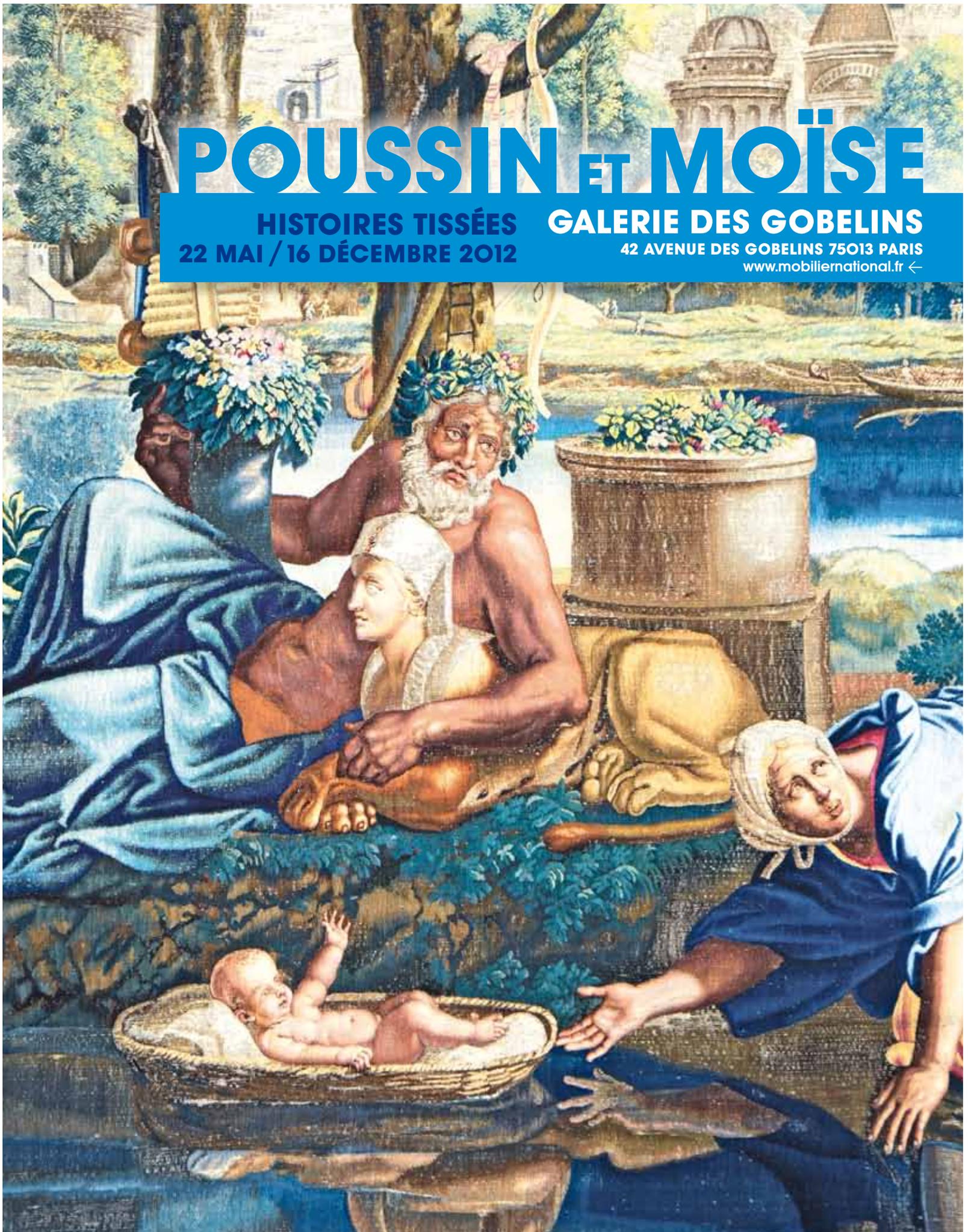


POUSSIN ET MOÏSE

HISTOIRES TISSÉES
22 MAI / 16 DÉCEMBRE 2012

GALERIE DES GOBELINS

42 AVENUE DES GOBELINS 75013 PARIS
www.mobilinternational.fr ←



Le Mobilier national
présente à la Galerie de Gobelins
Poussin et Moïse / Histoires tissées
du 22 mai au 16 décembre 2012

Contacts presse

Agence observatoire

www.observatoire.fr

Véronique Janneau / veronique@observatoire.fr

Céline Echinard / celine@observatoire.fr

68, rue Pernety 75014 Paris

T. 01 43 54 87 71

Mobilier national et manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie

www.mobiliernational.fr

Véronique Leprette / T. 01 44 08 53 46

veronique.leprete@culture.gouv.fr

Céline Mefret / T. 01 44 08 53 20

celine.mefret@culture.gouv.fr

5	Communiqué de presse
6	Poussin en quelques dates
7	Des tableaux aux tapisseries de Poussin : modifications et transformations Arnauld Brejon de Lavergnée directeur des collections du Mobilier national
10	Le dispositif pictural chez Nicolas Poussin Marc Bayard Conseiller pour le développement culturel et scientifique au Mobilier national
14	Une découverte exceptionnelle : deux cartons peints découverts et restaurés pour l'exposition
15	Un trésor méconnu : la collection des cartons peints du Mobilier national
16	L'atelier de restauration de tapisseries
17	Les œuvres présentées
20	Le mécène et les partenaires de l'exposition
22	Autour de l'exposition
25	Les prochaines expositions du Mobilier national
27	Les visuels disponibles pour la presse
30	Informations pratiques



D'après
Nicolas Poussin
*Moïse exposé sur
les eaux*
Mobiliier national
© Isabelle Bideau

La Tenture de Moïse, réalisée d'après huit œuvres de Nicolas Poussin et deux de Charles Le Brun est présentée pour la première fois à Paris depuis ses années de tissage, vers 1683-1685, à la Galerie des Gobelins. Après une première étape à la Villa Medici de Rome, puis au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, l'exposition clôt avec éclat cette itinérance avec l'apport de découvertes inédites intervenues entre temps.

Nicolas Poussin et l'histoire de Moïse

Peintre français, Nicolas Poussin (1594-1665) a atteint de son vivant une renommée que la postérité n'a fait que confirmer. Pourtant il s'est illustré presque exclusivement par des tableaux de chevalet, à une époque qui réservait habituellement les honneurs au décor mural ou au format monumental. Il a fallu attendre sa mort pour que ses compositions, sous la forme de transpositions tissées d'un choix de tableaux relatifs à la vie de Moïse, atteignent enfin des dimensions proprement monumentales. En effet, quarante ans se sont écoulés entre le tableau et sa traduction textile.

Poussin a dessiné et peint, au cours de sa carrière, une vingtaine d'œuvres traitant des principaux moments de la vie de Moïse, y revenant parfois à plusieurs années d'écart. L'importance aussi bien quantitative que qualitative de ce sujet tiré de l'Ancien Testament a été perçue dès son époque. Peu de temps après sa mort, le roi Louis XIV a, en effet, voulu consacrer la place de ce grand artiste, en transposant certaines de ses compositions en tapisseries.

L'exposition Nicolas Poussin et Moïse. Histoires tissées rassemble donc pour la première fois depuis le XVII^e siècle les tapisseries d'après Poussin réalisées à la Manufacture royale des Gobelins sur le thème de la vie de Moïse ainsi que des dessins, gravures et tableaux de l'artiste qui leur ont servi de modèles ou qui traitent de l'histoire de ce personnage.

Communiqué de presse Poussin et Moïse / Histoires tissées

Aux côtés des grands décors tissés seront présentés deux cartons peints originaux de la fin du XVII^e siècle; *L'Adoration du Veau d'or* et surtout l'étonnant carton peint dû au peintre des Gobelins François Bonnemer (1638-1689) récemment redécouvert et restauré pour l'exposition. Ce carton reprend l'une des plus célèbres peintures du classicisme français *La Manne dans le désert* réalisée par Nicolas Poussin en 1639, aujourd'hui conservée au Louvre.

Changer d'échelle : du tableau à la tapisserie

L'objectif de transposer une peinture en tapisserie nécessite d'en revoir l'équilibre esthétique, car, de la relative « confidentialité » d'une peinture, comme le rappelle Arnauld Brejon de Lavergnée, directeur des collections du Mobilier national, on passe à un format plus grand.

Cette évolution permet de mesurer un changement d'échelle magistralement interprété grâce au talent des lissiers du XVII^e siècle : on passe ainsi de la disposition rhétorique du tableau au dispositif scénographique

à grandeur réelle d'une tapisserie.

Comme le souligne Marc Bayard, co-commissaire de l'exposition, avec les tapisseries, nous entrons dans un autre domaine, technologique et esthétique. Nous pénétrons dans l'art du grandiose et de la machinerie. Le très grand format, en raison de son caractère à taille réelle, proche des scénographies existantes de l'époque, accompagne l'œuvre dans un autre domaine. Nous passons ainsi du tableau de collection, intime et rapproché, à la représentation grandiose et fastueuse.

Commissaire / Arnauld Brejon de Lavergnée,
Directeur des collections du Mobilier national
Co-Commissaire / Marc Bayard,
Conseiller pour le développement culturel et scientifique
au Mobilier national.

Nicolas Poussin en quelques dates

1594

Naissance près des Andelys (Normandie).

1612

Il se rend à Paris, sans ressources, contre l'avis de ses parents pour se former à la peinture.

1624

Il arrive à Rome après plusieurs tentatives infructueuses. Il est aidé dans ce voyage par le Cavalier Marin, poète italien. Il reçoit la protection du cardinal Francesco Barberini, neveu du pape Urbain VIII et de son secrétaire Cassiano dal Pozzo pour qui il réalise la première série des *Sept sacrements* (v.1638-1642, coll.part).

1640

Après plusieurs tentatives des autorités françaises, Nicolas Poussin revient à Paris. Les plus grands honneurs lui sont réservés par le roi Louis XIII et Richelieu : on lui demande de superviser des travaux au Louvre, de concevoir des tableaux d'église et des cartons de tapisseries.

1642

Nicolas Poussin ne parvient pas à s'habituer à la vie de cour de Paris et il ne réalisera que très peu des commandes qui lui sont faites. Il retourne définitivement à Rome mais s'intéressera toujours à la France.

1644-1648

Il réalise une seconde série des *Sept sacrements* (Edimbourg, National Gallery of Scotland) pour Paul Fréart de Chantelou qui sera tissée au début du XVIII^e siècle.

1625-1660

Dates de réalisation de plusieurs tableaux de l'histoire de Moïse (environ 19 œuvres).

1664

Louis XIV et Colbert pensent à lui pour devenir le premier directeur de la toute nouvelle Académie de France à Rome dont le siège deviendra la Villa Médicis en 1803 sous Napoléon I^{er}.

1665

Mort de Nicolas Poussin.

Neuf tableaux de Poussin pour huit tapisseries

Neuf tableaux (et non huit) ont été utilisés pour le tissage de la tenture. Aux quatre tableaux des collections du roi (dans l'ordre chronologique d'acquisition, le *Moïse sauvé*, *La Manne*, *Moïse foule la couronne*, *Moïse change la verge*, ont été ajoutés cinq autres conservés en main privée : le *Moïse exposé* (chez Claudine Bouzonnet-Stella, aujourd'hui à Oxford) ; le *Frappement du rocher* (vente Thomas de Dreux - Seignelay en janvier 1681, aujourd'hui à Edimbourg) ; le *Veau d'or* et *La Mer Rouge* (jusqu'en octobre 1684 chez le chevalier de Lorraine puis achetés vers 1686 - 1688 par le joaillier de Montarsy et vendus au marquis de Seignelay, aujourd'hui respectivement à Londres et à Melbourne) et enfin un autre *Moïse foule la couronne*, acheté entre 1685 et 1688 auprès de Pierre le Tessier de Montarsy par Seignelay, aujourd'hui à Woburn Abbey).

Le choix des tableaux de Poussin ?

La sélection est faite par le responsable de la manufacture, probablement La Chapelle-Bessé, du *Moïse frappe le Rocher*. Il existait deux possibilités : soit retenir le tableau qui est chez Claudine Bouzonnet-Stella (1636-1697) (Saint-Petersburg, Ermitage), soit celui qui était chez Thomas de Dreux et qui passe le 25 janvier 1681 chez le marquis de Seignelay, fils de Colbert (Edimbourg). C'est ce dernier qui est retenu, mais pour quelle raison ? Est-ce parce que le surintendant Colbert, son père, est impliqué dans la commande de la tenture ? Est-ce parce que d'autres tableaux « Colbert » ont été retenus pour la tenture ? On peut rappeler aussi que le tableau qui appartenait à Claudine Bouzonnet-Stella n'avait pas été bien accueilli à Paris (il est vrai que c'est une génération plus tôt). Jacques Stella avait rapporté à Poussin qu'« on avait trouvé à redire sur la profondeur du lit où l'eau coule qui paraissait à ses détracteurs exagérément prononcé ». Mais cette critique était

peut-être oubliée au tout début des années 1680 ; le tableau Bouzonnet-Stella, plus clair, eut été plus facile à traduire sur le métier de haute lisse. Quoi qu'il en soit, le choix des tableaux lui-même devra être analysé un jour plus en profondeur. Il a été peu remarqué que sur neuf tableaux, six se trouvent sur le marché de l'art dans les années 1680-1685 ; quatre de ces six œuvres enfin sont liées à Seignelay, fils de Colbert dans ces années (décisives) du tissage de la tenture : *Moïse foule la Couronne* ; le *Passage de La Mer Rouge* ; le *Veau d'or* ; le *Frappement du rocher* et un cinquième avec le *Serpent d'airain* de Charles Le Brun qui, lui, est une commande de Colbert. La moitié des modèles appartenait ou allait appartenir à la famille de Colbert.

Des tableaux aux tapisseries de Poussin / Modifications et transformations

Arnauld Brejon de Lavergnée
Directeur des collections du Mobilier national

Les changements opérés

Il a été écrit que les modifications sont survenues seulement sur les tableaux conservés chez le roi : il n'aurait pas été possible pour les responsables de la Manufacture de « toucher » à une œuvre de collections particulières. En réalité les choses se présentent différemment : les changements les plus importants interviennent sur deux toiles qui entrent effectivement dans la collection royale en 1683 (les tableaux ex-Massimi), mais aussi sur des toiles qui appartiennent à des collectionneurs privés (le *Moïse foule la Couronne*, le *Passage de La Mer Rouge*) qui appartiennent ou qui vont appartenir à Seignelay.

Les changements opérés par les peintres cartonniers chargés du travail relèvent de trois directions : le cadrage ainsi que l'arrière-plan ou fond de la scène historiée ; les modifications apportées à tel ou tel personnage ; les ombres, lumières et les couleurs.

Les huit (ou neuf) tableaux étaient admirés dans divers cabinets, tandis que les tapisseries pouvaient être amenées à être accrochées ensemble dans telle ou telle demeure royale, présentées regroupées pour une procession religieuse... Les lissiers ont-ils tenu compte du fait

que les tissages pouvaient être présentés côte à côte ? On peut répondre de façon positive. Ils ont tenu compte du fait que les tapisseries relèvent d'une seule tenture : il y eut donc un travail d'harmonisation.

Le cadrage

Il s'agit d'un des aspects les plus importants du travail, car tout en découle. D'une façon générale, les cadrages de Poussin sont respectés, mais il existe de notables exceptions. Citons les deux plus importantes : dans les tapisseries de *Moïse foule la couronne* et dans *Moïse change la verge*, les personnages affleurent beaucoup plus la surface de l'œuvre (on verra par la suite que ce sont les deux tableaux de Poussin qui ont été les plus modifiés). Une autre modification importante se relève dans le *Passage de La Mer Rouge* : le cartonnier a coupé vingt ou trente centimètres à gauche dans le sens de la hauteur, de sorte que l'homme agenouillé, le bras levés, cale la tapisserie à gauche ; la composition tissée apparaît donc comme plus forte, plus resserrée.

Les arrière-plans

Plusieurs tableaux ont subi des changements notables. Dans le *Passage de La Mer Rouge*, le ciel menaçant fait de gros nuages noirs a pratiquement disparu de la création textile, mais il est vrai qu'elle a souffert. Tout ce qui fait l'arrière-plan de *La Manne*, soit la grosse masse rocheuse à gauche et le bosquet d'arbres à droite est totalement modifié au profit d'un fond de paysage (plutôt qu'un paysage) un peu passe-partout (des arbres épars, des coteaux, un rocher) ; la moitié supérieure du tableau a été pratiquement changée ; ici, la traduction textile en largeur (il s'agit de la tapisserie la plus large de la série) avec une recherche de personnages disposés en bas-relief a modifié de façon substantielle le cadrage.

Dans *Moïse frappe le Rocher*, le gros rocher dans le tableau peint (une masse un peu noire qui serait difficile à tisser) est remplacé par un rocher moins en relief et par des arbres, plus lisibles. Et bien sûr, les deux toiles Massimi ont subi de profonds changements : le cadre sombre, voire dramatique de la pièce est modifié par l'ajout de colonnes

polychromes qui calent la composition à gauche et à droite, orné par une percée de paysage et enrichi par un somptueux drapé. La recherche de « décor » est ici prononcée : une pièce si architecturée avec des pilastres, ne peut pas être rendue en tapisserie : Colbert l'avait déjà remarqué en 1665.

Les modifications partielles

Elles parsèment telle ou telle création textile : deux personnages sont ajoutés, à gauche et à droite, dans le *Moïse foule la Couronne* ; le dieu Nil est remplacé par un sphinge dans le *Moïse sauvé* ; de nombreuses plantes et herbes sont ajoutées au premier plan de *La Manne* (même constatation pour *Moïse frappe le rocher*) ; un personnage minuscule est ajouté dans un des groupes (au second plan à gauche) dans *La Manne* ; par contre, trois ou quatre personnages sont complètement réécrits dans le deuxième plan (vers la gauche) du *Passage de La Mer Rouge*. Mais d'une façon générale, ces modifications restent minimales.

Couleurs et lumières

Tout est question de technique en réalité. Depuis des lustres, les lissiers se heurtent à des problèmes qu'il n'est pas inintéressant d'examiner pour mieux comprendre l'étape délicate de la transposition. Rappelons que l'objectif de transposer une peinture en tapisserie nécessite d'en revoir l'équilibre esthétique, car, de la relative « confidentialité » d'une peinture, on passe à un format nettement plus grand. Il est évident, par exemple, qu'une masse nuageuse sombre dans la peinture *Passage de La Mer Rouge* n'apporterait rien à l'esthétique d'une tapisserie plus imposante sinon à alourdir le rendu. Dans le même ordre d'idées, citons la grosse masse noire du rocher des *Moïse frappe le rocher* (Edimbourg)...

Mais le problème essentiel reste celui des couleurs, certaines intraduisibles, certaines vieillissant mal à cause de leur désaturation ; on se rappelle que les colorants de base sont la gaude, la cochenille, la garance et l'indigo. Selon Chevreul, « la gaude est une des matières les plus précieuses, parce que la couleur jaune qu'elle donne aux étoffes n'a pas le défaut de passer plus ou moins promptement au roux comme le font la plupart des autres

jaunes de nature organique ». Malgré le fait que ce soit le jaune le plus solide du règne végétal, il est néanmoins plus instable dans le temps que la garance, la cochenille, l'indigo. Par conséquent, toute couleur composée avec de la gaude aura tendance à se désaturer plus rapidement.

La gaude se désature très vite, en raison de la formule chimique du colorant lui-même ; le superbe vêtement jaune d'Amran, père de Moïse qui s'éloigne affligé suivi du petit Aaron est devenu un beige un peu inodore.

D'autre part, le vert qui se compose d'un pied d'indigo et de gaude est difficile à reproduire : ainsi la tonalité générale vert du *Moïse exposé* (Oxford) pose des difficultés de stabilité dans le temps : elle est devenue plus bleutée dans la tapisserie ; d'autre part les tonalités, dorées, mordorées, cuivre du *Veau d'or* et de *Moïse frappe le rocher* étaient quasi impossibles à reproduire. Par contre, les lissiers sont très habiles dans l'utilisation de l'indigo et de la cochenille ; le plus bel exemple reste celui de *Moïse et la verge* et du *Moïse et le serpent* : de superbes oranges ou les rouges écarlates ont été transformés en superbes cochenille.

Paradoxalement, on s'explique moins les modifications apportées dans l'emploi des indigos ; un tableau se prêtait plus particulièrement au déploiement de ce ton : Le *Moïse sauvé des eaux* (Louvre) : le bleu indigo marqué du ciel est abandonné au profit de couleurs plus banales, mais il est vrai qu'il faut tenir compte de la désaturation des dites couleurs. Enfin, des couleurs sont modifiées pour des questions d'équilibre : dans le *Passage de La Mer Rouge*, les vêtements de Moïse sont relevés de rouge pour que le personnage historique ne perde pas de consistance par rapport à ceux du premier plan.

Les contrastes

Poussin joue beaucoup sur des couleurs tonales, soutenues appliquées aux personnages qui se détachent sur un fond sombre (*Moïse sauvé, La Manne...*) Certes, il faut tenir compte de la désaturation générale des couleurs, mais dans la tapisserie on assiste à des rééquilibrages avec des fonds traités plus clairs ; en résumé, on ne traite pas les fonds, on les éclaircit.

Le grand Bernin, quoi qu'il en soit, avait vu juste en 1665 : lorsqu'il dit que les peintres chargés de faire les cartons ne devaient conserver que quatre demi teintes (là où le tableau en demande six), il montre qu'il a une grande connaissance de l'art de la tapisserie : plus le technicien est bon, moins il utilise de couleurs ; il a intérêt à travailler de manière plus radicale ; par une bonne maîtrise de la technique il va pallier l'utilisation moindre de couleurs ; il faut en d'autres termes limiter les petits tons.

En conclusion, le tissage n'a pas altéré les créations picturales. Il existe une seule exception notable, le *Moïse Massimi*. Blunt ou Weigert n'ont pas été frappés par les changements intervenus dans les deux *Moïse* ex-Massimi ! Deux raisons ont obligé le cartonnier à opérer des transformations : les toiles sont très sombres et il faut rappeler que Poussin a appliqué sur les deux *Moïse* Massimi entre l'endroit ocre et rouge et la préparation gris vert une fine couche de peinture noire qui a considérablement obscurci les tableaux, qui étaient déjà sombres. D'autre part, la représentation de l'architecture dans la tapisserie n'est pas aisée. Colbert le remarque en 1665 – et donc le cartonnier a remplacé l'architecture par paysage et drapés. Les scènes, nocturnes au départ sont donc devenues diurnes.

Les six autres tapisseries d'après Poussin n'ont pas subi de modifications majeures, sauf la partie supérieure de *La Manne* qui est entièrement réécrite. Dans les huit tapisseries, la lumière, la tonalité générale devenue plus claire, quelques couleurs ont été modifiées mais, malgré le paradoxe du changement d'échelle et du changement de nature, la leçon de méditation proposée par Poussin reste intacte dans les créations textiles.

Depuis le XVII^e siècle, Nicolas Poussin est apparu comme le maître de l'école classique de l'art français. Or, cette célébration part d'un constat ambivalent dès son époque : si on lui reconnaît sa capacité à peindre des tableaux de moyens formats, les observateurs constatent qu'il n'a jamais su réaliser de son vivant des grands formats comme Raphaël, Michel-Ange, Rubens, Pierre de Cortone ou Charles Le Brun ont pu le faire. Cette question de la taille des œuvres étant associée aux grands génies de l'art.

Grâce à l'adaptation au format de la tapisserie, tissée plusieurs décennies après sa mort, Poussin a néanmoins pu acquérir son titre de chef de file de l'école française. La question du format des œuvres de cet artiste apparaît donc au cœur d'une écriture de l'histoire de l'art.

Nicolas Poussin s'est essentiellement cantonné à une peinture de chevalet, à l'huile sur toile, se démarquant de ses prédécesseurs et contemporains qui pouvaient également peindre des décors à fresques étendus ou réaliser des cartons de tapisseries. Et c'est

bien là que résident les problèmes qu'a connu l'artiste, d'une part dans sa relation avec les autorités royales françaises, qui, quand elles le font venir à Paris en 1642, cherchent, sans succès, à lui commander de grandes décorations. D'autre part dans sa difficulté à transposer le moyen format au grand format, en particulier la tapisserie, tant appréciée des autorités monarchiques. Cet obstacle est clairement exposé dans le *Journal* de Chantelou lors du voyage du Bernin à Paris en 1665. Le fidèle collectionneur du peintre français propose à Colbert un projet de tissage de l'histoire de Moïse d'après les tableaux du peintre :

«Durant le chemin [vers Saint Denis], j'ai proposé à M. Colbert une pensée, [...] qui est de faire faire pour le Roi une tenture de tapisserie sur divers tableaux de M. Poussin qui sont à Paris, de l'histoire de Moïse, laquelle pourrait être appelée la tapisserie du *Vieux Testament*. [...] Il n'a pas goûté cette proposition, pour la difficulté, a-t-il dit, de réduire ces sujets en grand, qui ne sont exécutés qu'en petites figures [...]»¹.

Le dispositif pictural chez Nicolas Poussin

Marc Bayard

Conseiller pour le développement culturel et scientifique au Mobilier national

Toute la difficulté de l'entreprise réside dans cette question du format². Or, quelque vingt ans plus tard, la fabrication des tissages est achevée avec succès : les tableaux de l'histoire de Moïse seront adaptés au grand format ; contre l'avis de Colbert l'agrandissement des figures fonctionne. Cela a été possible grâce à deux éléments, dont Nicolas Poussin maîtrisait avec une grande habileté les tenants et les aboutissants : l'art du dispositif et de la disposition, et une interrogation nouvelle de la peinture grand format à la fin du XVII^e siècle. En effet, avec cette « série » de l'histoire de Moïse, exécutée entre 1633 et 1654, on constate que le changement d'échelle du support artistique est possible, et cela grâce à la nature du dispositif pictural en général et à la question de la disposition des personnages que celui-ci met en place en particulier³.

La dramaturgie poussinienne : l'art du dispositif

Poussin sait se montrer attentif à la présentation de ses œuvres et à leur description comme le sou-

ligne ses lettres⁴. À côté de cette démonstration de l'art par l'accrochage, il se préoccupe également de la lisibilité d'une histoire peinte grâce à une organisation spatiale et narrative rigoureuse. Pour ce faire, il n'hésite pas à recourir dans son atelier à des « trucs » d'artistes, comme la boîte dramaturgique dans laquelle il installe des personnages de cire⁵. La boîte dramaturgique, utilisée chez les peintres de la Renaissance et du XVII^e siècle n'a pas toujours été évaluée précisément. Elle est considérée dans une logique scénographique, alors qu'il semble plus cohérent de s'intéresser à la notion de composition pour apprécier ce dispositif à sa juste valeur et en particulier de repérer ses applications dans le travail des ateliers.

Depuis Alberti on sait que la construction d'une image avec des personnages enfermés dans une structure est à mettre en parallèle avec la théorie aristotélicienne du lieu⁶ de la construction rhétorique proche des recommandations de Quintilien ou de Cicéron. Avec Giorgio Vasari, on connaît les pratiques de plusieurs peintres



D'après
Nicolas Poussin
*Moïse enfant
foulant aux pieds
la couronne de
Pharaon*
Mobilier national
© Isabelle Bideau

Nicolas Poussin
*Moïse enfant
foulant aux pieds
la couronne de
Pharaon*
Paris, Musée
du Louvre

qui utilisent des figurines en modèle réduit pour agencer des compositions.

Nicolas Poussin, pour certaines de ses œuvres – et on pense par exemple à *Moïse enfant foulant la couronne* ou à *Moïse changeant en serpent la verge d'Aaron* – poursuivant une tradition d'atelier, a eu recours à la boîte fermée dans le but de composer de la manière la plus précise les scènes avec de nombreux personnages. Même s'il n'a exercé son art que dans le tableau de chevalet, ses constructions se sont adaptées à l'agrandissement en raison d'une maîtrise de l'art du dispositif. En saisissant la cohérence de l'action représentée avec le décor, le peintre a donné à ses compositions une justesse, qui ont pu être agrandies, par la suite, sans difficulté majeure.

La disposition scopique

L'ordonnement des figures autour de polarités, dans une logique narrative en rapport avec le décor, fait partie de l'art de la disposition. De cette manière, l'artiste a peint plusieurs tableaux avec de nombreux personnages et c'est bien la multi-

plication de ces derniers dans les œuvres qui est la garantie d'un bon ajustement entre unité de la composition et variété des anatomies. Cet ordonnancement unifié dans la variété est précisément apprécié par Charles Le Brun lors de la conférence académique sur *La Manne dans le désert* du 5 novembre 1667⁷. Toutefois, Poussin se distingue aussi par des œuvres, et en particulier dans une partie de la série de l'histoire de Moïse (à l'exception de *La Manne*, *Le Passage de La Mer Rouge* et *Le Veau d'or*), où les personnages sont disposés sur une superficie étroite, proche du bord du tableau. Cette composition est issue de l'art du camée et des bas-reliefs antiques admiré par Poussin et ses contemporains, en particulier par Cassiano dal Pozzo, un de ses principaux mécènes⁸, dans une disposition particulièrement resserrée largement admise dans les traités de peinture depuis le XVI^e siècle.

Alberti évoque l'idée d'une composition restreinte autour de quelques personnages⁹. S'il rappelle la nécessité d'une « variété des choses », qui est agréable aux sens, il réprovoque la trop grande abondance et fait le lien entre le nombre mesuré de personnages et la dignité¹⁰. Plus d'un siècle plus tard, dans la tradition rhétorique que l'on retrouve chez Alberti, plusieurs théoriciens de l'art comme Paolo Pino, Giovanni Battista Armenini ou Karel Van Mander rappellent d'une part la nécessité de condenser la narration autour de quelques personnages (autour de neuf), afin de donner toute la *gravità* à une peinture d'histoire, le genre par excellence qui distingue l'artiste, et d'autre part de savoir composé dans une « une sobre simplicité »¹¹. Karel Van Mander énonce de manière très claire l'idée de la composition restreinte. En 1604, dans le cinquième chapitre (de l'ordonnance et de l'invention), il pose le principe de la composition scopique¹² vecteur essentiel de la grâce, de la beauté et de la bienséance. Giovan Pietro Bellori, en 1672, juste après la mort de Poussin, poursuit cette idée en liant la représentation d'une bonne action à la restriction du nombre de personnages figurés¹³.

La composition que l'on qualifiera de scopique, en référence à Karel Van Mander, permet d'établir des éléments d'analyse des tableaux de Poussin autour de l'histoire de Moïse. D'une part, la contraction de la composition des figures autour de quelques personnages – une disposition primordiale pour Poussin – s'inscrit dans une tradition picturale et théorique établie depuis Alberti et qui, d'une manière générale, est en écho à l'art rhétorique et poétique connue à l'époque moderne. Une telle composition avait plusieurs objectifs aux XVI^e et XVII^e siècles : ordonner une variété, créer de la convenance (liée à la question de la vraisemblance), proposer de la *gravità* (ce qui deviendra le *decorum*), enfin, établir une unification de la composition dans une logique de mouvement et de clarté. D'autre part, la notion de composition scopique est également liée à l'art du dispositif car un peintre maîtrisant le sujet qu'il peint doit savoir agencer avec art et discernement la disposition de ses figures, notamment grâce au travail d'atelier et de la boîte locale.

Ainsi, entre dispositif et disposition, Nicolas Poussin, pour certaines toiles de la « série » de l'histoire de Moïse, a su créer des œuvres pour des tableaux de chevalet. Cependant, en maîtrisant les deux questions fondamentales de l'art de peindre au XVII^e siècle, il a rendu possible l'élargissement des formats propre à la tapisserie.

1. Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Milovan Stanišić (éd.), Paris, Macula, 2001, p. 181 (15 septembre 1665).

2. Olivier Bonfait, « Raphaël, Poussin, Bernin : Grandezza et grandeur entre Italie et France, du Cinquecento au Grand Siècle » dans Sabine Frommel et Flaminia Bardati (éd.), *Migration, mutation, métamorphose. La réception de modèles cinquecenteschi dans les arts et la théorie français du XVII^e siècle*, Genève, 2010, p. 85-100.

3. Marc Bayard, « La composition chez Poussin : entre dispositif et disposition », *Poussin et Moïse. Du dessin à la tapisserie*, catalogue d'exposition (Rome, Bordeaux, Paris, 2011-2012), M. Bayard, A. Brejon de Lavergnée, E de Chassey (éd.), Rome, Drago, p. 77-83. Le dispositif a pour référence la nature de certaines des créations de l'artiste qui ont recours à un travail d'atelier pour rendre réalisable l'intégration des personnages dans la planimétrie des arrière-fonds (paysage ou architecture). La disposition renvoie quant à elle à la nature rhétorique du langage pictural.

4. Nicolas Poussin, lettre à Chantelou, de Rome le 28 avril 1639 (*Correspondance de Nicolas Poussin, publiée d'après les originaux*, Charles Jouanny (éd.), *Archives de l'art français, nouvelle période*; V), Paris, Jean Schemit, 1911p. 21) et Nicolas Poussin, à propos des *Sacrements* de Chantelou, lettre à Chantelou, de Rome le 22 juin 1648 (*ibid.*, p. 384).

5. Avigdor Arikha, « De la boîte, des figurines et du mannequin », dans Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat (éd.), *Nicolas Poussin, 1594-1665*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 27 septembre 1994 – 2 janvier 1995), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 44-47.

6. Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti : Master Builder of the Italian Renaissance*, New York, Hill and Wang, 2000, p. 71 et suiv. (chapitre : « From News Technologies to Fine Arts : Alberti Among the Engineers »).

7. Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture : édition intégrale. Tome I. Les Conférences au temps d'Henry Testelin (1648-1681)*, 2 vol., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2006, t. I, vol. 1, p. 161).

8. Malcolm Bull, « Poussin and the Antique », *Gazette des Beaux-arts*, CXXIX, 1997, p. 115-130, p. 115-130.

9. Leon Battista Alberti, *De la peinture. De pictura* (1435), Jean-Louis Schefer (trad.), Paris, Macula, 1992, livre, II, p. 159.

10. *Ibid.*, p. 171.

11. Karel Van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, (1604), Jan Willem Noldus (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 68.

12. « Beaucoup de spécialistes de l'ordonnance ont pris un parti/ auquel je ne voudrais pas m'opposer : ils situent/ le *Scopus* de leur narration/ à l'intérieur d'un cercle » VAN MANDER, *ibid.*, 1604 (2008), p. 67.

13. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, (Rome, 1672), [Bologne], Arnaldo Forni editore, 2006, p. 438.

Une découverte exceptionnelle / Deux cartons peints découverts et restaurés pour l'exposition Poussin

Le classement systématique des cartons peints xvii^e et xx^e conservés au Mobilier national depuis 2004 a permis de sauver la collection et de faire des découvertes ; ainsi, un ensemble de cartons peints a été particulièrement étudié : les lés exécutés par des élèves de Charles Le Brun ainsi que par le peintre attiré des Gobelins, Yvar, lés préparatoires pour les tapisseries exécutées en haute lice ou en basse lice.



François Bonnemer
La Manne dans le désert
Carton peint avant restauration
© Costanza Ceradini

C'est au total un ensemble de 200 lés qui résume l'histoire de la peinture française dans la seconde moitié du xvii^e. Les grandes tentures d'après Charles Le Brun (*Alexandre, Histoire du Roi, Maisons Royales, les Eléments*) sont documentées par les cartons peints préparatoires, très fidèles à l'esthétique du maître.

Plusieurs véritables découvertes ont été faites à l'occasion du classement des lés et elles sont présentées dans l'exposition sur la Tenture de Moïse :

— *Moïse et le serpent d'Airain* d'après Charles Le Brun. La création de Le Brun est majeure, car jamais l'auteur de la Galerie des Glaces ne s'était autant inspiré de Poussin. L'exécution de François Bonnemer, le peintre lissier des Gobelins est à la hauteur de l'original. L'œuvre a été restauré par Florence Delteil et son atelier.

La restauration s'est effectuée en deux étapes

- La mise sur châssis des lés
- La couche picturale

Le rentoilage et la mise sur châssis des lés ont sauvé les œuvres en raison du soulèvement généralisé de la couche picturale ; chaque tapisserie est préparée par six lés qui ont été regroupés sur plusieurs châssis. Une fois le problème de l'adhérence réglé, les restaurateurs sont intervenus, par le biais d'un travail illusionniste délicat, pour calmer les lacunes et rendre lisibles les œuvres.

Au cours de la restauration, la qualité d'exécution a sauté aux yeux. Considérés souvent comme cartonniers ou praticiens Pierre de Sève et François Bonnemer doivent prendre désormais place dans l'histoire de la peinture française aux côtés de leur maître Charles Le Brun.

— Cinq lés d'après *La Manne* de Nicolas Poussin. Ils ont été littéralement redécouverts lors d'un examen de la collection dans les réserves en décembre 2011. Grâce au mécénat d'Amundi pour l'exposition, ils ont été restaurés par l'Atelier Arcanes dirigé par Cinzia Pasquali. Cette découverte est d'autant plus passionnante que *La Manne* de Poussin (original au Louvre) est sans doute le tableau français le plus célèbre du xvii^e siècle.

Depuis 2003, l'exceptionnelle collection de cartons peints fait l'objet d'un long travail de conservation préventive. Un fond méconnu comprenant œuvres prestigieuses à grandeur d'exécution, petites maquettes et modèles pour tapisseries d'ameublement.

Le Mobilier national conserve environ deux mille cartons peints, la moitié monté sur châssis, l'autre moitié simplement roulés. Non photographiés pour la plupart, ils sont répartis entre les deux réserves de Paris – le Mobilier national – et de Beauvais – les manufactures.

Cette collection, très malmenée lors du bombardement de la Manufacture de Beauvais en juin 1940, reste méconnue. Qu'entend-on tout d'abord par carton ? Il s'agit du modèle à grandeur d'exécution du tissage à effectuer. Œuvre originale ou travail d'atelier, il est peint sur toile. Il faut distinguer le carton des petites maquettes ainsi que les modèles pour tapisseries d'ameublement des tableaux d'histoire. Le carton a bénéficié des évolutions techniques du xx^e siècle : l'agrandissement photographié de la maquette, revu et parfois corrigé par l'artiste, les projets obtenus désormais grâce à l'informatique, etc. La technique de la basse lisse entraîne des démarches particulières :

les cartons sont inversés par rapport à la tapisserie et, pour des raisons de commodité, découpés en lés afin d'être disposés sous la chaîne.

La demande devenant de plus en plus importante, un poste d'inspecteur fut créé par Jules Hardouin-Mansart (1646-1708). Un peintre devait « contrôler l'exécution des tapisseries [...] diriger et surveiller les travaux des peintres char-

gés de fournir des modèles ». Ces derniers sont soit des spécialistes attachés à un maître soit des exécutants qui copient les modèles déjà existants. L'activité des Gobelins au xix^e siècle est documentée par des œuvres de grande qualité : des petites maquettes d'Ehrmann, de J.P. Laurens, de Toulouse, cartons d'une exécution si soignée qu'ils prennent le statut de tableau de chevalet par Vernet, Galland ou Rochegrosse, pour ne citer que quelques noms. Lorsque les productions sont tournées vers le passé – Raphaël et Rubens, par exemple, restent encore des sources d'inspiration -, la qualité des cartons peints s'en ressent. Le Mobilier national possède par ailleurs de nombreux cartons ou modèles liés au « meuble », terme désignant un programme d'ameublement avec tapis, fauteuils, paravent et écran de cheminée. Citons, parmi leurs créateurs, Oudry et Boucher pour le milieu du xviii^e siècle. Le Prince, Casanova, Huet, Lagrenée, Le Barbier juste avant la Révolution française, Saint-Ange, Dubois et Dugourc pour le chantier des Tuileries durant la première moitié du xix^e siècle, Redon, Chéret, Bracquemond autour de 1900 et Poiret, Vera, Capiello, Dufy et Gaudissart autour des années 1920. Depuis 2003, la direction des collections a entrepris un long travail de conservation préventive. Ainsi les cartons d'Albert Eeckhout (ou d'après Eeckhout ?) qui ont servi pour la tenture des Anciennes Indes ont été mis sur châssis et restaurés ainsi qu'un carton de Pierre de Sèves d'après Nicolas Poussin, *Le Veau d'or*. D'autres cartons de l'école de Charles Le Brun ont été roulés sur des cylindres.

Un trésor méconnu / La collection des cartons peints du Mobilier national

Arnauld Brejon de Lavergnée

Arnauld Brejon de Lavergnée

Arnauld Brejon de Lavergnée

Arnauld Brejon de Lavergnée

— L'atelier de restauration de tapisseries du Mobilier national

Mobilisé pour l'exposition, cet atelier a restauré toutes les tapisseries présentées dans l'exposition.

L'atelier de restauration de tapisserie assure la remise en état de tentures murales, de tapisseries de sièges et de tapis à point plat appartenant aux collections du Mobilier national, depuis le simple nettoyage jusqu'à des interventions sur des pièces détériorées ou usées. Les interventions peuvent être de conservation ou de restauration, selon l'option retenue. La conservation consiste à ne rien ajouter ni retirer, mais à simplement consolider les parties détériorées en adaptant un point de conservation qui a pour but de maintenir les fils de chaînes et de créer une illusion chromatique permettant de rétablir une clarté de lecture. La restauration consiste à refaire les parties dégradées.

Il faut un œil sûr pour échantillonner les couleurs dans le ton de l'ancien, afin que la restauration s'intègre harmonieusement, sans être nécessairement invisible, dans un ensemble tissé

parfois trois ou quatre siècles plus tôt. La remise en état de tapisseries fortement dégradées peut demander plusieurs années de travail.

L'atelier de restauration de tapisseries du Mobilier national est de tous les ateliers celui qui compte le plus grand nombre d'agents installés sur deux sites : un au Mobilier national à Paris, l'autre à Aubusson.

Le savoir faire, la maîtrise des matériaux, leur connaissance historique sont autant d'éléments fondamentaux pour les techniciens d'art qui sont pour la plupart formés au sein de l'institution pendant une durée de quatre ans.

La conservation de la tenture de Moïse

Grâce à un nettoyage dans une entreprise spécialisée, les tapisseries dépoussiérées et réhydratées ont retrouvé souplesse ainsi que des couleurs plus éclatantes ; la conservation a été opérée sur la totalité de la pièce ; les points de repiquage sont espacés de un à trois millimètres et les lignes sont soulignées ; les fils de soie et de laine détériorés sont remplacés à l'identique ; une révision totale des coutures de relais a été opérée ; le doublage est effectué sur toile de lin et de coton décati par des lignes horizontales disposées en quinconce.

Les dix tapisseries d'après Poussin et Le Brun ont subi une restauration et retrouvé un bon état de conservation.

— La tenture de Moïse

Les œuvres présentées (sélection)

1. Les précédents

D'après RAPHAËL
La Pêche miraculeuse

400 × 500 cm
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 19/4
Manufacture de Mortlake
Tapisserie de haute lisse de laine et soie, rehaussée d'or
1637-1639

La tenture des *Actes des Apôtres*, dont fait partie cette tapisserie, a été tissée à l'origine par Pieter van Aelst pour le pape Léon X sur des cartons de Raphaël à partir de 1515. Le carton de *La Pêche miraculeuse* est conservé à Londres, Victoria & Albert Museum. Ces œuvres inspireront Poussin pour ses propres tableaux représentant l'histoire de Moïse.

D'après RAPHAËL
Le bon pasteur
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 19/1
Manufacture de Mortlake
Tapisserie de haute lisse de laine et soie, rehaussée d'or
1637-1639

D'APRÈS RAPHAËL
Élymas frappé de cécité
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 19/3
Manufacture de Mortlake
Tapisserie de haute lisse de laine et soie rehaussée d'or

D'APRÈS RAPHAËL
La punition d'Ananias
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 19/6
Manufacture de Mortlake
Tapisserie de haute lisse de laine et soie, rehaussée d'or

2. Les tapisseries de la tenture de Moïse

D'après NICOLAS POUSSIN
(Les Andelys, 1594 – Rome, 1665)
Moïse exposé sur les eaux
360 × 518 cm
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 34/1
Manufacture des Gobelins,
Atelier de Jean Jans fils
Tapisserie de haute lisse de laine et soie, rehaussée d'or
Vers 1683

Cette tapisserie reprend la seconde version, peinte pour Jacques Stella par Poussin en 1654, de ce thème de l'exposition de Moïse. La composition en deux plans avec une disposition en frise des personnages est reprise fidèlement et la reproduction par les lissiers des effets de miroirs sur la surface lisse du fleuve au premier plan est spectaculaire.

D'après NICOLAS POUSSIN
(Les Andelys, 1594 – Rome, 1665)
Moïse sauvé des eaux
350 × 495 cm
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 33/2
Manufacture des Gobelins,
Atelier de Jean Jans fils
Tapisserie de haute lisse de laine et soie, rehaussée d'or
Vers 1683

Poussin a représenté trois fois ce thème. C'est sa version intermédiaire de 1647, peinte pour Jean Pointel, qui est reproduite sur cette tapisserie non sans une modification majeure : le dieu fleuve a disparu et est remplacé par une figure sculptée de sphinx qui évoque certainement plus directement l'Égypte. Cette composition est importante pour l'histoire de l'art car c'est à partir de ce tableau que Poussin va développer sa théorie des modes picturaux.

D'APRÈS NICOLAS POUSSIN
(Les Andelys, 1594 – Rome, 1665)
Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon
330 × 480 cm
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 33/3
Manufacture des Gobelins
Atelier de Jean Lefebvre
Tapisserie de haute lisse de laine et soie, rehaussée d'or
Vers 1683

Le lissier a choisi de fusionner les deux versions de ce sujet peintes par Poussin autour de 1645. Retenant la disposition des personnages et l'intérieur du palais de la seconde version livrée à Camillo Massimi, la tapisserie offre aussi une vue sur la campagne environnante, option retenue par Poussin pour le premier tableau destiné à Jean Pointel. Le traitement des deux colonnes de marbre et des tentures

est enfin particulièrement soigné et crée un somptueux effet décoratif qui n'existait pas dans les tableaux.

D'APRÈS CHARLES LE BRUN
(Paris, 1619 – Paris, 1690)
Le Buisson ardent
360 × 212 cm
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 33/9.
Manufacture des Gobelins
Atelier de Jean Jans fils
Tapisserie de haute lisse de laine et soie, rehaussée d'or
Avant 1685

Charles Le Brun a très certainement peint cette composition pour une tenture destinée au château de Vaux-le-Vicomte près de vingt ans avant ce tissage. Il s'était inspiré d'un tableau de Poussin sur le même thème réalisé en 1640-1641 pour le Palais-Cardinal. La réutilisation aussi tardivement de cet ancien carton sans aucune modification notable n'est pas connue.

D'après NICOLAS POUSSIN
(Les Andelys, 1594 – Rome, 1665)
Moïse changeant en serpent la verge d'Aaron
360 × 468 cm,
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 33/4
Manufacture des Gobelins
Atelier de Jean Jans fils
Tapisserie de haute lisse de laine et soie, rehaussée d'or
Vers 1683

Le carton de cette tapisserie est conservé au musée du Louvre : il est dessiné par l'atelier de Charles Le Brun d'après un tableau de Poussin destiné à Camillo Massimi et peint en 1645. Les lissiers se sont particulièrement appliqués à faire ressortir la magnificence des draperies et de la façade architecturée du fond s'écartant ainsi largement du tableau original au décor plus austère.

D'APRÈS NICOLAS POUSSIN
(Les Andelys, 1594 – Rome, 1665)
Le Passage de La Mer Rouge
335 × 488 cm
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 33/6
Manufacture des Gobelins
Atelier de Jean Mozin
Tapisserie de haute lisse de laine et soie, rehaussée d'or
Avant 1685

Baudouin Yvart a peint le carton de cette tapisserie d'après le tableau de Poussin commandé par Amadeo dal Pozzo entre 1633 et 1637. Ce tableau a pour pendant *L'Adoration du Veau d'or*. Ce sont les gestes et Moïse et d'Aaron pour l'Adoration qui font le lien entre les deux pendants.

D'APRÈS CHARLES LE BRUN
(Paris, 1619 – Paris, 1690)

Le Serpent d'airain

360 × 580 cm
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 33/10
Manufacture des Gobelins
Atelier de Jean Jans fils
Tapisserie de haute lisse de laine et soie,
rehaussée d'or
Avant 1685

Le Brun a repris pour cette tapisserie la composition du tableau qu'il avait peint entre 1649 et 1650 pour le collectionneur parisien Le Noir. Ce tableau est aujourd'hui conservé à Bristol, City Art Gallery. Si l'influence de Poussin est perceptible, on peut aussi citer un tableau de Nicolas Chaperon peint en 1642 sur le même thème et que Le Brun a peut être vu à Rome.

D'APRÈS NICOLAS POUSSIN
(Les Andelys, 1594 – Rome, 1665)

La Manne dans le désert

337 × 660 cm
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 33/5
Manufacture des Gobelins
Atelier de Jean Jans fils
Tapisserie de haute lisse de laine et soie,
rehaussée d'or
1685

Le tableau de Nicolas Poussin *Les Israélites recueillant La Manne dans le désert* peint en 1637-1639 est très célèbre lors de la commande de la tenture. Appartenant au roi depuis au moins 1666, le commentaire de cette œuvre, lors d'une séance de l'Académie le 5 novembre 1665 par Le Brun, est un texte important qui fonde la doctrine académique. Dans son carton peint François Bonnemier va réduire d'un tiers la hauteur de la composition de Poussin pour harmoniser cette tapisserie avec les autres pièces de la tenture.

D'APRÈS NICOLAS POUSSIN
(Les Andelys, 1594 – Rome, 1665)

Moïse frappant le rocher

363 × 520 cm
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 33/7
Manufacture des Gobelins
Atelier de Jean Mozin
Tapisserie de haute lisse de laine et soie,
rehaussée d'or
Avant 1685

C'est la première version de Nicolas Poussin du thème du *Frappement du rocher* peinte vers 1634 qui est choisie comme modèle pour la tapisserie. Pourtant le miracle de l'eau n'est pas aussi perceptible que dans le tableau suivant, réalisé pour Jacques Stella en 1649. La scène demeure assez peu compréhensible sur la tapisserie car l'écoulement de l'eau sur le rocher n'est pas très visible.

D'APRÈS NICOLAS POUSSIN
(Les Andelys, 1594 – Rome, 1665)

L'Adoration du Veau d'or

340 × 520 cm
Paris, Mobilier national, Inv. GMTT 33/8
Manufacture des Gobelins
Atelier de Jean Jans fils
Tapisserie de haute lisse de laine et soie,
rehaussée d'or
Avant 1685

Cette tapisserie reprend le pendant du *Passage de La Mer Rouge* peint par Poussin pour Amadeo dal Pozzo entre 1633 et 1637. La composition a été réalisée également en basse lisse par De La Croix, le confrère de Jans et le carton peint de Pierre de Sève est conservé.

3. Les cartons peints

PIERRE DE SÈVE

D'après NICOLAS POUSSIN

L'Adoration du Veau d'or

Huile sur toile
327 × 477 cm
Paris, Mobilier national, Inv. GOB 708/1-4
Vers 1683

Ce carton peint pour la tapisserie de *L'Adoration du Veau d'or* réalisé en haute et basse lisse a été restauré au Mobilier national.

FRANÇOIS BONNEMIER

D'après CHARLES LE BRUN

Le Serpent d'airain

Paris, Mobilier national, Inv. GOB 7281/1

FRANÇOIS BONNEMIER

D'après NICOLAS POUSSIN

La Manne

Paris, Mobilier national, Inv. GOB 577/1 et 2

4. Tableaux, dessins et gravures

Tableaux

NICOLAS POUSSIN

Moïse sauvé des eaux

Paris, Musée du Louvre, Inv. 7272

Le tableau a servi pour le tissage de la tapisserie.

NICOLAS POUSSIN

Moïse enfant foule aux pieds la couronne du Pharaon

Paris, Musée du Louvre, Inv. 7273

Le tableau a servi pour le tissage de la tapisserie.

NICOLAS POUSSIN

Moïse changeant en serpent la Verge d'Aaron

Paris, Musée du Louvre, Inv. 7274

Le tableau a servi de modèle pour le tissage.

NICOLAS POUSSIN

Moïse sauvé des eaux

Paris, Musée du Louvre, Inv. 7271

À la différence des précédentes, cette œuvre ne fut pas retenue pour le tissage.

Dessins

CHARLES LE BRUN

(Paris, 1619 – Paris, 1690)

Le Buisson ardent

Paris, Collection Particulière

CHARLES LE BRUN

(Paris, 1619 – Paris, 1690)

Le Serpent d'airain

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques

Inv. 29612

Pierre noire, lavis gris

Ce dessin est daté des premières années de 1650. C'est peut être un projet pour le décor du réfectoire du couvent des religieux de Picpus, dont l'élément principal était un grand tableau traitant du même sujet.

CHARLES LE BRUN

(Paris, 1619 – Paris, 1690)

Le Serpent d'airain

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques

Inv. 29613

Pierre noire, avec rehauts de craie blanche, lavis gris, su papier beige

Ce dessin que l'on peut rattacher au dessin allongé également exposé (Inv. 29612), présente comme seule différence notable le personnage de Moïse inversé. Les figures groupées autour du *Serpent d'airain* demeurent très semblables.

CHARLES LE BRUN

(Paris, 1619 – Paris, 1690)

Moïse changeant en serpent la verge d'Aaron

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques

Inv. 29612 bis

Pierre noire, lavis gris

Ce dessin est considéré comme le pendant du dessin *Le Serpent d'airain*. L'hypothèse de la destination de ces dessins reste très ténue. Ici, l'influence du tableau de Poussin, conservé au musée du Louvre, et qui a servi de modèle à la tapisserie exposée, est évidente.

CHARLES LE BRUN

(Paris, 1619 – Paris, 1690)

Homme drapé à mi-corps

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques

Inv. RF 2370

Sanguine et rehauts de craie blanche

Ce dessin est rattaché aux études préparatoires pour le tableau *Le Serpent d'airain*, peint en 1649-1650 et conservé à Bristol, City Art Gallery.

D'après CHARLES LE BRUN

(Paris, 1619 – Paris, 1690)

Femme drapée de profil les mains jointes

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques

Inv. 28379 recto

Sanguine, avec rehauts de craie blanche,

quelques traits à la pierre noire,

sur papier beige

Ce dessin est une étude pour la femme, debout, tendant les bras vers Moïse, au second plan à droite du tableau *Le Serpent d'airain*, peint en 1649-1650 et conservé à Bristol, City Art Gallery.

D'après Charles Le Brun

(Paris, 1619 – Paris, 1690)

Femme nue renversée en arrière

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques

Inv. 28387

Sanguine, avec rehauts de craie blanche,

sur papier beige.

Ce dessin est une étude pour la femme évanouie et soutenue par un homme au second plan à droite du tableau *Le Serpent d'airain*, peint en 1649-1650 et conservé à Bristol, City Art Gallery. En bas à droite de la feuille, Le Brun étudie une position un peu différente des jambes qui, dans la peinture, ne seront pas visibles.

Gravures

ÉTIENNE GANTREL (1640 - 1705)

D'après NICOLAS POUSSIN

Moïse tiré des eaux du Nil par les filles du Pharaon

Paris, Bibliothèque nationale de France,

département des Estampes et de

la Photographie

Inv. EO 17243

Wildenstein n°10

Cette gravure de 1676 d'Alexis Loir copiée par Gantrel et dont Mariette possédait une épreuve en 1692 reprend la troisième version de ce sujet peinte par Poussin en 1651 pour Bernardin Reynon.

ÉTIENNE GANTREL (1640 - 1705)

D'après NICOLAS POUSSIN

Le Frappement du rocher

Paris, Bibliothèque nationale de France,

département des Estampes et de

la Photographie

Inv. EO 17232

Wildenstein n°20

Gravé vers 1670-1686, d'après le tableau de Poussin peint vers 1634 et conservé à Edimburgh, National Gallery of Scotland.

GUILLAUME CHASTEAU

D'après NICOLAS POUSSIN

La Manne dans le désert

Paris, Bibliothèque nationale de France,

département des Estampes et de

la Photographie

Inv. DA-18-Ft 5 (pl.34), AA 1fol (fol.5)

et AA 12 fol (fol.47)

Wildenstein n°18

Burin et eau-forte

Gravé en 1680 d'après le tableau peint pour Fréart de Chantelou en 1637- 1639 et conservé au Musée du Louvre.

VERNESSON LE JEUNE

D'après NICOLAS POUSSIN

Le Buisson ardent

Paris, Bibliothèque nationale de France,

département des Estampes et de

la Photographie

Inv. DA-18 (b)-Ft 5

Wildenstein n°15

Burin

Cette gravure réalisée avant 1684, ne reprend pas le tableau de Poussin peint en 1641 pour le Palais Cardinal mais une autre version connue par un dessin conservé au Musée du Louvre (DAG, Inv. 32434).

ANTOINE TROUVAIN (1650 – 1710)

D'après NICOLAS POUSSIN

Moïse chasse les bergers de la fontaine

Paris, Bibliothèque nationale de France,

département des Estampes et

de la Photographie

Inv. DA-18 (b)-Ft 5

Wildenstein n° 14

Burin

Cette gravure reprend un tableau perdu de Nicolas Poussin dont on a identifié des esquisses datées de 1647.

JEAN-BAPTISTE DE POILLY

L'Adoration du Veau d'or

Paris, Bibliothèque nationale de France,

département des Estampes et de

la Photographie

Inv. DA-18 (b)-Ft 5

Wildenstein n°22

Cette gravure reprend un tableau perdu, la première version de ce thème par Poussin et daté vers 1629-1630.

— Mécène et partenaires

L'exposition bénéficie du soutien
d'un mécène et de partenaires.
Qu'ils en soient tous remerciés.

Amundi

ASSET MANAGEMENT

Mécène de l'exposition

À propos d'Amundi

Amundi se classe 2^e acteur européen¹ et 9^e mondial¹ de l'industrie de l'asset management avec 658,6 milliards d'euros d'actifs sous gestion². Implantée au cœur des principaux bassins d'investissement dans près de 30 pays, Amundi offre une gamme complète de produits, couvrant toutes les classes d'actifs et les principales devises.

Amundi développe ainsi des solutions d'épargne adaptées aux besoins de plus de 100 millions de clients particuliers à travers le monde et construit pour les clients institutionnels des produits sur mesure, performants et innovants, adaptés à leur activité et profil de risque.

Bénéficiant du soutien de deux groupes bancaires puissants, Crédit Agricole et Société Générale, Amundi a l'ambition de s'affirmer comme l'asset manager européen de référence, reconnu pour ;

- la qualité de ses produits, leur performance financière et leur transparence
- la proximité de la relation avec ses clients, réseaux partenaires et clientèles institutionnelles
- l'efficacité de son organisation, fruit des talents individuels et collectifs de ses équipes
- son engagement pour une prise en compte dans ses politiques d'investissement, des critères de développement durable et d'utilité sociale, au-delà des seuls critères financiers.

Amundi, un acteur engagé :

Les actions de mécénat d'Amundi portent sur plusieurs domaines d'intervention, **le culturel et le social, le patrimoine et le solidaire.**

Dans le cadre de son action, Amundi soutient l'Académie de France à Rome depuis 2003 et **a soutenu l'exposition « Poussin et moïse », dévoilée en 2011 à la Villa Médicis.**

Cette magnifique exposition étant présentée à la Galerie des Gobelins du 22 mai au 16 décembre 2012, c'est tout naturellement qu'Amundi accompagne également cet événement unique, en tant que partenaire principal.

¹. Encours totaux - Source IPE «Top 400 asset managers active in the European marketplace » publié en juin 2011, données à décembre 2010

². Données périmètre Amundi Group au 31 décembre 2011

Partenaire de l'exposition

Maison FOSSIER

Maison Fossier, maître de la tradition biscuitière depuis 1756. Héritière d'une grande lignée de faiseurs de gourmandises qui font la renommée de Reims, la maison Fossier, la plus ancienne biscuiterie de France, a su conserver et développer la maestria créative qui fait de ses recettes biscuitières d'incontournables étapes gourmandes ; Biscuiterie de tradition forgée par deux siècles et demi d'histoire, Fossier mêle le bon goût d'antan aux saveurs d'aujourd'hui pour combler tous les gourmands.

Aux 18^e, 19^e, et 20^e siècles, Fossier fabrique biscuits, massapains et pains d'épices, produits de spécialités régionales d'une telle qualité *qu'il n'est point de roi, qui lors de son sacre, n'en reçu en cadeau.*

La maison Fossier offre ses gourmandises pour les vernissages de l'exposition.



Partenaires médias



LeJournaldesArts



— Autour de l'exposition

Exposition Carte blanche à Vincent Bioulès

Galerie des Gobelins / Salon Carré

22 mai-16 septembre 2012

Le Salon carré de la Galerie des Gobelins est le nouvel écrin de la création contemporaine au Mobilier national. En parallèle avec la grande exposition, un artiste est invité à faire dialoguer ses œuvres avec le patrimoine de l'institution. La Carte blanche vise ainsi à créer un échange entre la production d'aujourd'hui et le patrimoine historique. Sous la direction artistique de Marc Bayard, trois à quatre artistes seront ainsi invités chaque année à imaginer l'intérieure du salon carré qui vient compléter les espaces ouverts au public de la Galerie des Gobelins. La Carte blanche offre donc la possibilité de multiplier les échanges entre l'exposition de la Galerie, les œuvres conservées dans les collections et la créativité des artistes vivants.

Carte blanche à Vincent Bioulès

Vincent Bioulès a réalisé pour la Cour des Comptes un diptyque destiné à s'inscrire dans deux cadres de pierre de l'escalier d'Honneur sous le plafond de facture classique de Henri Gervex (1852-1912). C'est pour ce lieu qu'il a réalisé deux cartons qui évoquent la *Cour sous l'Empire* et la *Cour sous la République*. Pour le premier, il s'inspire d'une autre œuvre appartenant aux collections du Mobilier national: la représentation d'un buste de Napoléon, fondateur de la Cour des comptes, réalisé pour un carton de tapisserie par Christiaan Van Pool (1752-1813). Ce dernier modèle étant lui-même le détournement d'un buste de Louis XVIII en buste d'Alexandre I^{er} de Russie (tissage conservé à l'Ermitage). Par les références mul-

tiples à la portraiture du pouvoir, Bioulès joue avec la stratification historique pour rendre hommage aux hommes et à l'institution qui a su traverser les siècles. Dans le second volet, l'artiste suggère que derrière le prestige d'une institution, il y a des femmes et des hommes qui garantissent, sous l'œil protecteur de Marianne (repre- nant ainsi la formule du buste de l'impératrice de C. Van Pool) la légalité de l'Etat. Le peintre détourne non sans humour l'image hiératique des dignitaires et les symboles de l'Etat. Les drapeaux sont ainsi plantés dans un vert feuillage flottant au vent de

la liberté et où trône une Marianne solaire. Le projet très chromatique, voire tricolore, allie réalisme, respect du décorum, humour et poésie dans l'esprit d'un républicanisme chaleureux.

Le jeu des formes ovales a été retenu par l'artiste pour concevoir l'installation de sa Carte blanche. En sélectionnant la couleur bleue, il a choisi la forme abstraite du tapis d'Etienne Hajdu (*Le grand Cercle*, 1988, atelier de la Manufacture de la Savonnerie de Lodève) sur lequel viennent se disposer le canapé et les

fauteuils d'après les dessins de Raoul Dufy (1877-1953) et réalisés par André Groult (1884-1967). Au mur sont exposés les cartons peints de Vincent Bioulès ainsi que les deux portraits du XIX^e siècle qui ont inspiré la forme de la composition et l'arrangement de forme ronde de l'installation.

La Carte Blanche se dessine ainsi comme le déploiement d'un discours des formes de l'artiste autour de ses compositions et des collections du Mobilier national afin de faire dialoguer l'esprit d'invention et le génie de la main des métiers d'art et des savoir faire.

Marc Bayard, Conseiller pour le développement scientifique et culturel

Un espace dans
la Galerie des Gobelins
dédié à
l'art contemporain

Carte blanche à...



Vincent Bioulès
La Cour sous
l'Empire
Carton peint (détail)

Vincent Bioulès

Vincent Bioulès est né à Montpellier en 1938. C'est là où il vit et travaille. Après avoir, comme la plupart des peintres de sa génération, pratiqué la peinture abstraite de 1963 à 1974, particulièrement au sein du groupe ABC Productions et *Support/Surfaces*, il se retourne à nouveau vers la peinture figurative. Persuadé qu'il est impossible de renouveler son art en lui tournant le dos, Bioulès abordera sans cesse et sans répit les grands thèmes qui en ont caractérisé l'évolution: paysages, intérieurs, compositions avec personnages, portraits, nus, mythologies et scènes religieuses.

Depuis une dizaine d'années, le paysage occupe une place prépondérante dans son travail: Marseille, Aigues Mortes, Céret, Rome, Montpellier et ses environs, les images issues de l'enfance et magnifiées par le souvenir constitueront les étapes de son œuvre de 1990 à aujourd'hui et Maguelone en est pour le moment le dernier jalon.

Bioulès est l'auteur de deux autres tapisseries réalisées à la Manufacture des Gobelins et de Beauvais (*Descente de Croix* et *Saint Benoit d'Ariane*).

Prochaine Carte blanche Carte blanche à Yan Pei Ming

6 octobre-16 décembre 2012

Yan Pei Ming, artiste de renommée internationale, sera à l'honneur pour la prochaine Carte Blanche. L'artiste proposera une relecture d'un thème du Nouveau Testament, la crucifixion. Elle sera un parfait écho de l'exposition «*Poussin et Moïse: Histoires tissées*» qui traite de plusieurs scènes de la vie de Moïse tiré de l'Ancien Testament. L'œuvre de Yan Pei Ming n'a jamais été montrée à Paris.

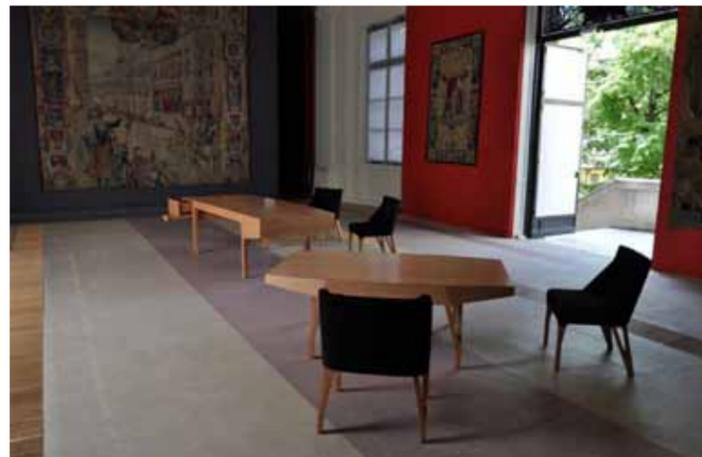
Designer's days

Galerie des Gobelins (10h-19h)
31 mai-4 juin 2012

Pour sa seconde participation aux Designer's days le Mobilier national présente dans le cadre de l'exposition de tapisseries *Poussin et Moïse. Histoires tissées* : **3 visions du bureau crasset / bauchet / ghion**

Myriam Zuber-Cupissol, inspecteur à la création artistique au Mobilier national présente parmi les dernières réalisations de l'Atelier de recherche et de création, les œuvres de trois créateurs : matali crasset, François Bauchet et Christian Ghion qui interprètent à leur manière propre l'idée du bureau :

- Blondeur de l'érable et gainage de cuir clair deux tons pour matali crasset.
- Bois fruitier et lainage noir pour François Bauchet.
- Fibre de carbone pour Christian Ghion.



Bureau
François Bauchet
© T. Beauclair

— et aussi...

• Le catalogue de l'exposition *Poussin et Moïse. Du dessin à la tapisserie*

Sous la direction de Marc Bayard, Arnauld Brejon de Lavergnée et Eric de Chassay.
Ed. Drago 2 vol.

• Des ateliers pédagogiques

Le Mobilier national proposera, à compter de la rentrée, au jeune public, des ateliers pédagogiques autour du tissage et de la couleur.
Renseignements :
marc.bayard@culture.gouv.fr

• Des nouveaux produits dérivés

Une collection de cartes postales et de magnets sur le thème de la couleur.

— Les prochaines expositions du Mobilier national

Tentures et tapisseries du Trésor de la cathédrale Saint-Pierre de Beauvais

Galerie nationale de la tapisserie Beauvais
12 mai-15 décembre 2012

La cathédrale de Beauvais a l'insigne privilège d'avoir conservé, malgré les vicissitudes de l'histoire, un ensemble de tapisseries d'époques diverses qui constitue un patrimoine artistique exceptionnel.

M. Jean-Pierre Samoyault, ancien administrateur du Mobilier national, avait présenté à la galerie de la tapisserie, en 2002, les tapisseries de la cathédrale de Beauvais. Ces tapisseries, à nouveau exposées, s'inscrivent naturellement dans le cadre des festivités organisées par la ville de Beauvais qui a récemment obtenu le label « Ville d'art et d'histoire ».

Ce sont au total plus de vingt tapisseries regroupées en plusieurs tentures :

• La Vie de saint Pierre, Guillaume de Hellande, tissage vers 1460.

Tissage probablement flamand, à la demande de l'évêque de Beauvais

• Les Premiers rois de Gaule, tissage vers 1530.

Tenture flamande ou parisienne, sur demande de Nicolas d'Argilière, chanoine et sous-chantre de la cathédrale, léguée en 1561 à la cathédrale.

• Une tenture des Actes des Apôtres (d'après Raphaël)

Tenture tissée à la Manufacture de Beauvais sous la direction de Philippe Behagle ; elle est achetée par les représentants du cardinal de Forbin-Janson, évêque de Beauvais de 1679 à 1713.

• 4 pièces de l'Histoire d'Alexandre le Grand (d'après Charles Le Brun)

Tenture réalisée à la Manufacture de Beauvais vers 1694, offerte à la cathédrale avant 1836 par une beauvaisienne, Madame Blanchard.

La tapisserie à l'exposition internationale des Arts décoratifs de 1925

Cité internationale de la tapisserie d'Aubusson
29 juin-31 octobre 2011

Exposition en partenariat avec le Mobilier national.

Co-commissariat :

Jehanne Lazaj, conservatrice du Patrimoine et inspectrice au Mobilier national

Valérie Glomet, chargée du fonds textile d'Aubusson xx^e siècle au Mobilier national

Bruno Ythier, conservateur de la cité internationale de la tapisserie

L'exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes organisée à Paris en 1925 consacre définitivement le style Art Déco. La tapisserie y est très présente avec les écoles et manufactures d'Aubusson, de Beauvais, des Gobelins. Des pièces somptueuses, œuvres d'enssembleurs célèbres comme Süe et Mare, Jourdain ou Ruhlmann et d'artistes alors en vogue comme Benedictus, Veber, Anquetin, Cappelletto ou encore Vera, furent créées ou réunies pour l'occasion.

Pour la première fois depuis 1925, les pièces exceptionnelles de ces différentes fabriques, rares, parfois méconnues, sont de nouveau rassemblées. Ainsi, tentures murales, salons, paravents, tapis, en provenance de plusieurs musées, de galeries, des réserves du Mobilier national ou exceptionnellement prêtés par des collectionneurs particuliers seront rassemblés pour l'été à la Cité internationale d'Aubusson.

— Visuels disponibles pour la presse



Moïse sauvé des eaux

D'après NICOLAS POUSSIN
350 × 495 cm
Paris, Mobilier national
Inv. GMTT 33/2
Manufacture des Gobelins, atelier de Jean Jans fils
Tapisserie de haute lisse de laine et soie,
rehaussée d'or
Vers 1683
Paris, Mobilier national
© Isabelle Bideau



La Manne dans le désert

D'après NICOLAS POUSSIN
337 × 660 cm
Paris, Mobilier national
Inv. GMTT 33/5
Manufacture des Gobelins, atelier de Jean Jans fils
Tapisserie de haute lisse de laine et soie,
rehaussée d'or
1685
Paris, Mobilier national
© Isabelle Bideau



Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon

D'après NICOLAS POUSSIN
330 × 480 cm
Paris, Mobilier national
Inv. GMTT 33/3
Manufacture des Gobelins, atelier de Jean Lefebvre
Tapisserie de haute lisse de laine et soie,
rehaussée d'or
Vers 1683
Paris, Mobilier national
© Isabelle Bideau



L'Adoration du Veau d'or
 D'après NICOLAS POUSSIN
 340 × 520 cm
 Paris, Mobilier national
 Inv. GMTT 33/8
 Manufacture des Gobelins, atelier de Jean Jans fils
 Tapisserie de haute lisse de laine et soie,
 rehaussée d'or
 Avant 1685
 Paris, Mobilier national
 © Isabelle Bideau



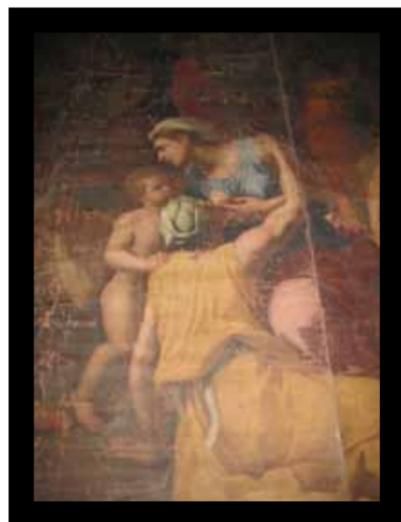
Bureau
 François Bauchet
 © T. Beauclair



Moïse exposé sur les eaux
 D'après NICOLAS POUSSIN
 360 × 518 cm
 Paris, Mobilier national
 Inv. GMTT 34/1
 Manufacture des Gobelins, atelier de Jean Jans fils
 Tapisserie de haute lisse de laine et soie,
 rehaussée d'or
 Vers 1683
 Paris, Mobilier national
 © Isabelle Bideau



Vincent Bioulès
La Cour sous l'Empire
 Carton peint



François Bonnemer
La Manne dans le désert
 Carton peint avant
 restauration
 © Costanza Ceradini

Informations pratiques

www.mobiliernational.fr

Galerie des Gobelins

42 avenue des Gobelins 75013 Paris
T. 01 44 08 53 49

Visite de la Galerie des Gobelins

• Visites individuelles

Tous les jours, de 11h à 18h,
sauf le lundi et le 25 décembre,
le 1^{er} janvier et le 1^{er} mai.
Fermeture de la billetterie à 17h30.

• Droit d'entrée

Plein tarif; 6 € / Tarif réduit; 4 €
Accès gratuit pour les moins de 18 ans
et le dernier dimanche de chaque mois.

• Visites conférences (Durée 1h)

Les mercredis et dimanches à 15h30,
Enfants; 4 € + 7,50 € par parent
accompagnateur
Adultes; tarif plein 10 € /
tarif réduit 7,50 €
Vente sur place dès l'ouverture
de la galerie à 11h,
dans la limite des places disponibles.

Visite jumelée des manufactures (Gobelins, Beauvais, Savonnerie) et de la Galerie des Gobelins

• Conditions générales de visite

Les mardis, mercredis et jeudis,
sauf les jours fériés.
Durée 1h30.
Le parcours comprend la visite guidée
des manufactures par un conférencier
et l'accès libre à la galerie.

• Droit d'entrée

Billet jumelé ateliers + exposition
Plein tarif; 11 € / Tarif réduit; 8,50 € /
Tarif enfant (4 -12 ans); 4 €
Visiteurs individuels; Départ
de visite à 13h
Vente sur place dès l'ouverture
de la galerie à 11h, dans la limite
des places disponibles

• Réservations visiteurs

Individuels / Réservations FNAC
Tél. 08 92 68 46 94 ou www.fnac.com
Groupes / Réservations RMNGP
T. 01 40 13 46 46 ou
reservation.publics@rmngp.fr
Pas de réservation sur place.

Galerie nationale de la tapisserie de Beauvais

22 rue Saint-Pierre
60000 Beauvais (Oise)
T. 03 44 15 39 10

• Visite de la Galerie

Du mardi au dimanche,
de 10h30 à 17h30 (dernier accès
30mn avant la fermeture)
sauf le 1^{er} janvier, le 1^{er} mai
et le 25 décembre
Entrée libre

Manufacture nationale de la tapisserie de Beauvais

24 rue Henri Brispot
60000 Beauvais
T. 03 44 14 41 90

• Visites

Plein tarif; 3,20 € / Tarif réduit; 1 €
Visites les mardis, mercredis et jeudis
après-midi, de 14h à 16h
sur rendez-vous uniquement auprès
de l'Office du Tourisme
au T. 03 44 15 30 34.
Tarif par personne pour groupe
de 25 personnes ou plus; 2,20 €

Atelier conservatoire de dentelle d'Alençon

Îlot Charles Aveline
61000 Alençon (Orne)
T. 02 33 26 33 60

• Démonstration de création dentellière au Musée des Beaux-arts et de la dentelle d'Alençon

Visites les lundis, mercredis
et vendredis, de 14h30 à 16h30,
sur rendez-vous uniquement.
Plein tarif; 3,10 € / Tarif réduit; 2,60 €
Réservation au T. 02 33 32 40 07

Atelier conservatoire de dentelle du Puy

32 rue 86°
43000 Le Puy (Haute-Loire)
Tl. 04 71 09 74 41

• Visite de l'atelier avec les dentellières au travail

Lundi, mardi, jeudi et vendredi
de 10h à 11h et de 14h à 15h
Entrée gratuite
Pour les groupes, réservation
au T. 04 71 09 74 41
ou danielle.pralong@culture.gouv.fr

Atelier de la Manufacture de la Savonnerie de Lodève

Impasse des liciers
34700 Lodève (Hérault)
T. 04 67 96 40 40

• Visites

Les jeudis, à 10h30, 14h et 15h30
Les vendredis à 10h30 et 14h
Sur rendez-vous uniquement auprès
de l'Office de tourisme du Lodévois
et Larzac au T. 04 67 88 86 44
Plein tarif; 3,20 € / Tarif réduit; 2,20 €
(plus de 60 ans, jeunes, groupes
à partir de 20 personnes)
Gratuit pour les scolaires et moins
de 18 ans

www.mobiliernational.fr