées soigneusement, lorsque cela était possible, ou réduites au maximum autour des zones de repiquages intensifs. Les tapisseries ont ensuite été dépoussiérées sur les deux faces. Ces opérations préalables au nettoyage ont été réalisées dans une pièce dédiée au traitement des tapisseries sales, sur une table rétroéclairée spécialement conçue pour ces opérations. Le dépoussiérage a été réalisé à l'aide de brosses spéciales pendues au-dessus des tapisseries et au moyen d'un système d'aspiration central réglable en intensité qui évacue immédiatement la poussière de la salle.

Les tapisseries ont ensuite été nettoyées suivant la méthode d'aspiration d'aérosol mise au point par la Manufacture royale De Wit. Au préalable, chaque tapisserie a été étendue sur une table aspirante (5 x 8,75 m) et mise à plat manuellement à l'aide d'une aspiration douce depuis un pont mobile en partant du centre de la tapisserie et en suivant ses chaînes jusqu'à ses extrémités (**Fig. 64**). Ce traitement permet d'obtenir, au terme du processus de nettoyage et de séchage, un tissu parfaitement plat. Le maintien du tissu ancien dans une position tout à fait plate a été une constante des traitements suivants. Il permet d'éviter les tractions irrégulières et optimise une répartition uniforme de celles-ci lorsque la tapisserie est pendue.

Un aérosol a ensuite été diffusé au-dessus de la tapisserie (**Fig. 65**). Il est produit en mélangeant de l'eau, de l'air comprimé et un détergent non-ionique dans une proportion de 0,5 pour mille. À la manière d'un brouillard,

¹- Dossier de restauration (mars 2016), Documentation Drac Centre-Val de Loire - Conservation régionale des monuments historiques.

cet aérosol remplit progressivement toute la zone de nettoyage fermée par des parois coulissantes en verre. L'aérosol est inévitablement attiré par la dépression créée sous la tapisserie et il humidifie ainsi progressivement le tissu ancien. Le transit vertical ininterrompu de l'aérosol au travers de la tapisserie par aspiration, détache progressivement la saleté et l'entraîne vers le fond de la table aspirante. Cette opération de nettoyage se poursuit durant environ une heure. Ensuite, la tapisserie est rincée suivant le même processus durant 2 heures avec de l'eau adoucie, puis durant une demi-heure à l'aide d'eau déminéralisée. Le séchage est réalisé en recouvrant la tapisserie de tissus éponges et de papiers absorbants recouverts d'un film de plastique. L'aspiration presse ces matières absorbantes sur le tissu ancien et ainsi plus de 85 % de son humidité en sont extraits. Le séchage final est obtenu, toujours par aspiration ininterrompue, à l'aide d'air frais continuellement renouvelé, filtré et maintenu à 30° C durant une heure. Ce système, outre qu'il offre une très grande efficacité dans l'élimination de la saleté, permet d'éviter toute coulée latérale de colorants instables, tout rétrécissement ou toute déformation du tissu ancien durant le traitement, et enfin toute action mécanique dommageable. Des prélèvements continus de l'eau propre utilisée et de l'eau sale extraite du tissu sont automatiquement analysés et leurs principaux paramètres (température, pH, conductivité) sont envoyés à un ordinateur qui présente ces données sous forme de graphique (Fig 66). Une caméra digitale mobile à haute résolution et avec zoom, permet de suivre et d'enregistrer l'évolution du nettoyage à quelques centimètres de distance. Toutes les tapisseries de la tenture sont sorties du nettoyage avec des couleurs



Fig. 66 : Suivi des phases de nettoyage du Char d'Apollon.



Fig. 67 : Suivi des phases de nettoyage du Char d'Apollon.

très fraîches et avec des fibres à nouveau souples et plus résistantes à la traction et à la manipulation et ce particulièrement pour les zones de soies.

LA RESTAURATION

(Fig. 67, 68, 69, 70)

Le traitement de conservation qui a suivi consiste essentiellement dans la stabilisation mécanique du tissu ancien dans toutes ses zones fragiles ou lacunaires afin qu'il puisse à nouveau résister aux tractions verticales découlant de sa suspension. Cette stabilisation est réalisée en fixant, au revers de la tapisserie, des tissus de consolidation en lin. Ces tissus sont spécialement teints dans le laboratoire de teinture de l'atelier De Wit dans la couleur de la zone traitée. Ces tissus sont d'abord fixés au revers de la tapisserie à l'aide d'un réseau de grandes lignes de consolidation verticales placées en quinconce mesurant 45 cm de long et espacées l'une de l'autre de 15 cm horizontalement et verticalement. Un deuxième réseau de petites lignes verticales de consolidation mesurant de l'ordre de 6 à 8 cm sont ensuite placées en quinconce dans toutes les zones fragiles et autour de lacunes. Ces deux réseaux de grandes et de petites lignes de consolidation assurent la cohésion mécanique du tissu ancien et sa résistance aux tractions verticales.



Fig. 68 : Restauration en cours des lacunes.

Dans les zones de lacunes de trames, les fils de chaîne dénudés et donc flottants, sont stabilisés sur le tissu de consolidation à l'aide de points de fixation espacés de 5 mm qui suivent la torsion du fil de chaîne. Placés de biais, ces points de fixation suivent mieux la structure propre de la chaîne torsadée et donc aussi sur une plus longue distance que s'ils étaient placés à angle droit. Dans le cas de cette tenture, ces points de fixation ont délibérément été réalisés dans la couleur des trames perdues. L'ensemble de ce processus de stabilisation s'effectue en partant de la périphérie de la lacune et en se dirigeant progressivement vers le centre de cette dernière, afin de créer autour de celle-ci un réseau cohérent et structuré de soutien dans lequel les parties faibles du tissu ancien deviennent mécaniquement solidaires des parties environnantes plus solides.

Conformément au cahier de charges, un traitement d'intégration des lacunes a ensuite été mis en œuvre, particulièrement dans les parties découpées au sommet de certaines tapisseries. Dans les zones de lacunes où les trames et les chaînes étaient manquantes, de nouvelles chaînes ont d'abord été fixées sur les tissus de consolidation à côté des chaînes anciennes et ce sans intervenir



Fig. 69 : Restauration en cours des lacunes.



Fig. 70 : Restauration en cours des lacunes.

dans la structure originale environnante. Ensuite, de nouvelles trames ont été introduites entre les nouvelles chaînes afin de reconstruire en partie le dessin perdu. Ces nouvelles trames sont placées à courte distance l'une de l'autre afin que, de près, la différence entre les parties originales et les parties nouvelles ne prête jamais à confusion. Le but n'est en aucune façon de reconstruire entièrement la zone perdue, mais seulement de prolonger le dessin environnant à l'aide de quelques éléments de chaîne et de trame colorée afin que la lacune n'attire plus visuellement l'attention et se fonde dans la composition. Le fait que les matières utilisées, chaînes et trames teintées dans une couleur appropriée, sont de même nature que les matières originales perdues, rend cette opération beaucoup plus aisée. Toutes ces interventions sont identifiables de près, clairement visibles au revers des tissus de consolidation et entièrement réversibles.

Les tapisseries ont ensuite été doublées suivant une méthode également mise au point par la Manufacture royale De Wit. Un tissu de doublure en pur lin, spécialement décati et teint dans une couleur ocre appropriée, est étendu sur une table de 3 x 5 m spécialement conçue pour cette opération. La tapisserie, préalablement mise sur rouleau, est déroulée sur son tissu de doublure avec sa face avant visible. L'ensemble est ensuite glissé de gauche à droite au-dessus d'une fente longitudinale qui parcourt toute la table de doublage. C'est au travers de cette fente que la fixation de la tapisserie sur sa doublure est réalisée à l'aide de grandes lignes de consolidation de 45 cm, disposées exactement de la même façon que les grandes lignes de consolidation du processus de stabilisation général décrit auparavant. Ces lignes de doublure sont placées exactement entre les lignes du processus de consolidation afin de fournir un système de soutien cohérent et structuré de 300 points de fixation par m² dans les zones soutenues uniquement par la doublure et, par superposition, de 600 points par m² dans les zones soutenues par les tissus de consolidation et la doublure. L'autre avantage de cette méthode est qu'elle permet de positionner l'avant de la tapisserie face au restaurateur. Ce dernier est alors en mesure de faire des points de fixation très précis sur un seul fil de chaîne, la partie forte du tissu ancien. Dans ces conditions, il peut à la fois contrôler la fiabilité de sa fixation et s'assurer que ses points de fixation, en se glissant entre deux fils de trame, deviennent invisibles. Dans

les méthodes habituelles de doublage effectuées sur la doublure, au revers de la tapisserie, aucune de ses précautions ne sont possibles, la face avant du tissu étant invisible. Au préalable, des bandes velcro ont été cousues sur la doublure afin de permettre l'accrochage de la tapisserie.

Si les opérations de restauration se sont déroulées sans difficultés majeures, l'accrochage a quant à lui constitué un réel défi par l'accumulation de différentes contraintes inhabituelles.





LE RÉACCROCHAGE DE LA TENTURE

dans la salle du Conseil

Par **Yvan Maes**

directeur de la Manufacture royale
De Wit

L'accrochage des tapisseries s'est heurté à un ensemble de contraintes considérables. En effet, le cahier de charges de l'opération précisait que les peintures murales de la salle du Conseil ne devaient pas être altérées ni endommagées par des trous de fixation destinés à l'accrochage des tapisseries. Il devait également être possible de pendre et de dépendre les tapisseries sans échafaudages depuis le sol. Afin de faciliter la rotation des tapisseries, tout système d'accrochage nouveau devait également être démontable depuis le sol pour la période durant laquelle le décor mural devait à nouveau être rendu entièrement visible. En outre, les trois tapisseries accrochées sur le mur sud-ouest, lieu de passage des visiteurs du musée, devaient être pendues dans l'intervalle compris entre les lambris et le dessous des poutres, soit sur une hauteur disponible inférieure de 10 à 20 cm à la hauteur des tapisseries. Enfin, il fallait tenir compte de la présence de bancs fixes disposés sous différentes tapisseries qui rendaient l'accessibilité à un système éventuel d'accrochage, disposé derrière les tapisseries, encore plus difficile.

Dans le cadre de différents chantiers précédents (les tapisseries de la tenue de *L'Histoire de Diane* du Musée national de la Renaissance au Château d'Écouen et de la tenture de *L'Histoire de Moïse* du Château de Châteaudun), la Manufacture royale De Wit a mis au point un système d'accrochage sans fixation murale qui permettait de pendre, d'immobiliser et de dépendre les tapisseries en toute sécurité depuis le sol. Ce système met en œuvre des barres en aluminium d'une section de 2 cm et de 1,5 cm pour la partie visible au-dessus de la tapisserie, dans lesquelles est intégré tout le système d'accrochage et de décrochage. Ce dernier comporte une ou deux poulies en acier inoxydable, des cordes adaptées, un système de blocage automatique de cordes, enfin un système pour enrouler la corde et la sécuriser lorsque la tapisserie est pendue. Cette barre en aluminium peut être accrochée depuis le sol à un crochet qui, soit est fixé sur les poutres du plafond de la salle, soit sur le mur juste en dessous de ces dernières.



Fig. 73 : Accrochage des tapisseries restaurées.

La planche sur laquelle la tapisserie a préalablement été fixée à l'aide de bandes velcro est soulevée ou descendue depuis le sol à l'aide de cordes qui se bloquent automatiquement lorsqu'on les lâche. Une paire de pieds dédiés sont normalement livrés avec ce système. Chaque barre de suspension peut être immobilisée dans ce pied, ce qui libère les deux mains pour soulever ou descendre plus aisément la tapisserie à l'aide de la corde. Hélas, dans la salle du Conseil au Château de Chaumont, de tels pieds étaient inutilisables en raison de la présence de bancs fixés aux murs et placés juste devant les tapisseries.

Pour les tapisseries pendues en dessous des poutres principales, d'une hauteur supérieure d'environ 10 à 20 cm à la hauteur disponible, la Manufacture royale De Wit a proposé de créer sur la planche de suspension une sorte d'auvent en bois sur lequel les 20 derniers centimètres de la tapisserie sont repliés en avant suivant un angle ajustable légèrement supérieur à 90°. Pour assurer l'immobilisation de

cette partie supérieure de la tapisserie, la doublure comporte 4 ou 5 velcro superposés. Le velcro le plus bas assure la suspension de toute la partie inférieure de la tapisserie, les velcros supérieurs assurent la fixation de la tapisserie sur l'auvent dans une position proche de l'horizontale. Cette fixation en angle de la partie supérieure des tapisseries n'est pas gênante car elle n'a été réalisée que pour les tapisseries pendues à l'endroit de passage des visiteurs. Depuis ce couloir de passage, le visiteur examine la tapisserie en contre plongée et il n'est pas perturbé par cette avancée à l'horizontale de la tapisserie qui visuellement se situe dans le prolongement de son accrochage vertical. À ces endroits, la solution qui a été proposée était la seule qui permette un accrochage des tapisseries dans leur ensemble. Sur le mur opposé, les tapisseries ont été pendues devant les lambris et devant la partie supérieure des bancs, ce qui n'était pas possible sur le premier mur, les bancs devant rester utilisables pour les visiteurs.



Fig. 74 : Auvent de la tapisserie figurant le *Char de Mercure*.



Restait un dernier problème technique à résoudre celui de l'accrochage des deux tapisseries d'angle dans les coins sud et nord-est de la salle du Conseil : *Le Char de Diane* et *Le Char de Saturne* ainsi que *Le Char de Vénus* et *Le Char de Mars*, cette dernière tapisserie mesurant 8,53 m de long ! Pendre une tapisserie en coin à l'aide de cordes n'est pas aisé, car la tapisserie peut se déplacer selon trois axes différents. Pour ces deux tapisseries, les deux côtés de celles-ci disposent chacun de leur propre système de suspension à l'aide de deux cordes indépendantes. De chaque côté de ces tapisseries, une personne peut donc les guider selon deux des trois axes en question. Depuis leurs deux côtés, les tapisseries sont donc contrôlables sur leurs trois axes possibles de déplacement. Toutefois, les cordes provenant des points de suspension centraux ne pouvaient être renvoyées vers les extrémités des tapisseries par des poulies murales à hauteur d'homme, comme cela se fait habituellement. Un système particulier a dû être mis au point pour renvoyer les cordes du centre vers les côtés latéraux à l'aide de doubles poulies fixées au sommet des barres d'aluminium. Finalement, même dans le cas de cette tapisserie de 8,53 m de long, pendue en angle, le système mis en place permet de la soulever, de l'immobiliser et de la descendre à l'aide de barres de suspension manipulées depuis les deux côtés de la tapisserie et ce sans fixation murale à l'exception des cinq points de fixation situés juste en dessous des solives. Il faut toutefois bien admettre que dans ce dernier cas, la manipulation du système demande une certaine expérience à cause de l'impossibilité de placer les pieds de soutien aux barres verticales qui normalement en facilitent la manipulation.

Dans les vues d'ensemble des tapisseries pendues dans les salles après traitement, on constate que les différents systèmes d'accrochage, disposés derrière les tapisseries, sont invisibles. D'une épaisseur de seulement quelques centimètres, on ne les remarque pas non plus depuis les côtés des tapisseries. Seules les parties supérieures des fines barres d'accrochage qui rejoignent le plafond de la salle sont visibles au-dessus des tapisseries. Dans le cas des deux tapisseries pendues en angle, c'est à peine si l'on discerne la corde noire, juste en dessous du plafond, court jusqu'aux barres de suspension extrêmes gauche et droite.

Fig. 75 : Auvent de la tapisserie figurant le *Char de Mercure*.

SOURCES

Documentation DRAC Centre-Val de Loire / CRMH
- Valérie Marcelli, *Étude. Tenture des Planètes et des Jours*, 2006.

- Manufacture royale De Wit, dossier de restauration, 2016.

Archives privées. Collection du duc et de la duchesse Lannes de Montebello.

Archives départementales de Loir-et-Cher. Fonds Guilpin F2071 à F2077.

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Charenton-le-Pont), 0081/041/0063.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Louis-Auguste Bossebœuf, *Le Château de Chaumont dans l'histoire et les arts*. Tours : Mame, 1906, (2^e éd.) 1907 ; (3^e éd. en anglais) 1909.

Alexandre Dupré, *Le château et les seigneurs de Chaumont-sur-Loire*, Ext. des *Mémoires de la Société des sciences et lettres de Blois*, Blois : Lecesne, t. V, 1855.

Marie-Agnès Ferault (dir.), *Chaumont-sur-Loire, un château, un bourg*, Lyon : Lieux Dits, 2011.

Jean Martin-Demézil, "Chaumont-sur-Loire", dans Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Guide du patrimoine : architecture en région Centre*, Paris : Hachette, 1988, p. 309-311.

Katja Schmitz-von Ledebur, *Die Planeten und ihre Kinder. Eine Brüsseler Tapisserienserie des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Herzog Albrechts V. In München*, Brepols, 2009.

Edwige Six, *Les routes de la tapisserie en Val de Loire*, Hermé, 1996.

Fig. 76 : Vue générale du domaine.





LA TENTURE AUJOURD'HUI...

La restauration ambitieuse de la tenture des *Planètes et des Jours de la semaine* de Chaumont-sur-Loire a permis de faire redécouvrir aux visiteurs du château un décor historique composé à la toute fin du XIX^e siècle.

Les conditions de conservation très strictes de ce patrimoine fragile imposeront néanmoins d'envisager, dans les années à venir, une dépose en conservation afin que les rayonnements lumineux n'altèrent pas irrémédiablement la tenture.

C'est dans cette perspective qu'à l'occasion de l'intervention de restauration, la Manufacture royale De Wit a également livré un système de stockage des tapisseries. Il se compose de rouleaux en acier galvanisé pourvus d'un manteau de polyéthylène. Disposés dans des rayonnages en aluminium spécialement fabriqués pour cet usage, ces rouleaux sont neutres, relativement légers et ils reposent sur leurs extrémités, sans plier.

Il est ainsi aujourd'hui possible de découvrir la salle du Conseil soit avec les décorations murales tout à fait dégagées, soit avec les tapisseries qui recouvrent la quasi-totalité des murs.



Fig. 77 : Le Char de Mercure.

Cet ouvrage a été réalisé par
La Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) du Centre-Val de Loire
6, rue de la Manufacture
45043 Orléans Cedex

à l'occasion de la restauration et du réaccrochage de la tenture
des *Planètes et des Jours de la semaine*
au Domaine régional de Chaumont-sur-Loire (Loir-et-Cher)

Directeur de la collection :

Fabrice Morio

Directeur régional des affaires culturelles
du Centre-Val de Loire

Coordination éditoriale :

Sylvie Marchant

Conseillère pour la valorisation des patrimoines

**Ont collaboré à ce numéro sous la
direction de :**

Irène Jourd'heuil, Conservateur en chef du
patrimoine à la conservation régionale des
monuments historiques du Centre-Val de Loire.

Muriel Barbier, Conservateur du patrimoine,
Écouen, musée national de la Renaissance jusqu'en
juillet 2019 ; depuis conservateur du patrimoine,
responsable des collections textiles et du suivi des
dépôts auprès de la Présidence de la République,
Mobilier national.

Chantal Colleu-Dumond, Directrice du Domaine
régional de Chaumont-sur-Loire.

Yvan Maes, Directeur de la Manufacture royale
De Wit.

Dominique Menanteau, Conservateur des
antiquités et objets d'art de Loir-et-Cher.

Katja Schmitz-von Ledebur, Conservatrice,
Directrice adjointe de la Kunstkammer & du Trésor
du Kunsthistorisches Museum de Vienne.

John Touchet, Chargé de mission pour le suivi
des collections et des recherches patrimoniales du
Domaine régional de Chaumont-sur-Loire.

Crédits photographiques :

Archives nationales de France : 18

British Museum : 28

Vincent Cochet : 23

Domaine de Chaumont-sur-Loire : 3, 4, 5, 9,
10, 11, 12, 13, 21, 59

Irène Jourd'heuil : 71, 72

Jean-Marie Luthringer : 14

Manufacture royale De Wit : couverture, 32,
36, 39, 42, 45, 46, 49, 52, 55, 56, 57, 58, 60, 61,
62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, rabat

Sylvie Marchant : 76

Mobilier national : 28 bis

Musée national bavarois : de a à g

Région Centre-Val de Loire, Inventaire général :
6 (Myriam Guérid) et 15 (Mariusz Hermanowicz)

Réunion des musées nationaux : 29

Eric Sander pour le Domaine de Chaumont-sur-Loire : 1, 2, 7, 8, 22, 24, 25, 30, 31, 33, 34, 37, 40,
41, 43, 44, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 77

John Touchet : 16, 17, 19, 20, 26, 27, 35, 38, 74, 75

CHAUMONT-SUR-LOIRE

Loir-et-Cher (41)

**La Tenture des *Planètes et des Jours de la
semaine***

Propriétaire :

Région Centre-Val de Loire

Travaux réalisés :

Restauration de la tenture

Montant de l'opération : 73 336 euros HT

Financement : Région Centre-Val de Loire : 20% -
État (Ministère de la culture) : 80% (CPER)

Durée du chantier : 2013-2014.

Maîtrise d'ouvrage : Région Centre-Val de Loire

Contrôle scientifique et technique :

Irène Jourd'heuil, conservateur des monuments
historiques - **Dominique Menanteau**, Conservateur
des antiquités et objets d'art de Loir-et-Cher

Entreprise : Manufacture royale de Wit.

Création et impression : Graphival

Dépôt légal : ISSN 2271-2895

Cette brochure ne peut être vendue.

Collection « Patrimoines en région Centre-Val de Loire »
Patrimoine restauré n°27

Septembre 2019

Déjà parus

Patrimoine protégé



1913-2013 : cent ans de protection en région Centre



Le site de Vesvre, Neuvy-deux-Clochers (Cher)



Marmoutier : un grand monastère ligérien



L'abbaye de Noirlac, Bruère-Allichamps (Cher)

Patrimoine restauré



La restauration du beffroi des cloches de la cathédrale d'Orléans



La passion du Christ, peintures murales à la cathédrale d'Orléans



Charles Natoire, l'entrée solennelle de Mgr Dupanloup à Orléans en 1734

Patrimoine et création



"Marcheurs" et "Regardeurs", une création de vitraux à la cathédrale de Tours



"À contre-ciel", une création de vitraux à la cathédrale d'Orléans

Patrimoine du XX^e siècle



"Aux cracheurs, aux drôles, au génie", la fontaine de Max Ernst à Amboise



Monuments historiques labellisés "patrimoine du XX^e siècle" en région Centre-Val de Loire



Direction régionale des affaires culturelles du Centre-Val de Loire
6, rue de la Manufacture
45000 Orléans
Tel : 02 38 78 85 00
Site internet : www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Centre-Val-de-Loire