



**MUSÉE DE
SAINT-ANTOINE
L'ABBAYE**



LIVRET DE L'EXPOSITION

LA FORÊT, UN MOYEN ÂGE ENCHANTÉ ?

Au Moyen Âge, la forêt est la terre féconde des mythes et légendes. Cette exposition rassemble des œuvres d'artistes majeurs, d'Albrecht Dürer à Gustave Doré.

Peintures, gravures mais aussi sculptures et objets d'art jalonnent le parcours au cœur d'une scénographie inédite. En résonance, une programmation culturelle foisonnante : spectacles, visites, contes et autres surprises.

Du 4 juillet au 11 novembre 2021



ENTRÉE GRATUITE DANS LES 11 MUSÉES DU DÉPARTEMENT DE L'ISÈRE



Gustave Doré (1832-1883), *Viviane et Merlin*, vers 1867. Huile sur toile. Inv. 2013.1

Bourg-en-Bresse, Musée du Monastère Royal de Brou © Ville de Bourg-en-Bresse – Monastère royal de Brou / Louis Houdus

Détail de couverture : Manuel Philè (1275-1345) (aut.) ; Ange Vergèce (1505-1569) (cop.), *Bestiaire*, 1566. Manuscrit sur papier. Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 3401, folio 31 recto © Bibliothèque Sainte-Geneviève - cliché N. Boutros

La forêt, un Moyen Âge enchanté ?

Aborder la représentation de la forêt en s'interrogeant sur le pouvoir d'attraction de celle-ci au Moyen Âge et au-delà, revient en filigrane à évoquer l'histoire originelle de Saint-Antoine et celle de son saint protecteur, Antoine le Grand, figure archétypale de l'anachorète. « Désert de l'Occident », la forêt se singularise par une relation intime avec l'ermite reclus ou le saint repent. Elle constitue cet espace, cet entre-deux monde, l'un sauvage, l'autre civilisé, elle est cette **forêt hagiographique** qui sublime, parfois à l'excès, la retraite de l'ermite.

C'est par ailleurs au cœur de la forêt qu'évoluent de preux chevaliers, des amants pourchassés, des fées des eaux puis des bois. La littérature offre à voir une **forêt fantastique**. Mais la forêt est aussi le sanctuaire d'une faune proluxe qui s'épanche en un bestiaire souvent enchanté laissant libre cours à l'animalité, la **forêt sauvage**. En donnant à voir la face cachée et sombre de la forêt, entre des bêtes et des hommes sauvages, thème particulièrement prisé à la fin du Moyen Âge, les artistes du XIX^e siècle et à l'aube du siècle suivant dans un même élan romanesque livrent une représentation résurgente de la **forêt mythique** du Moyen Âge puisant son origine outre-Manche.

À bien des égards, la forêt dans la pluralité de son incarnation est bien celle d'un Moyen Âge enchanté.

Géraldine Mocellin, commissaire de l'exposition

Désignations et notices des œuvres exposées

1

Albrecht Dürer (1471-1528)

Saint Antoine visitant saint Paul dans le désert

1503-1504

Gravure (xylographie) sur papier

Lyon, bibliothèque municipale de Lyon, cote A16DUR000780

À l'apogée de son art, Albrecht Dürer propose ici, dans une série d'œuvres gravées puisant dans les textes du Nouveau Testament comme dans ceux de l'hagiographie, la rencontre des saints Paul et Antoine décrite par Jérôme dans la *Vita Pauli*. Antoine – reconnaissable notamment à la croix en forme de Tau à double traverse à laquelle est suspendue une clochette – entre dans une « sainte conversation » avec Paul de Thèbes, premier ermite auquel le corbeau est définitivement associé. L'oiseau, conquis et considéré comme maléfique par la couleur mortifère de son plumage devient le corbeau nourricier, le messager divin à l'instar de celui du prophète Élie.

2

Anonyme d'après Pieter II Bruegel (1564-1638)

Prédication de saint Jean-Baptiste

xvii^e siècle

Huile sur toile

Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. P.46.1.203

Cette version très aboutie de l'œuvre célèbre de Pieter Bruegel l'Ancien relate, en la transposant dans le contexte religieux de son temps – celui de la Contre-Réforme – l'épisode de la prédication de saint Jean-Baptiste proclamant un « baptême de conversion en vue de la rémission des péchés ». La séquence se déploie dans un paysage oscillant entre l'obscurité de la forêt et la perspective lumineuse ouverte sur un fleuve conformément aux Évangiles qui situent l'événement « autour du Jourdain ». Le désert décrit par Matthieu (3,4) s'est mué en une forêt généreuse, architecturée par les arbres tortueux qui en délimitent les contours.

3

Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553)

La pénitence de saint Jean Chrysostome

Allemagne, 1509

Gravure (burin) sur papier

Paris, Beaux-Arts de Paris, inv. Est 11379

Saint Jean Chrysostome est ici relégué au second plan, alors qu'au premier figurent une grotte et une femme avec un enfant. Selon un récit populaire allemand, saint Jean Chrysostome (344/349-407) aurait abusé d'une jeune princesse qui, lors d'une tempête, s'était réfugiée dans la caverne où le saint vivait comme anachorète. Pour cacher le méfait l'ermite jeta la femme du haut d'une falaise, mais elle en réchappa miraculeusement et donna ensuite naissance à un enfant. Alors que le saint en deuxième plan marche à quatre pattes pour expier son péché, un oiseau et deux cerfs veillent sur la mère et son fils.

4

Anonyme (école flamande)

La vision de saint Hubert

xvii^e siècle ?

Huile sur toile

Senlis, musée de la Vénerie, inv. V.2009.1.1

Alors que les images médiévales font de la vision d'Hubert de Liège, dans un cadrage serré, le sujet principal, le peintre semble s'intéresser ici davantage à la peinture de la forêt, sans pour autant réduire celle-ci à un simple décor. Conformément à la légende, Hubert est seul : personne n'a voulu l'accompagner à la chasse un Vendredi saint. Le cerf, pourtant longtemps pourchassé, ne semble nullement fourbu ; c'est un animal altier qui vient de s'arrêter et de faire volte-face. À la vue du crucifix entre ses bois, Hubert est descendu de cheval, s'est agenouillé et a ôté son chapeau.

5

Albrecht Dürer (1471-1528)

Saint Jérôme pénitent

Vers 1490-1500

Gravure (burin) sur papier

Nevers, musée de la Faïence et des Beaux-Arts, inv. NG 198

Albrecht Dürer a représenté saint Jérôme sous différents aspects : un érudit absorbé par son travail de traduction de la Bible ou, comme c'est le cas ici, un pénitent dans le désert. La gravure date des années 1490, époque du premier voyage de l'artiste en Italie : Dürer a pu voir l'une des innombrables représentations du sujet réalisées par des artistes vénitiens, comme le *Saint Jérôme au désert* faisant aujourd'hui partie de la collection Contini Bonaccossi ou encore le tableau de Mantegna, conservé au Brésil. L'attention pour la nature, même dans ses aspects les plus humbles, comme la pierre au premier plan ou les brins d'herbe pris séparément, est typiquement nordique.

6

Hommes sauvages

Rhénanie (All.), vers 1440

Tapisserie : laine, soie

Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, inv. OA 10297a (dépôt du musée du Louvre, département des Objets d'art)

C'est au milieu d'un décor très bucolique, parsemé de fleurs, de plantes, d'arbres, d'oiseaux et où coule, d'une fontaine, une eau abondante formant ruisseau, que des hommes et des femmes sauvages – davantage des nobles déguisés – dansent et conversent. Cette représentation n'est pas sans rappeler une tapisserie conservée au Historisches Museum de Bâle (inv. 1981.88.), commandée aux alentours de 1468 pour les noces de Hans von Flachslanden, ancien maire de la ville, et de Barbara von Breitenlanden de Saint-Gall. Les sauvages, très humanisés en cette fin de Moyen Âge et s'adonnant à la chasse, y adoptent des comportements amoureux, renvoyant à la quête des faveurs de l'être aimé.

7

École flamande, d'après Jan Bruegel (1568-1625)

Un ermitage dans une forêt

xvii^e siècle

Dessin à la plume, encre brune, lavis brun, lavis gris, pierre noire

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 20974, recto

Cette œuvre a probablement appartenu aux collections royales françaises dès 1671 : le sujet dérive d'une huile sur bois de Jan Bruegel l'Ancien, signée et datée de 1595. L'artiste anonyme reprend l'idée du peintre flamand d'une forêt « habitée », où, parmi les arbres touffus et les rochers suspendus formant des arches naturelles, les ermites ont construit un refuge fait de petits abris de roseaux ou d'échelles et passerelles en bois. Au premier plan, sur la droite, un ermite est en train de tresser des paniers selon la tradition des moines de la Thébaïde alors qu'un compagnon, dans la grotte, tire l'eau d'un puits.

8

Homme sauvage

Fin du xv^e ou début xvi^e siècle

Grès (molasse) polychrome

Grenoble, musée Dauphinois, inv. D34.1.4

C'est à partir du xiii^e siècle que se développe l'iconographie de l'homme sauvage qui, caractérisé par son importante pilosité, « interrog[e] les frontières entre humanité et animalité » (Pouvreau, 2019). Étroitement associé à la forêt, espace à la fois attirant et repoussant, il renvoie aux mythologies antiques (Prométhée, Sylvanus), à la Bible (Esaü, Jean-Baptiste), ainsi qu'à des personnages marginaux (ascètes, handicapés *et alii*) ; il est également associé à l'ours.

9

Albrecht Dürer (1471-1528)

Le chevalier et le lansquenet

Vers 1496

Gravure (xylographie) sur papier

Colmar, musée Unterlinden, inv. 88.14.4

Un fringant chevalier richement vêtu enfourche un fier destrier arborant un somptueux harnachement. Homme et animal font corps dans un même élan héroïque. L'image du bucéphale médiéval, sauvage et monstrueux, s'efface devant l'animal pacifié et dompté par l'homme. Pénétrant dans une inquiétante forêt, l'équipage se déplace à vive allure suivi par un lansquenet (mercenaire originaire de l'est de l'Europe) en cuirasse et portant une hallebarde. Au premier plan, un chien barbet bondit – auxiliaire du chevalier à la chasse comme à la guerre – et accompagne le rythme effréné de ce qui s'apparente plus à une traversée à bride abattue qu'à une simple promenade sous les frondaisons.

10

Gustave Doré (1832-1883)

Le remords de Lancelot

1867

Dessin à la plume, encre de Chine, lavis gris, rehauts de gouache sur carton mince

Paris, Beaux-Arts de Paris, inv. EBA 8422

Élaine est morte de son amour impossible pour le beau chevalier. Ce dessin préparatoire de la dernière planche du poème, *Le remords de Lancelot*, sobre de son camaïeu de gris, est construit sur le vide : la barque funèbre au loin tout à gauche, Lancelot rejeté sur la droite, un ciel immense tenant les deux-tiers de la scène. Seules prédominent l'horizontale de l'eau et les verticales de la forêt, évocations de la fragilité de la vie, images de la séparation.

11

Gustave Doré (1832-1883) (ill.)

« Nous chevauchâmes toute la journée à travers la brume, luttant contre un vent violent » in :

Viviane [Alfred Tennyson (1809-1892) (aut.) ; Francisque Michel (1809-1887) (trad.)]

1868

Imprimé

Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, cote YK-78, page 11

Gustave Doré nous plonge ici dans les souvenirs de Merlin et nous donne à voir le druide et les chevaliers d'Arthur aux premiers jours de l'alliance visant à fonder la Table ronde. Réunis dans l'espoir de chasser un animal légendaire, le cerf aux cornes d'or, la traque, accompagnée de leur chant, les mène jusque dans la forêt de Brocéliande dont la nature sauvage et impénétrable est représentée ici par la densité de la végétation entourant les cavaliers. Luttant contre le vent et la brume, la joyeuse assemblée n'en est pas moins menée par le cerf vers la fontaine des fées.

12 [folio 37 verso du 03 juillet au 07 sept. et 48 recto du 07 sept. au 11 nov.]

Miniatures : *Galaad attaqué par Assanon et quarante chevaliers ; Eugène rencontrant une demoiselle*

Maître de Charles du Maine (xv^e s.-1450-1460 attesté vers)

Tristan en prose

France de l'Ouest, vers 1450-1460

Manuscrit sur parchemin

Dijon, bibliothèque municipale de Dijon, ms. 527, folio 37 verso et 48 recto

Le *Tristan en prose* découle du roman de *Tristan et Yseult*. Au folio 37 verso de cette version de la seconde moitié du xv^e siècle, dont les illustrations sont attribuées au Maître de Charles du Maine, Galaad – sur son cheval blanc, la gueule grande ouverte à gauche – subit l'attaque d'Assanon et de quarante chevaliers ; la femme, ayant tendu le piège à Galaad, part au loin. La scène, où l'accumulation des cavaliers est notamment rendue par le procédé de l'isocéphalie, se situe dans un environnement rural, boisé et escarpé.

13

Valve de miroir : *Tristan et Yseult*

Paris, première moitié du xiv^e siècle

Ivoire sculpté (bas-relief)

Paris, musée de Cluny –musée national du Moyen Âge, inv. CL 13298

Hérités de l'Antiquité, les miroirs à boîte au Moyen Âge sont équipés de deux valves arrondies réunies par un pas de vis ou par un lacet. Généralement en étain poli, plus rarement en verre, ils demeurent un allié précieux de la dame à sa toilette. Les couvercles finement ouvragés témoignent d'un raffinement extrême. Scènes courtoises ou récits épiques en constituent les principaux motifs iconographiques. Cette valve en ivoire présente, dans le *tondo* inscrit dans un carré prolongé par un décor de feuilles de chêne, l'un des couples les plus mythiques de la littérature médiévale : Tristan et Yseult.

14

Louis Janmot (Anne-François-Louis dit) (1814-1892)

Virgile méditant au bord de la mer

1867

Huile sur toile

Bourg-en-Bresse, musée du monastère royal de Brou, inv. 986.8

Janmot, peintre romantique et catholique précurseur du symbolisme, présenta cette œuvre au Salon de Lyon en 1868 sous le titre laconique « Virgile. Paysage. ». Sous un ciel embrasé par la lumière du soir, le poète latin, drapé de pourpre, descend vers la mer en nous tournant le dos. Contrairement aux tableaux de ses contemporains le représentant le plus souvent accompagné de Dante dans son voyage aux enfers, Virgile est ici seul face à la nature grandiose.

15

Maximilien I^{er} d'Autriche (1459 ?-1519) (aut.) ; Pfinzing, Melchior (1481-1535) (éd.) ; Beck, Leonhard (1480 ?-1542) (dess.) ; Negker, Jost de (1485-1548) (grav.)

Fac-similé : *Unfalo monte Theurdank sur un cheval dangereux*

Nuremberg (All.), 1517

Gravure (xylographie) sur vélin rehaussée de couleurs très pâles

Paris, Beaux-Arts de Paris, inv. EstMas 1080.1

Le héros du roman, Theurdank (Maximilien), doit affronter plus de quatre-vingt terribles épreuves pour rejoindre son épouse, Erreich (Marie de Bourgogne), fille du roi Romreich. Trois traîtres – les capitaines Fürwittig, Neidelhart et Unfalo – accumulent les embûches pendant le voyage. Sur cette planche, Theurdank est monté sur le cheval sauvage – il se cabre ! – que lui a fourni Unfalo, afin qu'il se perde dans la forêt.

16 [folio 66 du 03 juillet au 07 sept. et 37 verso du 07 sept. au 11 nov.]

Miniatures : *Le cerf qui méprisait ses jambes ; Le lièvre et les grenouilles*

Attribué à Walter d'Angleterre (11.-1177 ?) (aut.), d'après Ésope (VII^e-VI^e siècle av. JC.) (aut.)

Isopet

Fin du XIII^e siècle ou première moitié du XIV^e siècle

Manuscrit sur parchemin

Lyon, bibliothèque municipale de Lyon, cote ms. PA 57, folio 66 et 37 verso

L'art de la fable s'est transmis sans discontinuer de l'Antiquité au Moyen Âge, et ce dernier en est friand, donnant aux conteurs et autres prêcheurs une matière riche, multiforme et aisément re-
façonnable. Les animaux y ont la part belle, même s'ils sont largement anthropomorphisés, et y sont
les masques de nos vices. Contrairement au bestiaire, peuplé d'une faune exotique et merveilleuse,
les animaux des fables sont communs et proches de l'homme. Certains isopets ont connu une
fortune iconographique qui témoigne de leur diffusion dans la culture commune.

17 [folio 31 recto du 03 juillet au 07 sept. et 35 recto du 07 sept. au 11 nov.]

Miniatures : *Licorne ; Ours ; Renard*

Manuel Philè (1275-1345) (aut.) ; Ange Vergèce (1505-1569) (cop.)

Bestiaire ou Vers iambiques sur les propriétés des animaux [titre original]

1566

Manuscrit sur papier

Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 3401, folio 30 verso et 31 recto puis folio 34 verso et 35
recto

Les peintures de ce volume présentent des portraits des d'animaux inspirés du texte. C'est ainsi que
la licorne est figurée suivant la description qu'en donne Élien d'après Mégasthène : corps blanc, tête
rouge, œil bleu, et corne rouge, noire et blanche. L'ourse est montrée façonnant son petit en le
léchant, selon une tradition là aussi relayée par Élien.

18

Albrecht Dürer (1471-1528)

La chute de l'homme, série de *La Petite Passion*

Allemagne, 1510

Gravure (xylographie) sur papier

Strasbourg, Cabinet des estampes et des dessins, inv. 77.005.0.50

La *Chute de l'homme* constitue l'une des trente-sept planches d'une suite de gravures dites de la
Petite Passion réalisée de 1509 à 1511. Le pommier est ici un arbre au tronc noueux sis dans une
forêt sombre et dense aux arbres nus. Cette vision s'éloigne de celle du paradis et annonce déjà la
longue errance vers les ténèbres. Par ailleurs, les animaux figurés avec réalisme, appartiennent à un
univers désormais familier tout en insistant sur sa dimension sauvage. Lion, bison ou auroch et
blaireau revêtent une forte charge symbolique qui se complète et s'oppose dans les bestiaires
médiévaux par le truchement des vices et des vertus ou des péchés capitaux.

19 [folio 171 verso du 03 juillet au 07 sept. et 189 verso du 07 sept. au 11 nov.]

Miniatures : *Le diagramme des trois colombes ; La mise à mort de l'antilope ; Onocentaure ; Hérissons
transportant des fruits*

Hugues de Fouillois (11.-1173 ?) (aut.)

De Avibus

Fin du XIII^e siècle

Manuscrit sur parchemin

Valenciennes, médiathèque Simone Veil, cote ms. 101, folio 171 verso et 189 verso

Le *De avibus* est composé vers 1160 par Hugues de Fouillois pour enseigner l'idéal monastique à un
ancien chevalier converti à la vie religieuse. Il s'est inspiré de la *Règle bénédictine* et du *Pastorale* de
Grégoire le Grand, mis à la portée des illettrés (*illiterati*) sous la forme d'un traité didactique qui

s'appuie sur la métaphore de l'oiseau, allégorie du religieux dont les trois colombes figurent trois stades d'élévation spirituelle. C'est ce choix du comparant qui l'a fait très tôt intégrer à la tradition du bestiaire, bien qu'il n'en partage pas la finalité herméneutique.

20

Antonio Pisanello (vers 1395-vers 1450/1455)

Deux ours, debout, de profil vers la droite

Première moitié du xv^e siècle

Dessin à la pierre noire, estompe, tracé préparatoire au stylet, traces de plume et encre brune

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 2414, recto

Pisanello appartient au Gothique international et il s'inscrit dans une tradition iconographique qui contraint le rendu du réel par l'idée que l'on s'en fait, et va au-delà de l'apparence pour évoquer un concept. Certes, on est loin du lion « contrefais al vif » de Villard de Honnecourt (1200-1250, Paris, BnF), mais les ours de Pisanello représentent moins un animal réel qu'une allégorie de ce dernier : épais, trapu, courtaud, avec un regard doux, presque humain, comme ceux dessinés par le Maître des cartes à jouer (v. 1435-1455 ; Paris, BnF).

21

Nicola di Gabriele Sbraga, dit Nicola da Urbino (actif 1520-1537/38) (attribué à)

Plat : *L'histoire de saint Eustache*

Vers 1525

Majolique

Paris, musée du Louvre, département des Objets d'arts, inv. OA 10038

Ce plat de majolique illustre de manière vivante et fidèle le texte consacré à saint Eustache dans la *Légende dorée*. Le saint y est représenté deux fois. À gauche, au cœur d'une forêt sauvage, il pose un genou à terre, subjugué par le cerf blanc qui porte un crucifix entre ses bois et qui s'adresse à lui entre deux rochers stylisés qui sont comme des rideaux de théâtre. Au premier plan, le désintéret du chien de chasse montre qu'il ne s'agit pas d'un cerf ordinaire, et l'étonnement du cheval met en scène de façon originale la conversion de Placide, qui était encore un général païen et un chasseur acharné.

22

Claudio Locatelli

Chevreuil

2016

Structure métallique, papier (textes sur l'écologie)

Collection de l'artiste

Il y a des lignes qui parcourent la sculpture.

Celle, par exemple, qui depuis sa queue, tend le dos du chevreuil et amène ses lèvres à poser comme un baiser sur l'herbe.

Il y a les plans, les surfaces qui s'opposent et permettent que frémissent une peau comme s'anime une façade romane dans un soleil couchant.

Il y a une architecture, des structures géométriques qui installent l'animal dans l'espace.

Il y a les masses. La masse du corps du chevreuil offre un contraste saisissant avec la finesse des pattes. Mais cette masse ne semble pas peser sur les colonnes qui la portent.

Tout est légèreté.

C'est la magie du papier.

Ce chevreuil s'abandonne à la caresse de l'herbe, mais il reste prêt à bondir.

23

Jan van der Straet (1523-1605)

Chasse à la licorne

Seconde moitié du XVI^e siècle, premier quart du XVII^e siècle

Dessin à la plume, blanc (rehaut), lavis brun, pinceau, encre brune, pierre noire

Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 20493, recto

Le bestiaire merveilleux du Moyen Âge a été ébranlé par les découvertes des Temps modernes : pas d'unicorne dans les nouveaux Mondes, mais des narvals qui ont révélé l'origine des cornes de licorne conservés dans les trésors royaux. Dans *Le Jardin des délices* (v. 1494-1505, Madrid, Prado), Jérôme Bosch montre la licorne trempant sa corne dans une rivière non pour purifier l'eau, mais parce qu'elle se baisse pour boire. Cette nouvelle tendance au « désenchantement du bestiaire » explique sans doute pourquoi Jan van der Straet a figuré une chasse aux licornes suivant le schéma Renaissance du combat des lapithes et des centaures. Disparus la vierge, la licorne solitaire, les chasseurs en accoutrement du Moyen Âge. Place aux guerriers à l'antique et au troupeau de bêtes hargneuses qui défendent chèrement leur vie, sans secours surnaturels.

24

Jean Duvet (1485-vers 1570)

La licorne purifie l'eau de la rivière

Entre 1525 et 1574

Gravure (burin) sur papier vergé

Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 2008.0.219

Depuis le Moyen Âge, cet animal merveilleux – assimilé au Christ – est jugé apte à purifier de sa corne l'eau empoisonnée par le serpent – le diable – que les animaux n'osent pas boire. La gravure de Jean Duvet est fidèle à cette tradition : dans un décor chargé d'antiquités archéologiques et dominé par une ville médiévale – belle image de continuité culturelle –, des bêtes de toutes sortes attendent sans violence de pouvoir se désaltérer, comme les animaux du Paradis ou ceux qui montent dans l'Arche de Noé. La haute spiritualité de cette planche ne s'accorde pas avec l'interprétation politique – images des amours d'Henri II et de Diane de Poitiers – parfois présentée.

25

Les Hommes sauvages

Pays-Bas du Sud, vers 1455-1460

Tapiserie : laine, soie (7 fils de chaîne au cm)

Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 10616

Un groupe de nobles à cheval est attaqué par plusieurs hommes sauvages poilus tenant des gourdins et des boucliers ; l'un d'entre eux s'apprête à jeter une pierre ; un autre est aussi coiffé d'un crâne d'animal duquel sortent de longues dents acérées. La scène prend place devant quelques rochers et sur fond de forêt, où poussent notamment des chênes. L'amoncellement des personnages, la peur d'un cheval hennissant, les gourdins brandis pour les uns, les épées pour les autres, servent à traduire un combat très mouvementé où règnent les cris, le bruit des armes et une grande confusion.

26

Chapiteau d'applique décoré d'oiseaux et de lions s'entre-dévorant

France, Saintonge, 1150-1200

Pierre calcaire

Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, inv. RF 456

L'art roman aime à faire entrer ses décors animaliers dans des schémas simples et clairement lisibles : cercle, spirale, triangle, rinceau, carré sur pointe... Dans ce chapiteau saintongeais, le double duel d'animaux s'inscrit exactement dans la forme d'une palmette largement épanouie qui oppose à ces luttes acharnées l'apaisement de ses enroulements sous-jacents. Les jeux de correspondances – oiseaux contre quadrupèdes – et l'évidence des symétries constructives – la césure poétique de l'axe

vertical et la structure en X des lignes de force – apposent le sceau d'une grâce immanente sur une image de violence.

27

Cage à oiseaux

France ou Allemagne, xv^e siècle

Métal, bois

Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. X 316

Cette cage constituée d'une résille ornée de délicats entrelacs témoigne à la fois d'une distraction et d'une pratique courante au Moyen Âge, l'oisellerie. Le *Capitulaire de villis* de Charlemagne octroie à l'oiseleur un rôle de choix alors que, parmi les nombreux traités de chasse, *Le Livre du roy Modus et de la royne Ratio* (xiv^e siècle) accorde une place importante à ce que l'on nomme le « déduit des pauvres ». La chasse aux oiseaux se pratique au filet, à la pipée ou à la glu ; elle est alors largement répandue au cœur des forêts, le gros gibier demeurant l'apanage du seigneur. Les ortolans, grives et pinsons sont prisés pour leur chair ; les geais, les pies et les rossignols séduisent par leur bavardage et leur chant.

28

Gustave Doré (1832-1883)

Viviane et Merlin

Vers 1867

Huile sur toile

Bourg-en-Bresse, musée du monastère royal de Brou, inv. 2013.1

Sous un chêne de la mythique forêt de Brocéliande, la fée Viviane séduit Merlin, pour lui soutirer ses secrets de magie et l'enfermer éternellement. Cette femme fatale, présentée comme un serpent dans l'illustration, prend dans la peinture l'allure d'Adelina Patti, chanteuse surnommée « rameau d'or », qui brisa le cœur de Doré. La scène est située au large des côtes bretonnes, dans une forêt ténébreuse et mystérieuse, comme les affectionne l'artiste romantique.

29

Gustave Doré (1832-1883) (ill.)

« L'astucieuse Viviane était étendue aux pieds de Merlin » in : *Viviane* [Alfred Tennyson (1809-1892) (aut.) ; Francisque Michel (1809-1887) (trad.)]

1868

Imprimé

Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, cote SMITH LESOUEF R-6548, page 1

Alors qu'un orage menace les confins de la forêt de Brocéliande, Viviane repose étendue aux pieds de Merlin, sous les branches protectrices d'un chêne creux. Derrière eux, les ombres de la sylvie sauvage nous laissent apercevoir le domaine forestier dans lequel Merlin demeurera pour toujours prisonnier de son amour pour Viviane.

Cette illustration de Gustave Doré nous présente ainsi Merlin, être protéen par excellence, sous l'apparence d'un vieillard à la longue barbe blanche et à l'aspect druidique dans son environnement de prédilection en compagnie de la jeune et astucieuse Viviane qui saura bientôt causer sa perte.

30

Gustave Doré (1832-1883)

Les Adieux de Lancelot à Elaine

1867

Dessin : lavis d'encre de chine rehaussé de gouache sur papier brun

Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, inv. XXVI 6

Tirée des *Idylls of the King* (1859-1885), chef-d'œuvre de Tennyson (1809-1892), poète majeur de l'époque victorienne, *Elaine* (Londres, 1867) est illustrée de gravures de Gustave Doré. Dans le dessin

préparatoire de la planche 5, Lancelot, partant pour une joute, se retourne et aperçoit Élane d'Astolat, la fille de son hôte, secrètement amoureuse. Succession des plans, choix des éclairages, symbolique des animaux, tout rappelle le théâtre. Dans la lumière du second plan, Élane, debout, s'appuie au château paternel, au premier plan, Lancelot et ses compagnons font masse en contrejour, et en toile de fond, la forêt mêle sa grisaille à des silhouettes d'hommes, d'armes et d'architecture.

31

Aubrey Beardsley (1872-1898) (ill.)

« How King Mark and Sir Dinadan Heard Sir Palomides » In : *Le Morte d'Arthur. The birth life and acts of King Arthur...* [Thomas Malory (1408 ?-1471) (aut.)]

1893-1894

Imprimé

Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, cote RES 4-NFR-108 (2)

Cette illustration tirée de *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory nous offre un aperçu des forêts de Bretagne dans un style radicalement différent de celui de Gustave Doré. Durant sa courte existence et carrière, Aubrey Beardsley donna vie à tout un pan de l'imaginaire celtique dans un style propre à l'art nouveau, et évoquant le mysticisme de l'art japonais. Ici, le chevalier Dinadan, proche et ami de Tristan, chevauche à l'orée d'une forêt, représentée de manière très stylisée en arrière-plan, en compagnie du roi Marc, époux de la jeune et belle Yseult, tous deux attirés par la voix de Sir Palomides.

32

Christopher Dean (18..-19..) (lith.) ; Allan Duncan (18..-1...) (peintre)

Famous Scots series [Glasgow: Aird & Coghill (éd.)]

1895-1900

Lithographie sur papier, collée sur toile de lin

Lyon, bibliothèque municipale de Lyon, cote AffP0088

Le peintre Allan Duncan s'inspire ici des vitraux en grisaille et montre l'importance du néo-médiévalisme dans l'Écosse victorienne. Traversant l'immense et antique forêt calédonienne, un chevalier s'avance, monté sur son destrier, la lance à la main, champion de la culture et de l'identité écossaises, dont les symboles sont facilement identifiables : le chardon, qui encadre le texte, et, sur le bouclier, la figure du saint patron de l'Écosse, l'apôtre André.

33

Prosper Tétré (1835- ?) (dess.) ; Manufacture Desfossé et Karth (1864-1898) (éd., fabricant)

Papier peint à motif répétitif *style* [Tapisserie du xvi^e siècle]

1882

Papier continu à pâte mécanique. Fond marron brossé à la main, impression à la planche de bois 9 couleurs, gaufrage

Paris, musée des Arts décoratifs, inv. 52386.44

À l'origine, les papiers peints sont des productions manuelles importées de Chine en Europe au xvi^e siècle pour orner meubles et livres. Ils ont donné leur nom à des rouleaux de papier imprimés mis au point en Angleterre au xviii^e siècle pour décorer les murs. Les bourgeois de 1882 pouvaient aussi se projeter dans cette scène de genre tardo-médiévale où des hommes et des femmes, réunis au sein d'une forêt aussi paisible que l'ours de foire entravé, s'adonnent aux plaisirs de la vie sociale.

Merci aux auteurs des notices des œuvres exposées :

Yannick Bellenger-Morvan, Magali Briat-Philippe, Nicole Chambon, Rémy Cordonnier, Sylvain Demarthe, Jacques Dupeu, Laura Fenelli, Jonathan Fruoco, Géraldine Mocellin et Nicolas Reveyron.