



COLLOQUE INTERNATIONAL

**L'INVENTION  
DE LA TAPISSERIE  
DE BAYEUX**

NAISSANCE,  
COMPOSITION ET STYLE  
D'UN CHEF-D'ŒUVRE  
MÉDIÉVAL

  
Bayeux|  
museum

DU 22 AU 25 SEPTEMBRE 2016

La géométrie construit l'espace et rythme le temps  
dans la Tapisserie de Bayeux.

François Murez

[www.francois-murez.com](http://www.francois-murez.com)

## Sommaire

Avant-propos.....	3
Première partie : La composition géométrique concerne toutes les époques.....	4
Dans la peinture .....	5
Caillebotte .....	5
Courbet.....	6
Dans les bas reliefs .....	6
Couronnement d’Otton II.....	6
Dans les manuscrits.....	7
Manuscrit Virgilius Vaticanus .....	7
Psautier d’or de Saint Gall .....	8
Psautier d’Utrech.....	9
Manuscrit Junius.....	10
Manuscrit Hexateuque vieil-anglais .....	11
Dans les colonnes sculptées.....	12
Colonne Hildesheim .....	12
Colonne Trajane .....	13
Deuxième partie : La composition géométrique dans la broderie.....	15
La géométrie construit la broderie.....	15
La bande centrale .....	15
Les bordures .....	16
Le passage d’un lé à l’autre .....	16
Les inscriptions .....	17
La géométrie rythme la broderie .....	18
Les scènes.....	18
Les césures.....	19
Les assonances .....	20
Les couleurs.....	21
Les lés .....	22
Les bordures.....	25
Ont-elles une charpente ?.....	25
Sont-elles une charpente ?.....	26



## Avant-propos

*(...) Vouloir reconnaître les disciplines harmoniques, qui à toutes les époques, ont servi secrètement de bases à la peinture pourrait sembler une folie. Mais cette folie est une sagesse. Un savoir nécessaire pour qui veut peindre. Et nécessaire pour qui veut regarder. La charpente d'une œuvre, c'est aussi sa poésie la plus secrète – et la plus profonde.*

*Jacques Villon<sup>1</sup>*

---

Pourquoi s'intéresser à la composition géométrique des œuvres peintes, sculptées ou même brodées ? C'est une petite porte ouverte dissimulée derrière la beauté d'une œuvre. C'est un accès discret vers l'inspiration de l'artiste. C'est s'approcher, s'asseoir en toute humilité, pour écouter, pour regarder un grand artiste travailler, et donc pour apprendre le métier à ses côtés.

Pour un ingénieur, tracer des carrés, circonscrire par des cercles, chercher la proportion d'or, c'est chose facile. Utiliser cette agilité pour approcher une œuvre, cela se peut mais il faut sentir l'inspiration que l'artiste a voulu faire passer. Cela nécessite d'oublier ses certitudes pour accéder aux vérités de l'artiste.

De nombreux peintres vont utiliser la composition comme un outil, tel qu'ils l'auront appris. D'autres, plus profonds, vont transformer l'outil pour le personnaliser à leur approche sensible. Pour ces premiers, il est assez aisé de comprendre leur modèle de composition. Pour ces derniers, c'est plus complexe. Aussi une bonne démarche est de regarder les premiers, contemporains des seconds. Cela permet de voir ce qui se pratiquait à une époque donnée et d'avoir une première approche pour aborder les artistes profonds.

L'auteur de la Tapisserie de Bayeux est un artiste profond. La littérature qu'il a provoquée et qu'il provoquera encore en est une meilleure preuve. L'Artiste de la Tapisserie s'est servi d'une solution simple pour architecturer son œuvre. Il se l'est appropriée pour la mettre au service de sa volonté de donner rythme, respiration, vie, à sa broderie. Force est de constater que des siècles plus tard, à nos yeux et notre sensibilité différents, cette vie est toujours prégnante.

Les pages qui suivent vont montrer, par quelques exemples, que la composition géométrique concerne tous les artistes de toutes les époques. Des œuvres antérieures, des manuscrits contemporains vont illustrer le schéma qui structure toute composition à l'époque de la broderie. Des colonnes sculptées, porteuses de longues histoires décrites vont se transposer dans la broderie. Mais l'Artiste de la Tapisserie va plus loin et s'appuie sur sa composition pour rythmer son œuvre et lui donner sa musicalité. La géométrie de la broderie construit l'espace (la peinture, art de l'espace), elle construit aussi le temps (la musique, art du temps).

---

<sup>1</sup> C. Bouleau, *Charpentes, la géométrie secrète des peintres*, dans : Editions Seuil, 1963, p35



## Première partie : La composition géométrique concerne toutes les époques.

La citation de Jacques Villon, grand peintre du XX<sup>ème</sup> siècle, va servir de trame pour cette étude sur la construction géométrique utilisée par l'Artiste de la Tapisserie.

David Sutter, dans un de ses écrits<sup>2</sup>, relève l'importance des « lignes » dans l'Art.

En introduction, il mentionne :

*Les lois d'ordre et d'harmonie, qui sont le fondement des beaux-arts, ont été dans tous les temps l'objet de recherches constantes, mais, pour s'élever jusqu'aux principes générateurs de l'ordre et de l'harmonie, partout, il a fallu s'appuyer sur les sciences d'observation, seules capables d'expliquer les phénomènes et de donner une base certaine aux spéculations de l'esprit.*

---

Puis se référant à Aristote :

*Voici un passage remarquable (d'Aristote) qui donne une grande valeur aux règles de la plastique que nous avons formulées : « On a tort de prétendre que les sciences mathématiques ne disent rien sur le beau et le bon. Au contraire, elles en parlent mieux et plus clairement que toutes les autres sciences. Si elles n'emploient pas les mots, elles montrent très bien l'idée et la chose ; c'est pourquoi on ne peut pas dire qu'elles n'y entendent rien. »<sup>3</sup>*

---

Et à Saint Augustin :

*Cependant, on en retrouve la trace dans ses écrits, où il (Saint Augustin) définit le principe du beau. « Tout ce qui existe, dit-il, n'existe que par la forme, la mesure, le nombre, éléments de la beauté. L'unité, la variété, la proportion, l'harmonie, sont les caractères de la beauté, dont le principe et la source sont en Dieu »<sup>4</sup>*

---

Dans cette première partie, nous allons voir comment, *dans tous les temps*, la géométrie, science mathématique, a servi de charpente pour *la forme, la mesure et le nombre*, dans des œuvres diverses, éloignées ou proches de la Tapisserie.

---

<sup>2</sup> David Sutter, *Esthétique générale et appliquée, contenant les règles de la composition dans les arts plastiques*, Paris, Imprimerie impériale 1865

<sup>3</sup> *Ibid.*, p10

<sup>4</sup> *Ibid.*, p13



## Dans la peinture

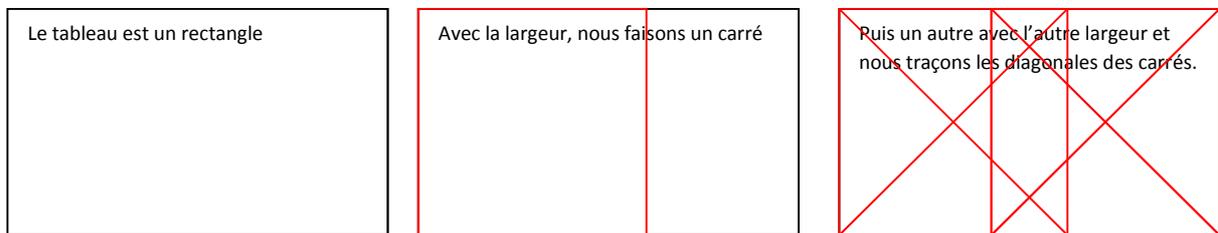
### Caillebotte

Commençons par Caillebotte. Une exposition le célèbre actuellement à Bayeux. Profitons d'une de ses œuvres sur les plages normandes pour illustrer une technique de construction géométrique très utilisée.

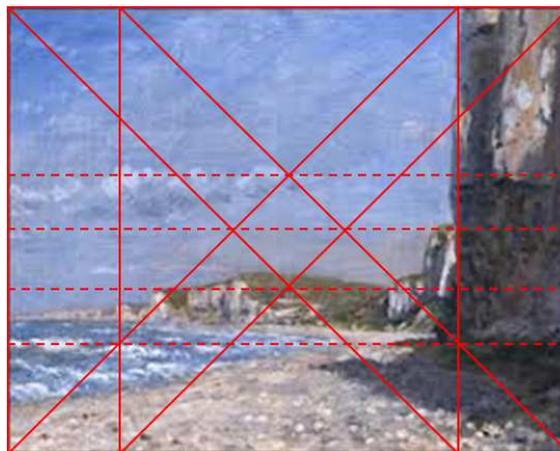


Falaises à Villerville, vers 1870

Une manière courante de structurer une œuvre est le rabattement des côtés du rectangle. L'exemple ci-dessous en montre le principe.



Nous pouvons appliquer ce principe au tableau de Caillebotte.

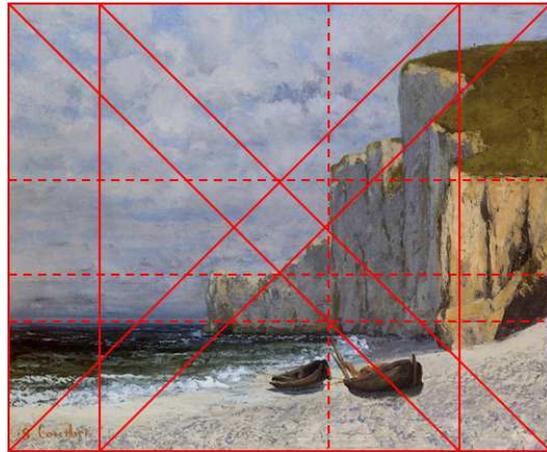


Si, de plus, nous traçons des horizontales et des verticales à partir de l'intersection des diagonales, nous trouvons le positionnement des falaises, des nuages, de la mer, des ombres...

Ainsi, Caillebotte a utilisé une organisation simple pour ordonner les éléments plastiques qu'il voulait peindre.

### Courbet

Un autre peintre a utilisé aussi ce même principe pour une autre vision de ces mêmes falaises : Courbet.



Si Caillebotte a utilisé les verticales et les horizontales pour marquer fortement le tableau et une ombre et le sable pour donner la profondeur, Courbet a créé cette profondeur par la simple diagonale d'un carré.

Dans ces deux cas proches : une même composition, dont les éléments de base sont utilisés différemment par ces deux peintres. Les artistes se sont servis de la composition présentée sans l'adapter à leur inspiration poétique ; c'est un outil, ils l'ont utilisé tel quel.

Il ne serait pas utile de donner plus d'exemples dans ces périodes récentes, ni d'indiquer d'autres types de constructions sur la base du rapport d'or, des hexagones, etc... Nous avons cité Villon, il fût un grand adepte de constructions savantes, très géométriques.

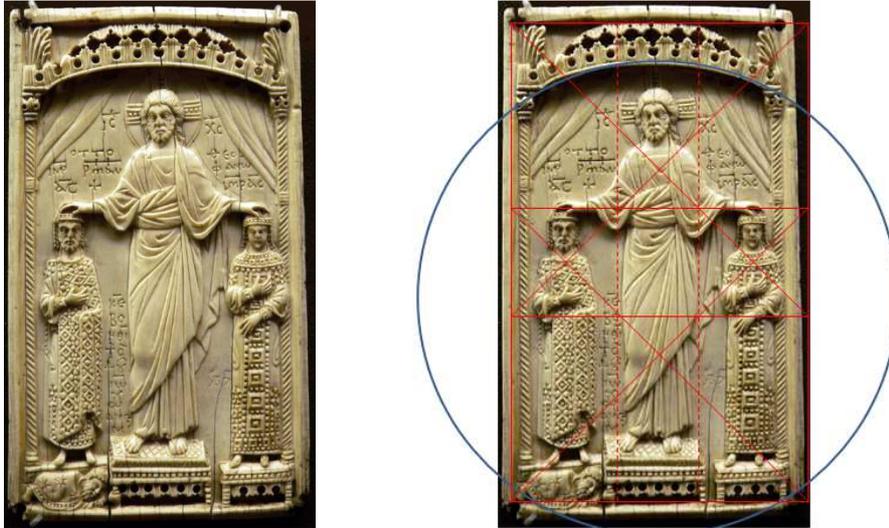
### Dans les bas-reliefs

#### Couronnement d'Otton II

Nous pouvons maintenant remonter plus en avant dans le temps et regarder ce bas-relief en ivoire, exemple d'art ottonien.

Appliquons ce même schéma de construction mais maintenant dans le sens de la verticale.





Couronnement d'Otton II et de Théophano.  
Plaque de reliure en ivoire. 982-983 Art byzantino-ottonien. Paris, Musée de Cluny

Un carré inscrit parfaitement les mains du Christ, l'autre les mains des couronnés. Deux verticales placées aux interceptions des diagonales positionnent le corps du Christ ainsi que le tabouret sur lequel il domine. La voussure au-dessus du Christ est un cercle de diamètre la longueur du rectangle. Notons au passage que les deux côtés du rectangle sont en proportion d'or.

Ainsi, au X<sup>ème</sup> siècle, ce principe de carrés était déjà utilisé dans ces œuvres sculptées.

## Dans les manuscrits

### Manuscrit Virgilius Vaticanus

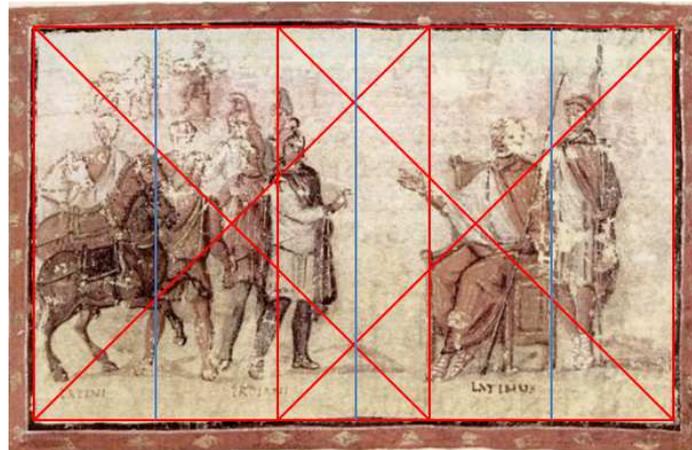
Remontons encore de quelques siècles pour approcher le manuscrit Virgilius Vaticanus, œuvre du V<sup>ème</sup> siècle conservée à la bibliothèque apostolique vaticane (Cod. Vat. Lat. 3225).

Prenons le folio f63r : Latinus donne des chevaux aux Troyens.



Appliquons le même principe.





Le carré de gauche place Latinus, son soldat et le bord du trône. L'espace restant à droite est à moitié occupé par Latinus et à moitié par le soldat. En symétrie sont les Troyens. Le carré de droite positionne le dos du chef qui occupe la moitié de l'espace central. Notons aussi que largeur et longueur sont en proportion d'or.

Les exemples précédant montraient une composition qui architecturait l'œuvre. Ici, c'est plus simple, la composition ne sert qu'à la mise en page.

### Psautier d'or de Saint Gall

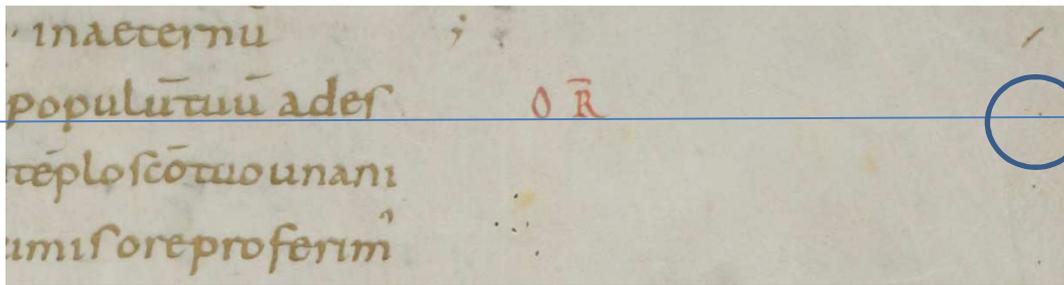
Etudions un folio de ce manuscrit du IX<sup>ème</sup> siècle, conservé à la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Gall, sous la cote *Codex 22*.

Folio page 63.



En agrandissant l'image, nous voyons clairement les trous qui positionnent la réglure, celle-ci servant de repère pour faciliter l'écriture des textes.





Nous pouvons faire de même en bas du dessin et voir que celui-ci est à la hauteur d'un trou.



Alors, si nous partons de l'idée que l'interligne dimensionné par deux trous consécutifs est la base de la construction géométrique, nous pouvons faire un quadrillage comme suit



Par souci de clarté, n'est tracé qu'un interligne sur deux. Les éléments du dessin se placent naturellement.

Ainsi la construction, qui permet de placer, le texte est aussi utilisée pour le dessin. La reprise de distances égales entre textes et dessin permet de donner une cohérence à l'ensemble ; inconsciemment, l'œil retrouve ces similitudes.

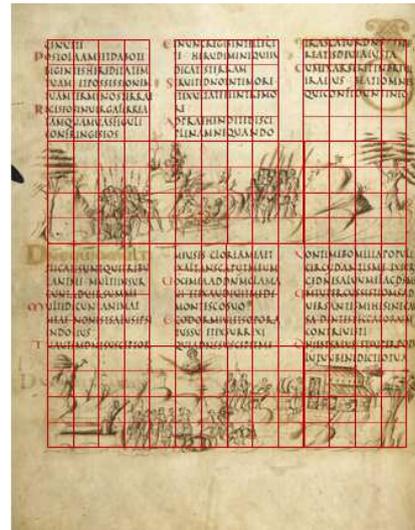
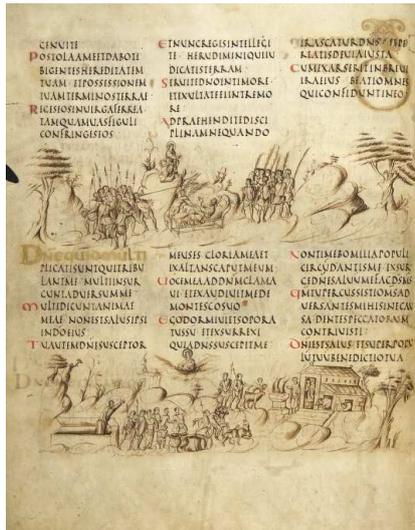
### Psautier d'Utrecht

Ce psautier du IX<sup>ème</sup> siècle (Bibliothèque de l'Université d'Utrecht, MS Bibl. Rhenotriactinae I Nr 32) est une référence au Moyen Age. Alors, il est intéressant de le regarder.

Traçons le même type de quadrillage sur un folio dessiné.



Folio f2v

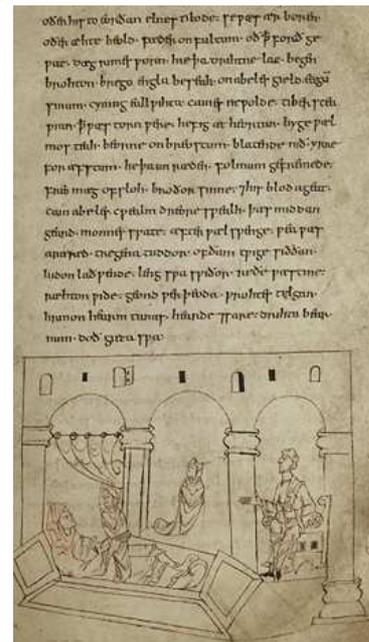


Les textes s'inscrivent dans des carrés. Ils sont séparés verticalement par une distance de 2 interlignes. Ce quadrillage délimite l'espace pour les dessins. Par contre, le dessin ne s'appuie pas sur ces lignes pour se construire à l'opposé de l'exemple précédent ; il est libre dans un espace prédéterminé.

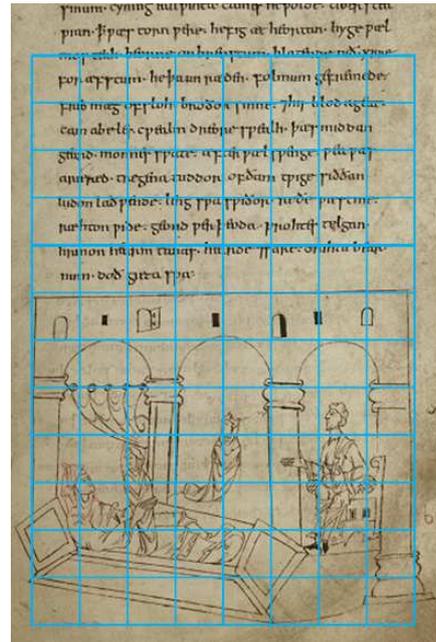
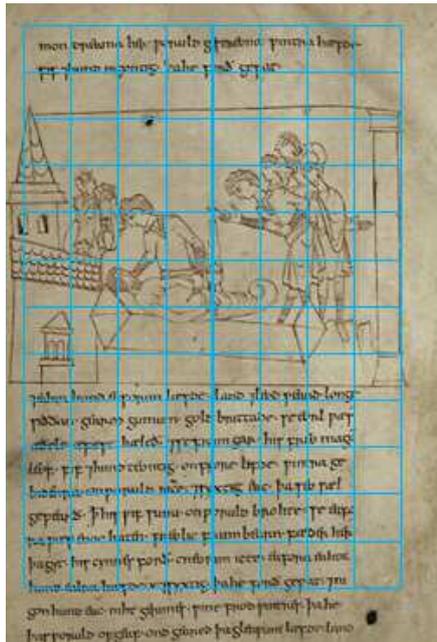
**Manuscrit Junius**

Rapprochons nous maintenant de la Tapisserie et regardons ce manuscrit du XI<sup>ème</sup> siècle (Oxford, Bodleian Library, MS Junius 11)

Regardons les folios p59 et p47, avec quelques éléments d'architecture assez proches de ceux de la broderie.



L'application du quadrillage fonctionne pareillement sur les deux folios.

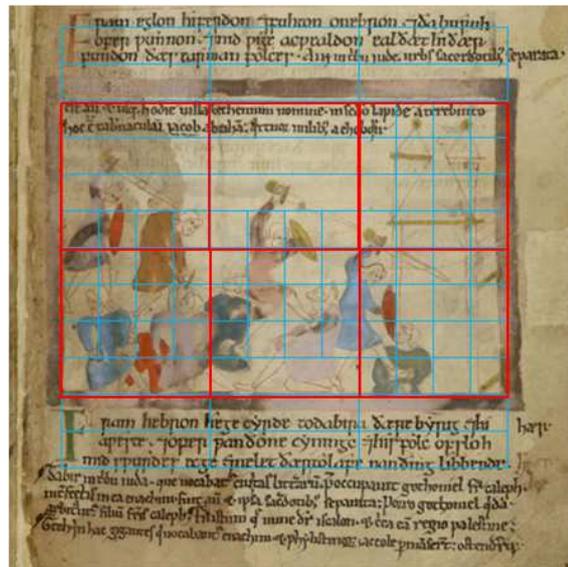
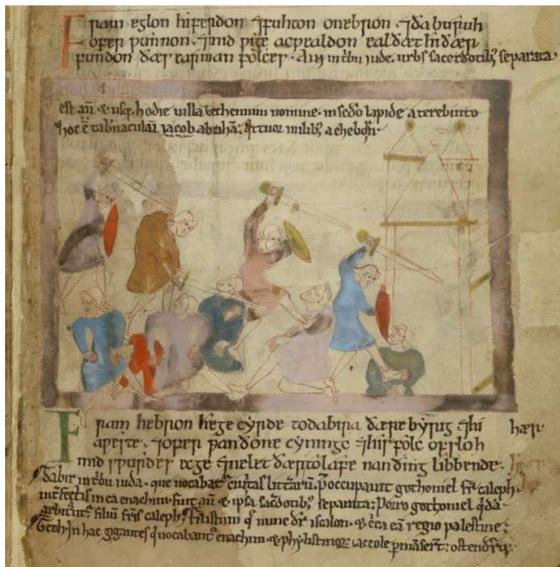


Le dessin s'appuie sur le quadrillage mais reste quand même assez libre.

### Manuscrit Hexateuque vieil-anglais

Ce manuscrit est de la même époque que la broderie. Il est conservé à la British Library (Cotton MS Claudius B IV).

Regardons le folio 153r



Le même principe de quadrillage fonctionne ici à l'identique. Le dessin est parfaitement inscrit dans un ensemble de carrés, 3 sur la longueur, 2 sur la largeur.

Ainsi, dans ces manuscrits, le quadrillage permet à la fois de placer le texte mais aussi le dessin et de relier l'un à l'autre dans une cohérence visuelle. Retenons ce principe que nous rechercherons dans la broderie.

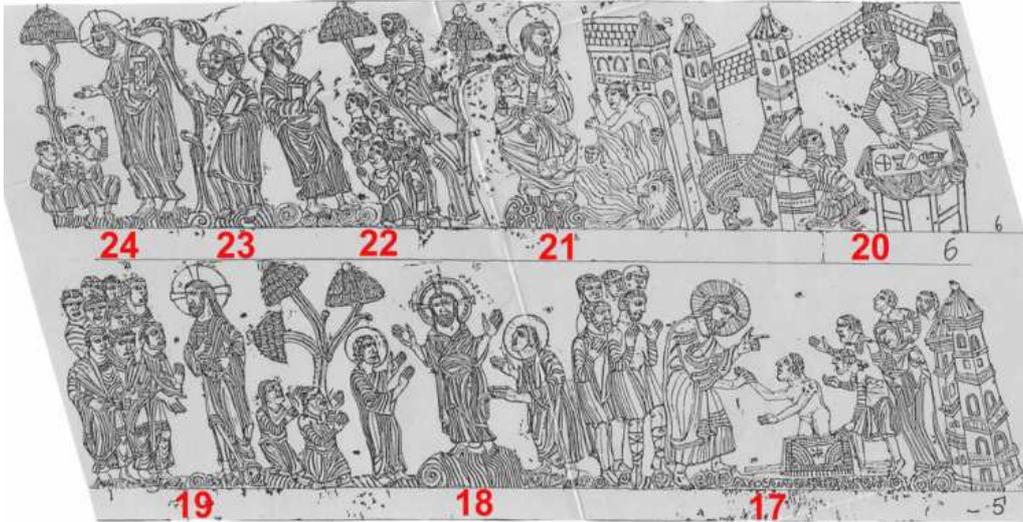


## Dans les colonnes sculptées

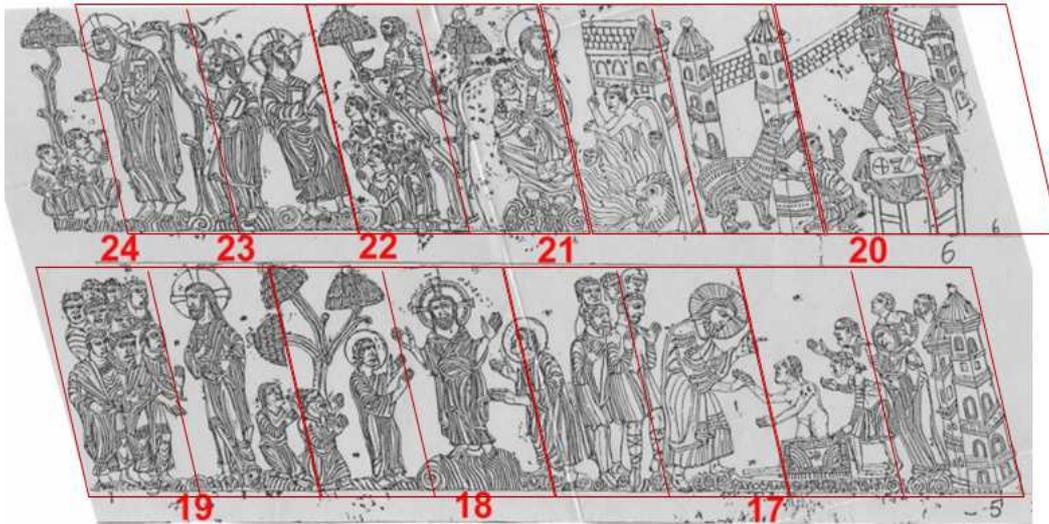
Ces colonnes sculptées racontent de longues histoires, comme le fait la Tapisserie de Bayeux. Pourquoi ne pas en rechercher la composition ?

### Colonne Hildesheim

Commençons par la colonne de la Cathédrale Sainte-Marie de l'Ascension de Hildesheim. Elle date du début du XI<sup>ème</sup> siècle et nous narre l'évangile.



Ces dessins<sup>5</sup> faits à partir de la colonne en spirale sont de fait inclinés. Prenons cette suite où nous retrouvons des arbres stylisés, des bâtiments, des tours, autant d'éléments que nous présente la broderie. Le carré ne se prête pas à cette inclinaison mais plutôt son équivalent, le losange. Un losange séparé en son milieu s'adapte parfaitement à cette suite de dessins.



Ainsi le losange, tel un métronome, cadence le déroulé de l'histoire du Christ. Mais comment lire correctement cette histoire sur une colonne de 3,79 m ?

Cette colonne s'inspire fortement de la colonne Trajane. Alors, allons y faire un détour.

<sup>5</sup> Photos extraites du site « petrus.agricola »

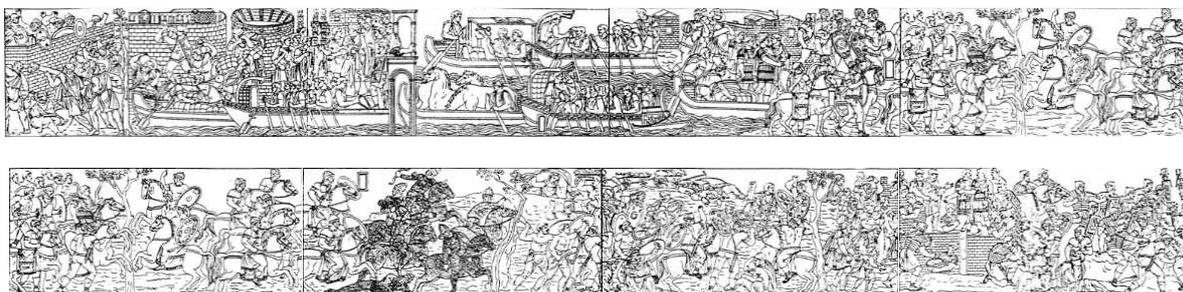


## Colonne Trajane

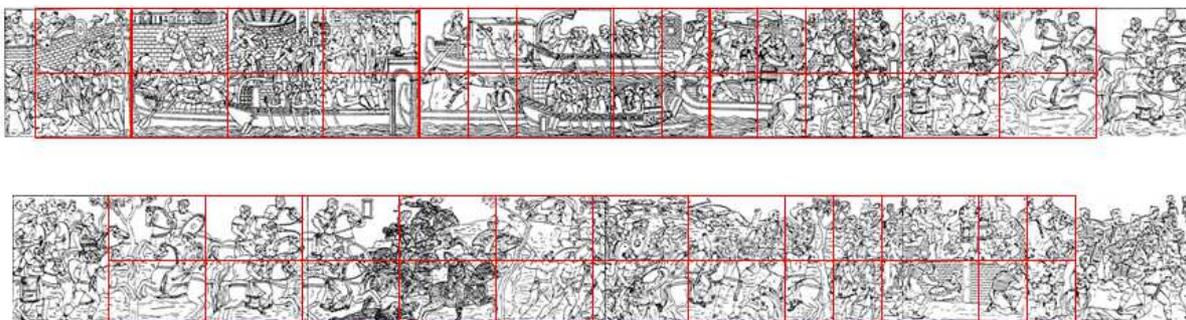
La Colonne Trajane a été dressée dans le début de notre ère (107-110). Apollodore en serait l'architecte et une première phase du travail de conception aurait été :

*« le passage par un dessin préparatoire soumis au commanditaire et fondé sur divers documents. Le contenu de la frise étant émis par Trajan à destination de ses contemporains et de la postérité, la colonne Trajane est bien « un manifeste de l'idéologie trajanienne » et le rôle du Maestro est d'organiser le discours de manière lisible »<sup>6</sup>*

Prenons quelques scènes tirées de relevés dessinés (d'après Reinach, 1909)<sup>7</sup>.



Le carré ne fonctionne pas, par contre, l'utilisation d'un rectangle dont la largeur serait donnée par un mur d'enceinte en début du premier dessin convient parfaitement. Dans les exemples choisis, la division par deux de ce rectangle permet de montrer la régularité du dispositif.

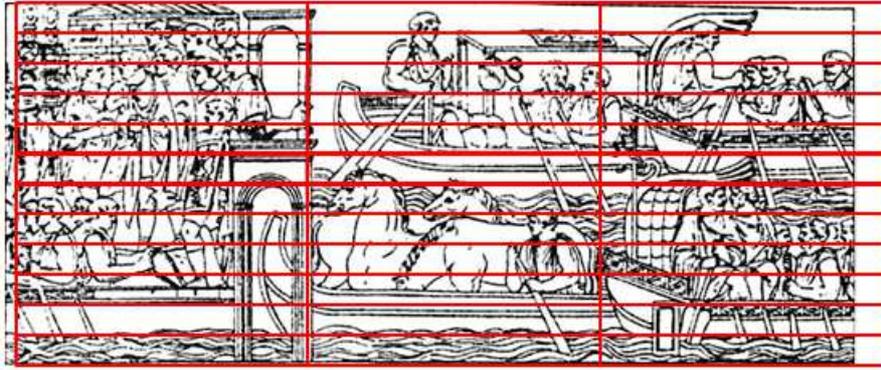


Sur ce détail agrandi, une division par 12 dans le sens de la hauteur, place la plupart des éléments.

<sup>6</sup> Martin Galinier, *La Colonne Trajane et les Forums impériaux, Introduction*, dans *Les Publications de l'École française de Rome*, <http://books.openedition.org/efr/1680>, paragraphe 21

<sup>7</sup> *Ibid.*, paragraphe 52





Déjà dans ces premiers chefs d'œuvres, les scènes sont construites sur une base de géométrie. Géométrie pour rythmer les guerres racontées, géométrie pour coordonner le travail des différentes équipes de sculpteurs. Mais là aussi, la lisibilité de l'ensemble reste un problème majeur pour cette colonne de plus de 38m !

Venons-en enfin à notre broderie et utilisons ces scènes pour passer d'une œuvre à l'autre.



Ces deux détails sont similaires : chevaux dans un sens, chevaux dans l'autre sens, arbres délimitant des scènes, soldats à pied ... Et là, nous n'aurons pas de problème de lisibilité.

Nous pouvons terminer cette première partie par ces deux citations de René Huyghe :

*« On admire le réalisme prestigieux d'un Van Eyck, et la loupe, tremblante d'émotion, s'en va explorer le microcosme qui meuble avec précision chaque centimètre carré de la Madone Rolin... Le peintre a donné à cet espace un volume imaginaire qui, si on le dépouille de son semblant, n'est plus qu'une rêverie rigoureuse de géomètre. »<sup>8</sup>*

*« Ainsi la volonté plastique est si consciente que l'artiste ne s'arrête pas aux arrangements instinctifs ; il se soumet aux rigueurs mathématiques. »<sup>9</sup>*

<sup>8</sup> René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, dans Flammarion, Paris, 1955, p79

<sup>9</sup> *Ibid.*, p84



## Deuxième partie : La composition géométrique dans la broderie

### La géométrie construit la broderie

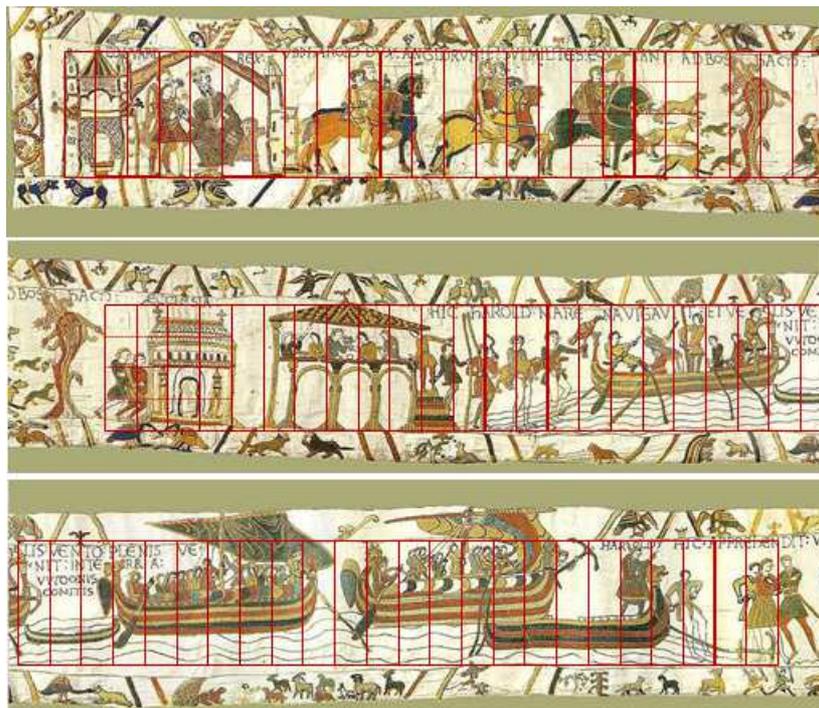
#### La bande centrale

Prenons ces extraits de la broderie<sup>10</sup>. Nous avons utilisé jusqu'à présent beaucoup de carrés. Il doit bien nous en rester quelques-uns à essayer sur ces images.



Cette mesure est conforme. Il faut s'assurer que cela fonctionne pour toute la broderie...

Voyons le début de la broderie avec nos carrés subdivisés en quatre parties égales.



<sup>10</sup> Toutes les reproductions de la broderie sont issues de la Bibliotheca Augustina





Sur cet exemple, la succession de carrés divisés en quatre nous mène bien d'un arbre à l'autre, d'un bâtiment au suivant... Nous pouvons ainsi compléter toute la broderie de ces tracés géométriques (voir annexes).

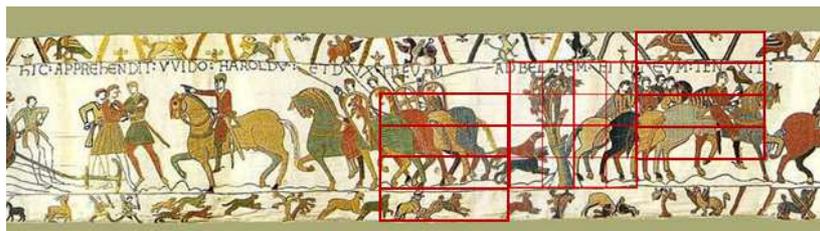
Et en divisant la hauteur par quatre, les têtes de chevaux, chiens, bâtiments, siège... sont placés.



Ainsi, nous retrouvons dans ces éléments géométriques la même logique que celle prise dans la colonne Trajane : des intervalles réguliers pour placer les éléments dans le sens du mouvement, leur donner une largeur « standardisée », une régularité visuelle et donc une cohérence, pour placer aussi les personnages, animaux, bâtiments dans la largeur de la broderie.

### Les bordures

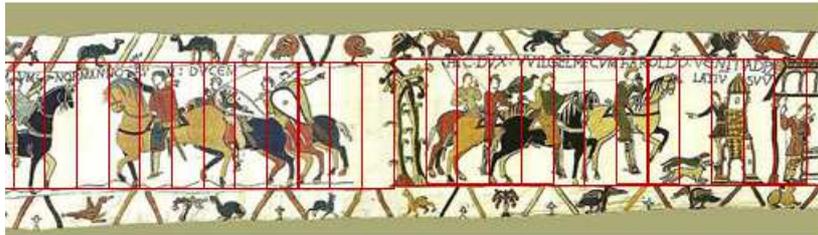
Déplaçons nos carrés par le haut et par le bas et nous voyons aisément que les bordures sont de hauteur approximative le quart de notre carré.



### Le passage d'un lé à l'autre

La fin du premier lé est très nette juste avant les arbres stylisés.



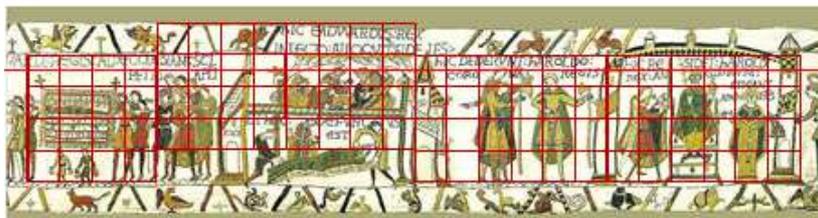
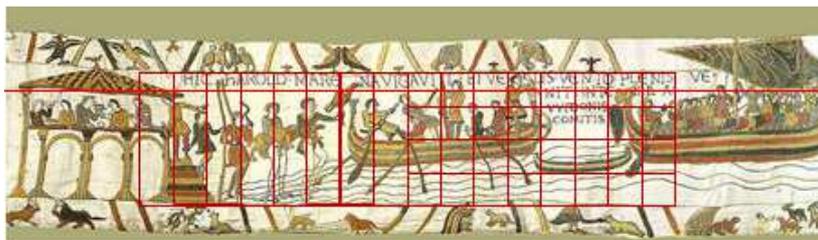


Si nous appliquons nos carrés tels qu'ils nous viennent depuis le début de la broderie, ils continuent parfaitement en englobant l'arbre (limite de scène) et ensuite le personnage et sa tour (limite de scène suivante). Il en est de même sur les autres bordures de lés.

Le passage d'un lé à un autre n'induit pas une rupture. L'histoire des carrés suit son cours. Les lés ont été positionnés et cousus avec précaution l'un par rapport à l'autre. Ils n'ont pas été mis bout à bout comme cela venait.

### Les inscriptions

Prenons trois exemples d'inscriptions. Souvenons-nous aussi du lien étroit dans les manuscrits vus précédemment entre écriture et dessin par l'utilisation d'un quadrillage basé sur la réglure. Si le quart de nos carrés est utilisé comme deux interlignes, alors les inscriptions sur la broderie se positionnent sur ces assises.



C'est donc bien la même idée qui est réutilisée. L'Artiste de la Tapisserie s'est servi de sa connaissance des manuscrits pour placer ses inscriptions.

Ainsi la géométrie construit bien la broderie. Nous pouvons penser qu'elle a ces deux objectifs :

- Le premier : ordonner le dessin tout au long de la broderie pour créer une unité, malgré les équipes différentes de brodeuses qui ont dû exister sur toute la durée du travail et qui ont chacune leurs habitudes de broder.
- Ensuite : permettre aux brodeuses de reproduire et agrandir les dessins faits par l'Artiste sur des maquettes en utilisant le principe de la mise aux carreaux.

## La géométrie rythme la broderie

*« Il a été dit par les anciens que le poème est une peinture sans la forme et la peinture un poème avec la forme » Guo Xi (Traité du Paysage, XI<sup>ème</sup>)*

---

### Les scènes

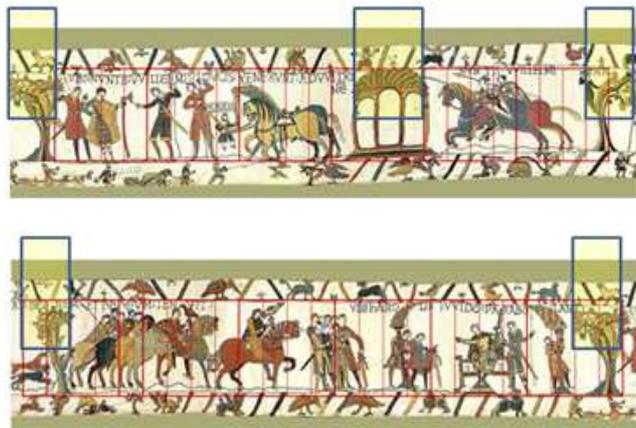
Elles sont marquées par des figurations à base d'arbres ou de bâtiments. Elles sont courtes, elles sont longues.

*« Les scènes, séparées les unes des autres par de petits arbres aux branches entrelacées, parfois par une tour, sont courtes ou longues. »<sup>11</sup>*

---

Quelques exemples suivent où nous pouvons appliquer nos tracés géométriques.

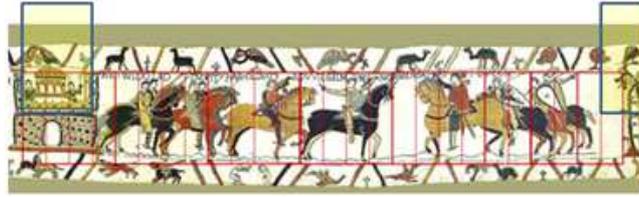
Des courtes :



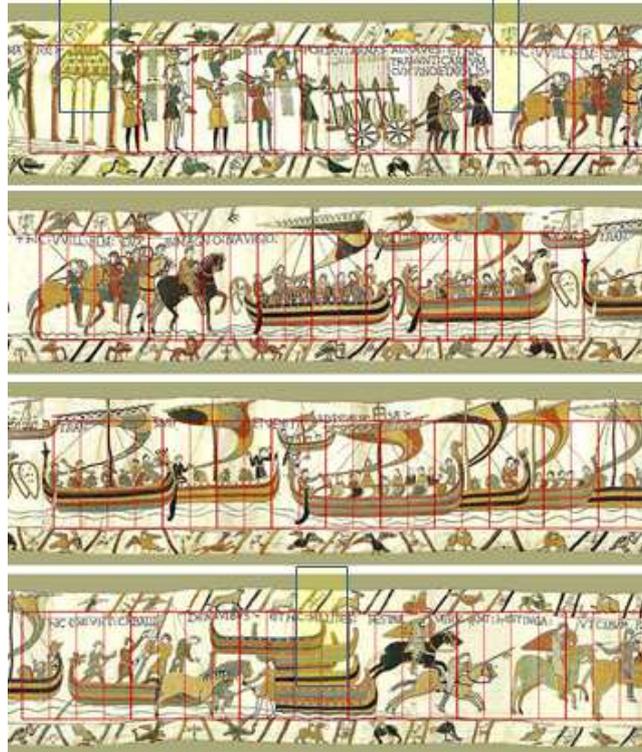
---

<sup>11</sup> C. Bouleau, *Charpentes, la géométrie secrète des peintres*, dans : Editions Seuil, 1963, p35





Des longues :



Chaque scène peut être rapprochée à un vers, base du poème.

*« Ainsi, comme la Chanson de Roland qui narre la trahison de Ganelon, le poème de la trahison d'Harold est divisé en strophes et scandé par des vers. »<sup>12</sup>*

### Les césures

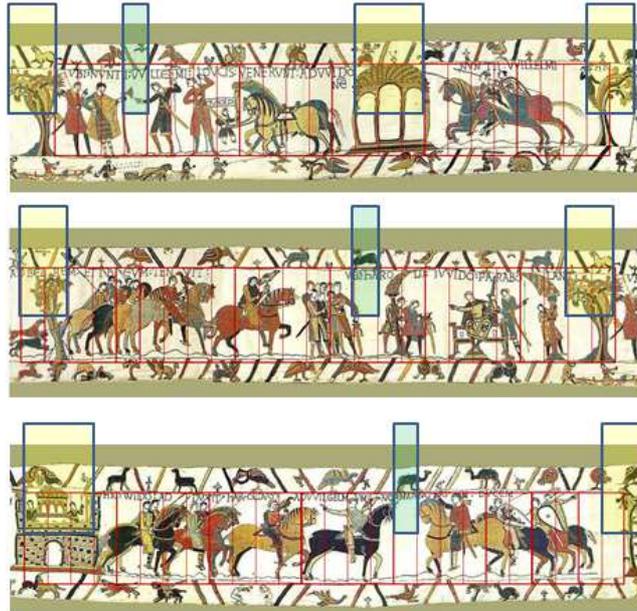
Les scènes longues (celles qui font plus d'une douzaine d'intervalles, soit trois carrés) ont en quelque sorte une aération dans le dessin, qui correspond souvent à la fin d'un moment décrit par une inscription latine. Alors, si nous venons de parler de vers, nous pouvons évoquer les césures que sont ces respirations.

Quelques exemples suivent. Ils sont matérialisés par des rectangles bleutés. Ils correspondent souvent à des intervalles laissés pratiquement sans dessin.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*





### Les assonances

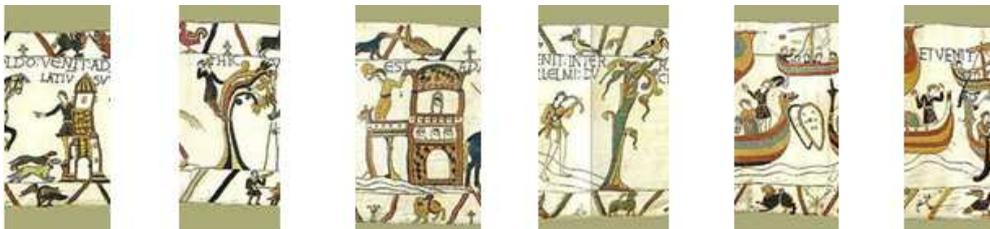
Parler de vers, c'est trouver les rimes ou assonances.

Elles existent, en voici quelques exemples, situées sur fin de scènes ou césures.

Un groupe de chiens court à l'unisson de leurs aboiements pour annoncer l'arrivée de leur maître princier.



Il y a bien toujours un témoin présent pour narrer ensuite ce qu'il s'est passé dans ces moments historiques. C'est peut-être nous ?



## Les couleurs

*« La couleur articule l'espace et le temps, exprime des rythmes et des accents, distingue les acteurs, les lieux, les moments. »<sup>13</sup>*

---

Prenons cette autre phrase de Michel Pastoureau :

*« Les couleurs ne s'organisent nullement dans l'ordre du spectre mais dans un ordre hérité du savoir aristotélicien (...) : blanc, jaune, rouge, vert, bleu, noir. »<sup>14</sup>*

---

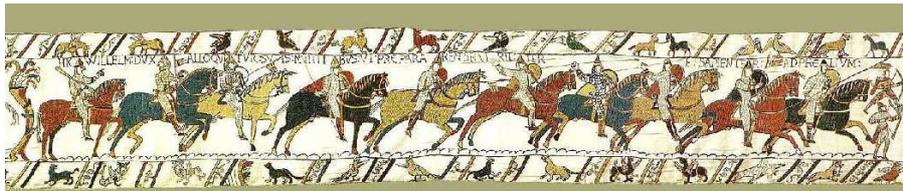
De cet ordre, faisons trois familles :

1 : Jaune

2 : Rouge

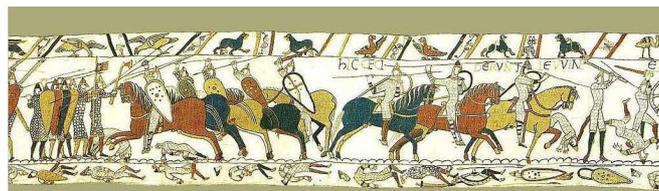
3 : Vert, bleu, noir

Sur ce groupe de chevaux, appliquons ce classement.



Nous trouvons : 2-3-1, 3, 1-2-3-1-2-3

Et sur ce groupe,



Nous trouvons : 2-3-1-3-1, 3-2-1

Et un dernier exemple sur une scène complète :



2-1-3-2-1-2-3-1, 3-1-2, 3-1, 3, 1-2

---

<sup>13</sup> M. Pastoureau, *Le temps mis en couleurs : des couleurs liturgiques aux modes vestimentaires (XIIe-XIIIe siècles)*, dans : *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*. 1999, tome 157, livraison 1 p112

<sup>14</sup> M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, dans : *Editions Seuil*, 2004, p141



Trois notes reviennent, une avec des variations, des modulations. Elles concourent à donner le rythme à l'ensemble. Placées dans une cathédrale, ces couleurs sont vivifiées par celles changeantes des vitraux, par la lumière fragile et aléatoire des bougies.

*Toute la partie finale qui raconte la bataille d'Hastings, plastiquement et graphiquement, a un effet cinétique qui était certainement accentué par la lumière des flammes qui éclairait la broderie.*<sup>15</sup>

---

Bien sûr, ces couleurs n'ont aucune réalité figurative. L'Artiste de la Tapisserie doit animer son histoire, la rendre vivante, captivante, pour que nous ayons envie de lire les plus de 70 mètres de broderie et que nous soyons d'abord lecteurs puis juges du parjure et de ses conséquences politiques. Toute la broderie dans sa conception est axée sur cette volonté de mouvement. Mouvement dans le sens de l'histoire, avec ces ascendances vers les mottes, ses chutes ensuite, ses retours pour marquer une discontinuité et éviter l'ennui, avec ses brisures qui nous interpellent (l'enterrement d'Edouard décrit avant sa mort, mais la mort est bien une brisure). Nous sommes lecteurs captivés et nous nous demandons bien ce qu'il va encore se passer par la suite. La couleur suit cette volonté de l'Artiste et par ses superpositions, ses oppositions, certainement ses liens avec celles du lieu de présentation, elle concourt à accentuer notre appétit de poursuivre nos pas vers le dénouement.

### Les lés

La broderie est composée de plusieurs lés de longueurs différentes, qui vont de 2 m et quelques à plus de 13 m. Nous pouvons nous poser la question : pourquoi ces longueurs distinctes ? Vu tout le travail de réflexion, de structuration, de préparation... l'Artiste de la Tapisserie n'a pas pris ces dimensions au hasard de chutes en reste sur un étal.

Partons donc dans l'idée que c'est volontaire et voyons ce que cela implique.

Dans la narration de l'histoire :

- les deux premiers lés, les plus longs, présentent les personnages clefs, campent le contexte, préparent les événements terribles à venir.
- le troisième occupe pratiquement le milieu de la broderie actuelle. C'est la scène des trois rois, la mort d'Edouard, le parjure et le couronnement d'Harold, la décision de Guillaume de partir en guerre. Le drame se joue.
- les lés suivants sont la préparation, l'approche, le combat et le final : la mort du félon.

Chaque lé, tel une strophe, raconte une partie bien distincte de l'histoire. Il est intéressant de regarder plus précisément ces lés, d'un point de vue composition. Ils commencent tous de la même façon par une scène très courte, suivie d'une autre un peu plus longue.

---

<sup>15</sup> M. Pastoureau, *L'Historien face à la couleur*, dans : *Conférence du Louvre*, 7/11/2013



Si nous regardons ces premières courtes scènes :

Premier lé : Le roi Edouard en majesté, puis Harold à cheval



Deuxième lé : Le roi Guillaume chevauchant avec ses compagnons, puis Harold et Guillaume



Troisième lé : Le roi Edouard mort, puis Harold



Quatrième lé : Le roi Guillaume chevauchant avec ses compagnons,



Cinquième lé : Le repas d'Odon, puis le roi Guillaume



Lés suivants : Cavaliers en action.



Les cinq premiers lés débutent par les personnages clefs, avec une alternance pour les quatre premiers : Edouard, Guillaume, Edouard, Guillaume. Sur le cinquième, Odon est mis à l'honneur. Trois lés ont pour début des personnages à pied, six des cavaliers. Les quatre premiers lés se terminent sur la fin d'une scène, les cinq derniers ne le font pas, une scène est à cheval sur deux lés, peut-être pour mieux les lier dans l'expression de l'action finale.

Si nous regardons ensuite plus précisément les deux premiers lés, les scènes sont de mêmes longueurs et en même nombre d'un lé à l'autre ; la structuration du récit est identique. Le milieu du premier lé correspond précisément à une fin de scène matérialisée par un arbre, le milieu du second à celle figurée par la représentation de Dinan. Il en est de même pour les autres lés, pour le sixième, par exemple, un arbre est aussi brodé à la moitié. Chaque lé raconte une partie de l'histoire en deux temps.



Alors, si nous reprenons notre idée de vers, les lés peuvent s'écrire de cette façon :



Premier lé :

- 1) Harold débarque, il est prisonnier
- 2) Harold est amené à Guillaume



Deuxième lé :

- 1) Harold guerroye avec Guillaume
- 2) Le serment d'Harold

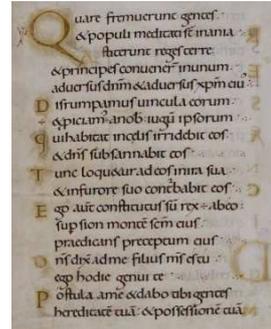
Nous figurons ainsi un poème en laisses, en vers, avec césures, assonances, sonorités colorées, bref une chanson de geste en quelque sorte...

La première scène avec Edouard ressemble à une lettrine historiée qui débute un paragraphe et l'ensemble à une page manuscrite ...





Lettrine V historiée : Charlemagne assis  
Eginhard, *Vie de Charlemagne*, vers 1050, Bnf,  
Manuscrit Lat 5927, f280v



*Psautier d'Oswald*, British Library, vers 980-1000,  
Harley Ms.2904, f5r

Dans cette broderie, l'Artiste de la Tapisserie joue avec brio des trois volets : peinture, musique, poésie. Ces trois formes d'Art convergent vers une seule expression. Victor Hugo disait : « le Vent, c'est tous les vents »<sup>16</sup>. La broderie, « œuvre polysensorielle où s'exprime la volonté de fusion entre les diverses pratiques artistiques afin de parvenir à l'œuvre d'art intégrale »<sup>17</sup> est bien le Vent qui nous enveloppe pour nous mener par ses instants de fougue et de repos.

*Certes, en peinture, le mouvement est aussi fonction des couleurs – si proches des sonorités. Mais le dessin, apparenté à la géométrie, semble permettre de mieux capter globalement les schèmes de tension/détente d'un mouvement musical (...). Ascendante ou descendante, la ligne indiquera les croissances des hauteurs, des durées, des intensités, des timbres, des dynamiques ou des rythmes tout comme leurs valeurs symboliques.*<sup>18</sup>

## Les bordures

### Ont-elles une charpente ?

Nous avons vu précédemment que la bande centrale est charpentée par un réseau de carrés qui construisent et rythment la broderie. Mais qu'en est-il des bordures ?

Quelle que soit la portion prise sur l'ensemble de la broderie, il n'y a pas de relation entre les éléments des bordures et l'organisation que nous venons de voir sur la bande centrale, sauf peut-être quand le dessin de cette partie déborde sur les côtés.

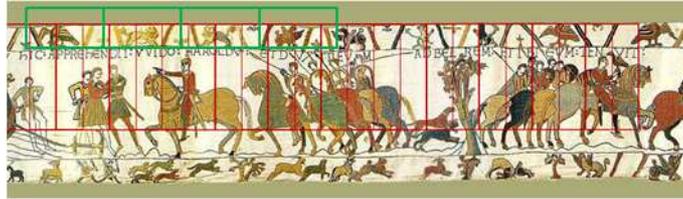
<sup>16</sup> Dans : Michel Guiomar, Préludes en Arts majeur, dans *Musique et arts plastiques: analogies et interférences*, Michèle Barbe (dir.) PUPS 2006, p11

<sup>17</sup> Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques, interactions au XXe siècle*, dans *Minerve*, 1998, p9-10, cité par Jeanne Vanel Klarnet, *L'expression du mouvement*.

<sup>18</sup> Jeanne Vanel Klarnet, *L'expression du mouvement*, dans *Musique et arts plastiques: analogies et interférences*, Michèle Barbe (dir.) PUPS 2006, p251



Il n'y a pas non plus d'intervalles périodiques qui structurent les bordures. Sur l'exemple ci-dessous, les fleurs stylisées de la bordure supérieure commencent par être à égale distance puis rapidement ne le sont plus.



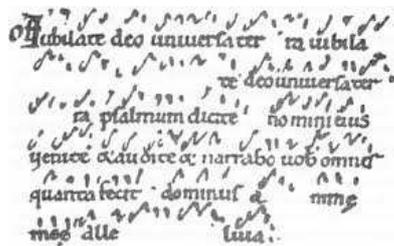
Le travail très rigoureux d'organisation géométrique apporté sur la bande centrale par l'Artiste de la Tapisserie ne se retrouve pas dans les bordures. Pourquoi ? Est-ce qu'il ne s'est pas occupé des bordures ? Est-ce qu'il a voulu laisser une certaine latitude aux brodeuses pour ne pas avoir un ensemble trop rigide et par opposition, renforcer la structure centrale ?

### Sont-elles une charpente ?

Quoi qu'il en soit, les bâtonnets et chevrons brodés de part et d'autre peuvent inciter à penser à deux choses :

La première, à l'écriture neumatique :

En partant de cet exemple de neumes et en faisant un petit montage, nous trouvons quand même quelques similitudes graphiques. Tout cela pour prolonger l'idée de musicalité de cette broderie.



*Il n'en reste pas moins que les bordures, même quand elles présentent un contenu figuratif, constituent avant tout un dispositif ornemental dynamique qui scande le déroulement du récit dans la bande centrale. Tout particulièrement, les bâtonnets colorés inclinés dans le sens du récit résonnent véritablement avec les actions figurées sur la broderie. Pour nous, elles évoquent par leur forme le battement d'une mesure, même si nous savons bien que la musique ignorait tout au 11e siècle de tels procédés graphiques, qui ne font leur apparition qu'avec la musica mensurabilis et la polyphonie vers 1200. Il n'en est pas moins légitime de penser ici à une sorte de musique de la broderie, d'autant mieux que les inscriptions portées par celle-ci appelaient une lecture à haute voix et un commentaire public, donc une vocalisation puissante qui s'apparentait certainement à un chant.<sup>19</sup>*

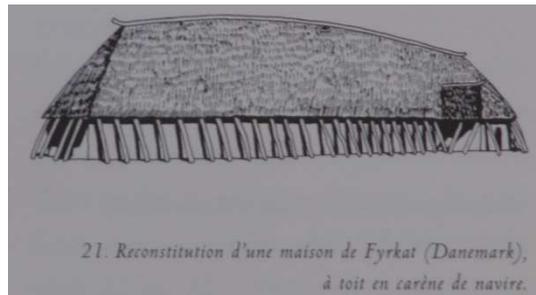
<sup>19</sup> J.C Schmitt, *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, dans URI: <http://id.erudit.org/iderudit/1001954ar>, p29



La deuxième, à un élément d'architecture :

Ces chevrons soutiendraient la bande centrale pour éviter une mollesse que donnerait ses 70 mètres et plus de longueur.

Ce dessin, extrait du livre de Lucien Musset<sup>20</sup> sur la Tapisserie et représentant une reconstitution de maison viking à Fyrkat, montre une suite de poteaux de bois qui donnent la même impression que les bâtonnets des bordures. Ils soutiennent le toit de chaume comme ceux de la broderie semblent la soutenir.



21. Reconstitution d'une maison de Fyrkat (Danemark), à toit en carène de navire.

Un autre dessin montre une maison à pan de bois de l'Eure au XI<sup>ème</sup> siècle (extrait du Dictionnaire raisonné de l'architecture d'E.-E. Viollet-le-Duc).



*Dans ces habitations, comme sur les broderies de la tapisserie de Bayeux, on remarque, par exemple, ces poinçons richement décorés qui terminent les deux extrémités du faîtage et qui sont reliés au-dessus du comble par une pièce de bois découpée en manière de crête. On voyait encore dans les campagnes de l'Eure, il n'y a pas longtemps, des restes affaiblis de cette tradition exprimés clairement dans notre figure 43.<sup>21</sup>*

<sup>20</sup> L. Musset, *La Tapisserie de Bayeux*, dans Editions Zodiaque, 2002, p70

<sup>21</sup> E.-E. Viollet-le-Duc, *Article sur la Maison / Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1858-1868



Le Commanditaire de la Tapisserie a dû donner à l'Artiste qu'il a choisi les messages qu'il voulait voir passer dans cette œuvre : message religieux, message politique. Ils en ont discuté longuement. L'Artiste et le Commanditaire ont échangé sur les moyens de les transcrire en scènes historiées. Puis l'Artiste a dû faire des maquettes, les présenter à son Commanditaire. Elles ont été discutées, refusées, refaites maintes fois jusqu'à ce que le Commanditaire soit d'accord sur les maquettes proposées. Il fallait alors que le projet se concrétise et qu'il conserve sa cohérence sur toute sa longueur et aussi sur toute la durée de la réalisation.

La composition décrite en tant que rythme a servi en premier lieu lors des maquettes pour donner vie aux dessins et apporter une réponse motivante au Commanditaire.

La composition décrite en tant que construction a servi en second lieu à ordonner les brodeuses, grâce à la mise aux carreaux, pour qu'elles puissent transcrire les dessins à la bonne échelle, au bon endroit sans se soucier de la finalité artistique.

La composition décrite en tant que rythme sert en dernier lieu pour que la broderie, à travers les époques, parle à nos sensibilités diverses, reste une œuvre vivante et un message hors du temps.

