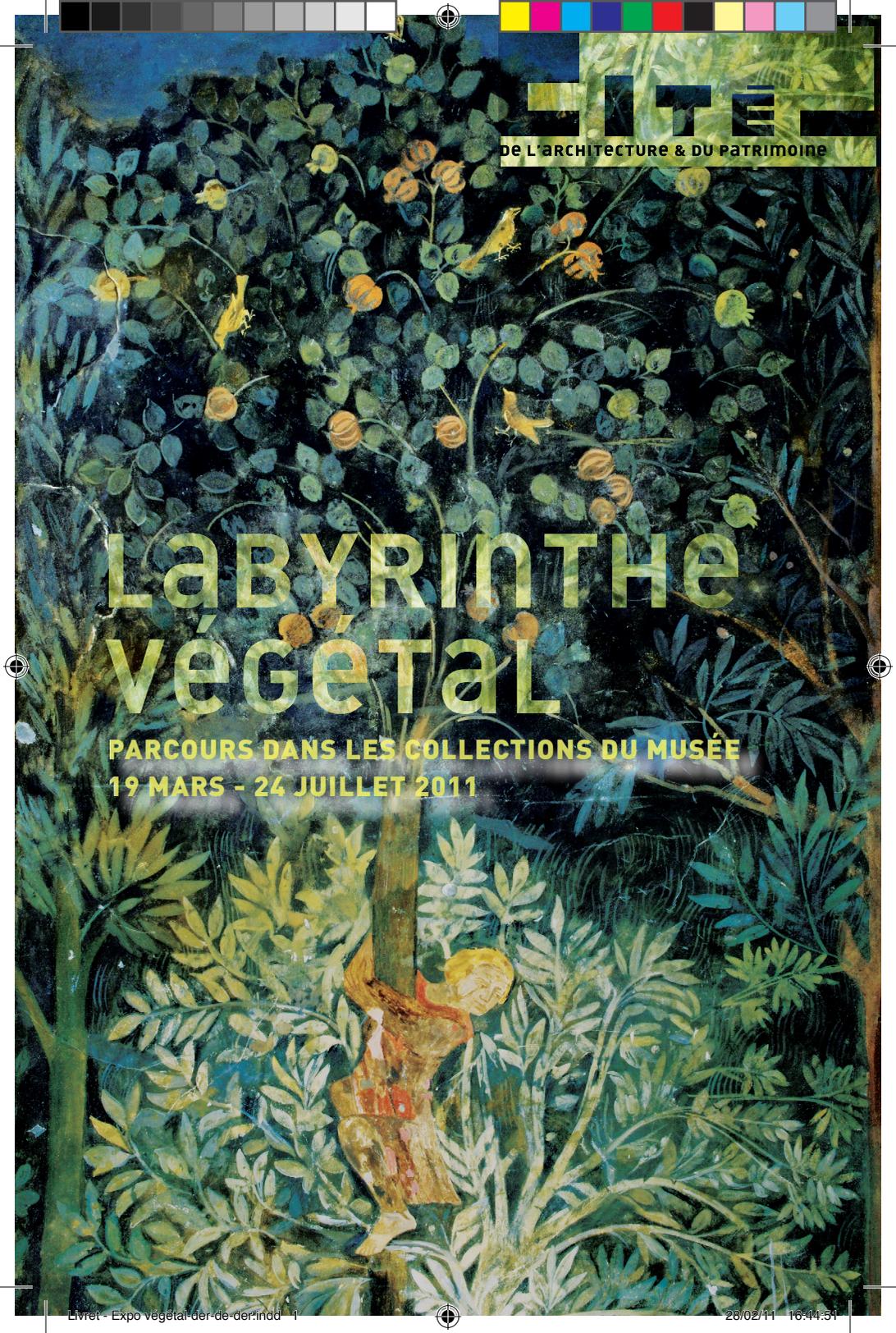




DE L'ARCHITECTURE & DU PATRIMOINE



Labyrinthe végétal

PARCOURS DANS LES COLLECTIONS DU MUSÉE
19 MARS - 24 JUILLET 2011



Feuille d'artichaut, moulage sur nature
par Adolphe Victor Geoffroy-Dechaume (1816-1892).





LABYRINTHE VÉGÉTAL



Le végétal est la thématique prioritaire du 1^{er} semestre 2011 à la Cité de l'architecture et du patrimoine. En écho aux deux expositions de la Cité, *Burle-Marx* et *Ville Fertile*, et aux cours publics sur *Les jardins* dispensés à l'École de Chaillot, le musée des Monuments français propose du 19 mars au 24 juillet 2011, un parcours à travers ses collections permanentes, intitulé « Labyrinthe végétal ».

L'observation de la nature a dès l'Antiquité incité les hommes à représenter les plantes qui constituaient leur environnement. Qu'il s'agisse d'emprunts fidèles, traduits de façon réaliste, ou d'une reproduction purement ornementale ou à connotation symbolique, le végétal est présent dans l'architecture de toutes les époques. Il ne disparaît pas avec l'industrialisation de la société et l'architecture contemporaine lui consacre une place de plus en plus importante.

Le parcours proposé conduit le visiteur à travers les galeries du musée grâce à la mise en place de repères, conçus et réalisés par Adrien Lagnier, artiste formé à l'Institut national des métiers d'art. Leurs numéros renvoient au contenu de ce livret. Cette signalétique invite à découvrir le traitement particulier de la flore sculptée et peinte à travers la France du Moyen Âge à la Renaissance et à apprécier la part que les architectes et urbanistes des XIX^e et XX^e siècles ont réservée à la nature et à la végétation. Des dessins, exceptionnellement sortis des réserves du Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle (institut français d'architecture), sont mis en valeur par la régie des œuvres sous la Coupole de Cahors, attestant l'importance de la nature pour les concepteurs et les commanditaires.

Conçu par les équipes de la conservation du musée, ce parcours, commence dans la galerie des moulages au rez-de-chaussée du musée et se poursuit au premier étage dans la galerie d'architecture moderne et contemporaine jusque sous la coupole de Cahors. Il se termine dans la galerie des peintures murales et des vitraux, où, aux côtés de peintures traitant du thème de la flore, sont temporairement exposés des éléments d'herbiers du XIX^e siècle, dessins, gravures et moulages d'après nature, témoignant du souci de vérité recherché par les artistes de cette époque.

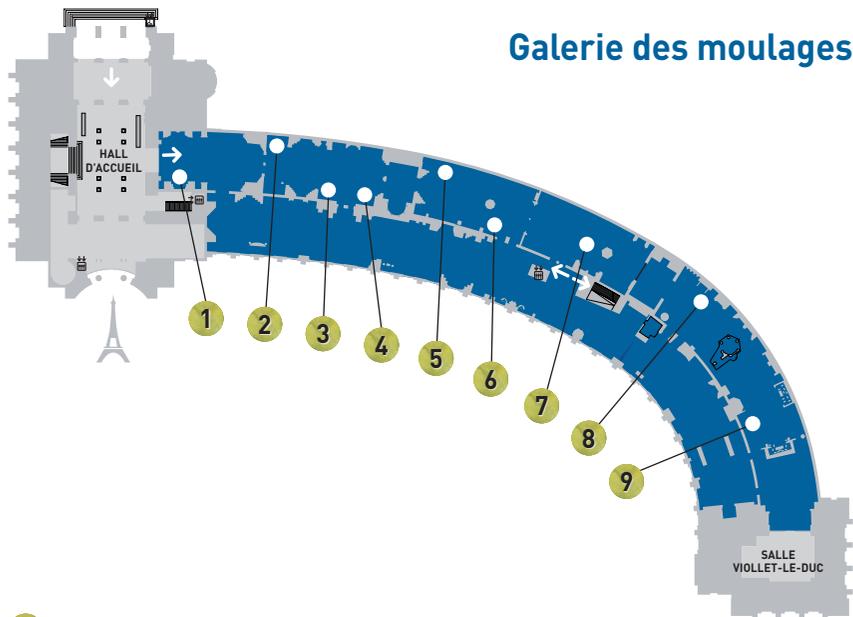
Laurence de Finance





PARCOURS DU LABYRINTHE VÉGÉTAL

Galerie des moulages



1 La palmette, motif de prédilection du sculpteur roman

Motif ornemental dérivé de l'Antiquité, la palmette connaît au XII^e siècle des variations infinies de composition et de détails, selon l'imagination des sculpteurs.



Toulouse, basilique Saint-Sernin.
Décor de palmettes sur la Porte de Miègeville
(vers 1100). Moulage.

Elle est reconnaissable à sa forme en « as-de-cœur » évoquant la feuille de palmier. Découpée le plus souvent en cinq ou sept lobes disposés en éventail, sa tige se sépare à la base en deux spires qui remontent de chaque côté pour venir encercler les lobes. Les palmettes sont souvent liées entre elles par des bagues qui enserrant un fleuron.

La palmette constitue l'essentiel du décor sculpté végétal du cloître de l'abbatiale Saint-Pierre de Moissac, de la basilique Saint-Sernin de Toulouse et de nombreux autres édifices du Languedoc.



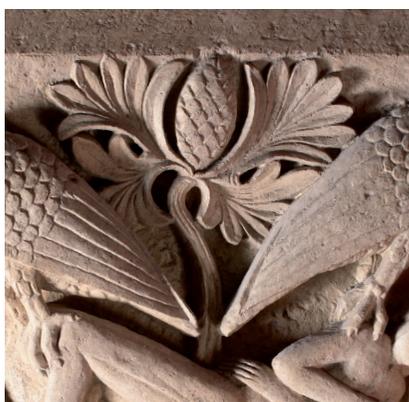


2 La flore merveilleuse de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun

Les feuilles, fruits et fleurs imaginaires sculptés à la cathédrale d'Autun sont caractéristiques de la représentation de la flore à l'époque romane. Au linteau du petit portail, Ève évolue dans la forêt du paradis terrestre. La main griffue du Tentateur incline vers elle une branche de l'arbre de la Connaissance du Bien et du Mal. Cet arbre, décrit dans le texte de la Genèse comme « séduisant à voir et bon à manger » (Gn 3, 6), est le plus souvent représenté sous la forme du pommier. Le sculpteur d'Autun en a fait un pommier imaginaire composé de feuilles nervurées et de tiges perlées.



Autun, cathédrale Saint-Lazare, haut-relief du linteau du portail nord (vers 1125-1135). Ève dans le jardin du Paradis. Moulage.



Autun, cathédrale Saint-Lazare. Détail de l'arum sur un chapiteau de la nef (première moitié du XII^e siècle). Moulage.

Les chapiteaux sculptés de la cathédrale présentent par ailleurs de remarquables arums, un motif qui appartient au répertoire du sculpteur romain. Traités avec une grande liberté d'imagination et occupant souvent les vides de la composition, les arums sont reconnaissables à leur fruit en grappe ou en pomme de pin. C'est dans les manuscrits des XI^e et XII^e siècles que les sculpteurs ou leurs commanditaires ont pu voir des variantes orientales de l'arum. Ils se sont aussi peut-être inspirés de *l'arum maculatum* qui égaie les sous-bois de la campagne française.





3 Le chapiteau « à paysage » ou la représentation de la nature

De nombreux chapiteaux romans présentent un décor de verdure ou « paysage » dans lequel évoluent des personnages. Si ce décor est le plus souvent composé d'arbres



fruitiers ou de feuillage imaginaires, il peut aussi, exceptionnellement, relever d'une observation assez proche de la nature. Ainsi, un pommier, un amandier, une vigne et un olivier ornent les quatre faces d'un chapiteau du chœur de l'abbatiale de Cluny représentant les fleuves et arbres du Paradis. Les troncs et les branches sont irréguliers, disposés sans symétrie. Les feuilles et les fruits du pommier et de la vigne en particulier, se rapprochent de ceux de nos vergers.

Cluny, église abbatiale Saint-Pierre et Saint-Paul (Cluny III), chapiteau du chœur *Fleuves et Arbres du Paradis* (1118-1120). Moulage.

4 La feuille d'acanthé et les origines légendaires du chapiteau corinthien

Forme architecturale d'origine grecque, reprise et développée par les Romains, le chapiteau corinthien se caractérise par un décor végétal composé de rangées de feuilles d'acanthé. L'architecte et théoricien romain Vitruve rapporte son origine légendaire : la nourrice d'une jeune fille de Corinthe décédée aurait posé sur son



tombeau un panier recouvert d'une tuile. Le panier ayant été placé sur une racine d'acanthé, les feuilles et les tiges l'enveloppèrent bientôt et, contraintes par la tuile, se recourbèrent, formant ainsi des volutes. Cette disposition aurait séduit le sculpteur athénien Callimaque (fin du V^e siècle avant J.-C.), qui l'aurait transcrit dans la pierre.

Cluny, église abbatiale Saint-Pierre et Saint-Paul (Cluny III), chapiteau corinthien du chœur (1118-1120). Moulage.

De nombreux chapiteaux corinthiens de l'époque gallo-romaine sont présents en Bourgogne et ont inspiré les sculpteurs de la région. L'acanthé des chapiteaux du chœur de Cluny se caractérise par de grandes feuilles découpées en fort relief de façon à être visibles de loin. Ce motif ne se limite pas aux chapiteaux ; il est par exemple sculpté en file sur les ressauts du portail d'Avallon.





5 Tapisseries de pierre : le rôle décoratif du feuillage

Dans la sculpture monumentale médiévale, le feuillage adopte souvent un rôle purement décoratif. Ainsi, le lierre, la vigne, la rose, le chêne, le trèfle ou encore l'églantine sont exploités par les sculpteurs pour les qualités ornementales de leurs feuilles ou de leurs fleurs : nervures saillantes, profils très découpés, longues tiges, arrondi de certains lobes, etc. Dans les cathédrales du XIII^e siècle, un décor emprunté au répertoire végétal se retrouve sur toutes les parties sculptées ou moulurées de l'architecture (clefs de voûte, chapiteaux, frises, vousoirs, consoles) dont il souligne les grandes lignes. Il est aussi utilisé comme décor couvrant dans le fond des reliefs et l'intérieur des dais. Le revers de la façade occidentale de la cathédrale de Reims est ainsi tapissé jusqu'au triforium de feuillages sculptés d'espèces variées, disposés en panneaux horizontaux autour de sept rangées de statues.

Reims, cathédrale Notre-Dame.
Détail du haut-relief « La Communion du chevalier »
du revers de la façade occidentale (1250-1260). Moulage.



Reims, cathédrale Notre-Dame. Détail du feuillage sur le haut-relief
« La Communion du chevalier » du revers de la façade occidentale (1250-1260). Moulage.





6 Le sens religieux caché du végétal : le cep de vigne, le lys et le rosier

Outre les qualités décoratives du motif végétal, une symbolique religieuse accompagne souvent sa représentation dans l'art du Moyen Âge.

La Bible associe la vigne à la figure du Christ : par l'action de Dieu, la vigne donne le vin de la vie éternelle, symbole du sang du Christ. Un cep de vigne figure sous le Christ bénissant du trumeau dit « Beau-Dieu » de la cathédrale d'Amiens. Il accompagne ici l'image de la révélation du Christ triomphant selon l'évangéliste Jean : « Moi je suis la vigne véritable » (Jn 15, 1). Les côtés du même trumeau sont ornés de vases de fleurs, à gauche le lys, à droite la rose. Dans la tradition biblique, le lys symbolise la pureté de la Vierge et la rose, son amour et sa charité. Marie est comparée dans les psaumes à un jardin de roses et dans les écrits de saint Bernard au XI^e siècle, elle est *la rosa sine spina* ou la « rose sans épines ».

Amiens, cathédrale Notre-Dame.
Détail du lys sur le côté du trumeau du portail central
de la façade occidentale (1225-1235). Moulage.



Amiens, cathédrale Notre-Dame. Détail du cep de vigne sur le trumeau
du portail central de la façade occidentale (1225-1235). Moulage.





7 Feuilles « pétrifiées » : naturalisme et virtuosité à l'époque gothique

Des consoles à motifs végétaux tous différents soutiennent chacun des six prophètes du Puits de Moïse à Dijon. Tout comme le sculpteur a personnalisé avec réalisme les traits des visages, les feuillages qui les accompagnent sont traités avec les détails de tiges, de nervures et de lobes propres à chaque espèce. Cette représentation naturaliste est caractéristique de la sculpture ornementale du XIV^e siècle.

Elle révèle l'exceptionnelle virtuosité des sculpteurs gothiques qui s'exercent à donner l'illusion de la souplesse des tiges et des feuilles et leurs transformations naturelles au gré des saisons (feuilles jeunes, épanouies, fanées etc.).

La difficulté technique inhérente à la taille de la pierre s'estompe devant le réalisme de la feuille sculptée. Cette « pétrification » du végétal a par ailleurs séduit de nombreux artistes et sculpteurs au XIX^e siècle.



Dijon, chartreuse de Champmol.
Détail d'une console feuillagée du *Puits de Moïse*
(1395-1405). Moulage.



Feuille de chêne, moulage
sur nature par Adolphe-Victor
Geoffroy-Dechaume (1816-1892).



Bourges, cathédrale Saint-Étienne.
Détail de la porte de la sacristie du chapitre
(milieu du XV^e siècle). Moulage.

8 L'exubérance de la flore du gothique flamboyant

Au XV^e siècle, le décor s'affranchit du naturalisme du siècle précédent et évolue vers une exubérance ornementale qui reflète, une fois de plus, la maîtrise technique des sculpteurs dans la taille de la pierre.

Le décor végétal se démultiplie sur les façades, portails, tombeaux.

De nouvelles variétés de plantes aux formes complexes apparaissent comme le chou frisé, le chardon, l'artichaut ou le houblon.





Les contours sont dentelés, les feuilles s'enroulent et se déroulent, s'envolent presque. Le végétal semble naître de la pierre elle-même.

L'extrados de la porte de la sacristie de la cathédrale Saint-Etienne de Bourges est ainsi décoré de feuilles de chou frisé, caractéristiques de l'exubérance de la flore du gothique flamboyant.

Chartres, cathédrale Notre-Dame.
Détail de feuillage sur la clôture du chœur (début du XVI^e siècle). Moulage.

9 Le motif végétal comme reflet des activités ou de l'identité du commanditaire

Un grenadier, un olivier et un oranger ornent un bas-relief de la tour centrale de l'hôtel Jacques Cœur à Bourges. Des chardons et des ronces poussent entre les arbres aux côtés de plantains, de soucis et de trèfles. La présence d'espèces exotiques intégrées au décor de l'hôtel particulier de l'Argentier du Roi, comme ici l'oranger ou le grenadier, reflète l'activité commerciale du commanditaire et les nombreuses régions lointaines que fréquentaient ses vaisseaux.

Dans le même esprit de « signature », le décor de l'église de Brou à Bourg-en-Bresse est parsemé de marguerites, emblème de Marguerite de Bourbon (†1483) puis de Marguerite d'Autriche (†1530). Des bouquets de marguerites s'épanouissent sur les tombeaux des régentes et ailleurs dans l'église, jusqu'aux clefs de voûte. Cette flore symbolique de la fin de l'époque gothique est restée naturaliste et n'a pas suivi le développement extrême de la flore flamboyante.

Emily Rawlinson

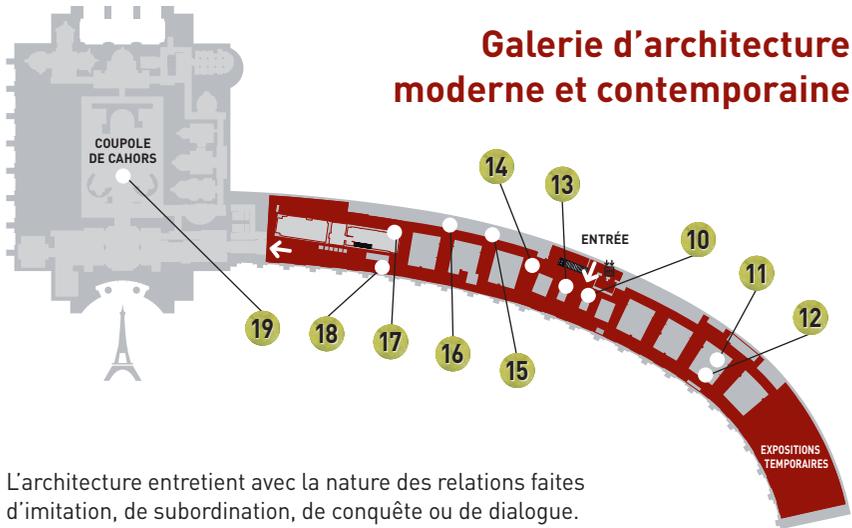


Bourges, hôtel Jacques Cœur (1443-1451). Allège d'une fenêtre de façade sur cour représentant un grenadier, un oranger et un olivier. Moulage.





PARCOURS DU LABYRINTHE VÉGÉTAL



Galerie d'architecture moderne et contemporaine

L'architecture entretient avec la nature des relations faites d'imitation, de subordination, de conquête ou de dialogue. Si les concepteurs s'en inspirent pour l'ornementation, ils composent aussi avec elle dès l'élaboration des projets et à toutes les échelles.

10 Crystal Palace, de Joseph Paxton, 1851 (détruit)



Édifié autour d'un bouquet d'ormes qui trônent dans la nef centrale, ce bâtiment imposant mais tout en transparence s'inscrit dans un parc du centre de Londres, Hyde Park. Son concepteur, le jardinier Joseph Paxton, offre une réponse ingénieuse à un concours d'architecture infructueux en reprenant le modèle des grandes serres qu'il a déjà réalisées. Construit en un temps record et préservant le site de l'usage de la maçonnerie lourde, ce bâtiment constitue par ailleurs un concept architectural innovant : celui d'une vaste enveloppe protectrice, créant son propre climat. Associant industrie et nature, il préfigure à plus d'un titre l'architecture du XX^e siècle et les bâtiments de haute technologie liée à l'environnement.

Londres, l'intérieur du Crystal Palace.
Illustration de Owen Jones.
Londres, Victoria and Albert Museum.





Herne-Sodingen (Allemagne), vue intérieure du centre de formation du Mont-Cenis.

11 Centre de formation de Herne-Sodingen, de Françoise-Hélène Jourda et Gilles Perraudin, 1991-1997

Le modèle de la serre se retrouve avec cet édifice de la fin du XX^e siècle. Conçu dans une démarche respectueuse de l'environnement, il s'inscrit dans un étroit dialogue avec la nature. Les troncs massifs de pins locaux, supportant la structure, évoquent une forêt réglée au cordeau par l'architecte, baignée dans une lumière tamisée par les branchages géométriques des poutres de lamellé collé. Dans l'espace public central, les plantes ornementales créent un sous-bois aux allures exotiques. (Maquette prêtée par le Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.)

12 Centre culturel Jean-Marie Tjibaou, de Renzo Piano, 1990-1998

Dans ce bâtiment dédié à la société traditionnelle kanake, la nature est utilisée comme une référence culturelle que transfigure l'architecture contemporaine. Réinterprétant les constructions précoloniales, Renzo Piano installe ses grandes « cases » sur une presqu'île à la végétation luxuriante. Elles s'égrènent le long



Nouméa (Nouvelle-Calédonie), vue d'ensemble du Centre culturel Jean-Marie Tjibaou.

d'un chemin évoquant l'allée traditionnelle bordée de plantes magiques qui menait à la maison du chef. Entourant les constructions, un paysage arboré d'espèces endémiques (pins colonnaires, cocotiers, banians...) rappelle combien la vie quotidienne était liée à l'environnement naturel.



13 Le Paris d'Haussmann, 1853-1870

C'est aussi à l'échelle de la ville que la végétation s'inscrit dans les projets. Au XIX^e siècle, tandis que la société s'industrialise et que les villes se développent, la présence d'une nature recomposée devient une nouvelle qualité de la vie urbaine. Pour Napoléon III, transformer Paris, c'est aussi l'embellir.

Dans cet objectif, Haussmann confie à l'ingénieur J.-Ch.-A. Alphand le service



Paris, vue aérienne du Parc Monceau.

des Promenades et Plantations (cf 19). Tandis que la création et le réaménagement de bois et parcs publics introduisent le pittoresque avec inventivité, squares, allées plantées, quais et boulevards bordés d'arbres permettent à tous de profiter de la verdure sans quitter la ville.

14 Cité industrielle de Tony Garnier, 1899-1917

Sans renier les principes d'Haussmann, mais surtout inspiré par les idées progressistes, Tony Garnier propose un urbanisme nouveau.



Lyon, Cité Tony Garnier, quartier des États-Unis.

Il bannit les « rues noires » au profit d'une ville-parc, verdoyante et aérée : la moitié du sol est couverte d'espaces verts publics. Son tracé en damier et l'absence de clôtures permettent une libre circulation piétonne, offrant la jouissance d'avenues plantées, bosquets, pelouses, pergolas et façades où foisonnent les plantes grimpantes. À l'agrément de la végétation s'ajoute son aspect fonctionnel : écran protecteur autour des écoles, ceinture verte bordant le site industriel.

Le quartier des États-Unis à Lyon peut être vu comme la réalisation de l'un des ensembles d'habitations de la *Cité industrielle*.



15 Cités-jardins, années 1920-1930

Les cités-jardins trouvent leur origine dans les écrits du visionnaire anglais Ebenezer Howard qui prône une association entre ville et campagne.

Réinterprété en France dès le début du XX^e siècle, ce modèle - qui inspira aussi



Tony Garnier - répond à des préoccupations sociales et à un souci d'hygiène, en faisant jouer un grand rôle à la végétation. Si les jardins privatifs ajoutent au pittoresque des lieux, la qualité des espaces publics abondamment plantés (cheminements, places, terrains de jeux pour les enfants...) utilisent la végétation comme indispensable facteur de bien-être et de socialisation.

Gennevilliers, La Cité-jardin.

Architectes Jean Hébrard et Félix Dumail.

16 Ensemble d'habitation Danielle Casanova, de Jean Renaudie à Ivry-sur-Seine, 1970-1972

Rompant avec les grands ensembles et leurs espaces verts uniformes, ces logements sociaux bénéficient d'une qualité architecturale inédite. Chacun dispose d'une vaste terrasse-jardin offerte à la lumière, l'immeuble étant en pyramide. Une grande baie vitrée la relie au séjour qu'elle agrémente. Les habitants l'aménagent librement, intervenant sur l'image de l'immeuble au fil des saisons. Se prolongeant dans les espaces communs, cette profusion de verdure donne le sentiment d'une nature présente au quotidien, favorisant les contacts entre les habitants.



Ivry-sur-Seine, vue aérienne des habitations de Jean Renaudie.





17 Cité radieuse de Le Corbusier, Marseille, 1945-1952

Contestant le modèle des cités-jardins, qui entraîne selon lui un étalement urbain regrettable, Le Corbusier n'en définit pas moins la Cité radieuse comme une « cité-jardin verticale », associant la fonction des loggias à celle du jardin d'une villa. Mais l'idée prend tout son sens avec le parc entourant l'édifice, destiné à la récréation



Marseille, l'unité d'habitation de Le Corbusier.

des habitants.

Dans ses dessins, Le Corbusier figure toujours le bâtiment avec son environnement planté, faisant face au soleil, à l'espace, à la verdure (cf 19). Cadrée et maîtrisée, cette « nature du bon Dieu », comme il la nomme, est une composante fonctionnelle de l'architecture et de l'urbanisme.

18 Villa Garnier à Bordighera (1872-1873) et maisons de référence, XIX^e et XX^e siècles



Bordighera (Italie), Villa Garnier, vue de la façade ouest.

Fruits d'une connivence entre architecte et maître d'ouvrage, ces villas d'exception se présentent comme des œuvres uniques où le jardin prolonge l'architecture.

Selon les architectes et les contextes, la composition des jardins est plus ou moins sophistiquée. Offrant un écran protecteur à sa villa, Charles Garnier réalise un parc planté d'essences rares, fonctionnel et ludique, sur un site célèbre pour ses palmiers magnifiques.

La maison d'Antti Lovag s'enfouit dans la végétation naturelle, la villa Savoye cadre ses vues sur la végétation, tandis que la maison Quéré s'enroule sur son patio planté.

Aude Mathé





19 Le végétal dans l'architecture du XX^e siècle / Centre d'archives



Nancy, villa Jika pour Louis Majorelle,
architecte Henri Sauvage, 1902.

Depuis la période classique, les enjeux et les attentes liés à l'association du végétal et de l'architecture sont multiples. L'engouement des classes aristocratiques pour les parcs d'agrément, à la mode française, italienne ou anglaise, a été à partir du XIX^e siècle un modèle d'inspiration pour la bourgeoisie puis, dans une moindre mesure, pour l'ensemble de la société. Le végétal, faute de toujours pouvoir s'étendre à l'extérieur, a progressivement envahi les intérieurs et leur ornementation, parfois en renouant avec des vocabulaires décoratifs anciens comme en témoigne à la toute fin du XIX^e siècle le retour en faveur du style rocaille.

Ornement végétal

L'ornementation végétale a eu sa période de renaissance au début du XX^e siècle avec la fulgurance de l'Art nouveau dont les formes découlent directement de l'étude et de la réinterprétation de la flore. En façade ou dans le décor intérieur, les productions sont nombreuses et recouvrent tous les supports : serrurerie, papiers peints, mobilier ou vitraux. Les architectes et les décorateurs, tels Ruprich-Robert ou Sullivan, étudient la nature et la croissance des végétaux pour en déduire des systèmes de composition architecturale et décorative. La stylisation progressive a conduit à un ultime chant du cygne dans les années 20 avec le style Art déco qui n'emploie les motifs végétaux que de manière ponctuelle et allusive.



Fragment de frise pour papier peint, André Mare, 1920.





Jardins intérieurs et jardins sous verre

La présence artificielle du végétal ne saurait être la panacée.

Les jardins d'hiver, déjà présents par ailleurs dans nombre d'hôtels particuliers, sont un thème de prédilection pour les architectes.

Sur un paquebot, dans une maison bioclimatique ou au cœur d'un bâtiment de logements collectifs, les patios apportent une touche naturelle et fraîche.

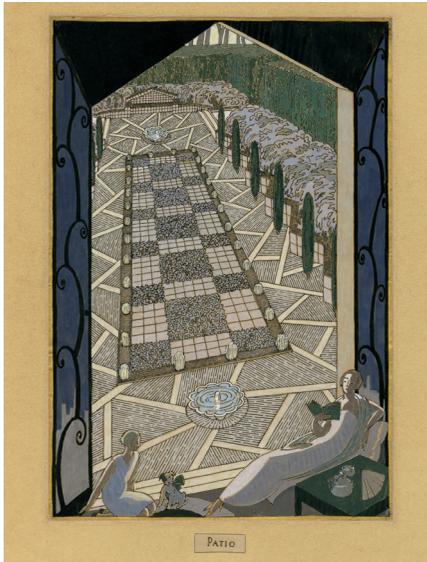
Le jardin d'hiver s'autonomise jusqu'à engendrer des architectures à part entière sous la forme des serres. Des plus gigantesques comme le Crystal Palace aux plus modestes en passant par les édifices horticoles, la création de serres est abondante dans les exercices produits par les élèves architectes aux Beaux-Arts.

Sous l'impulsion des Modernes, se développe la terrasse plantée ou terrasse-jardin, un des « prolongements du logis » chers à Le Corbusier dans *La Ville Radieuse* publié en 1935. Le thème de la terrasse directement liée à l'appartement ne fera que se développer jusque dans les exemples contemporains des habitations-jardins d'Andraut et Parat.



Paquebot Normandie : perspective de la volière du jardin d'hiver, architecte Roger-Henri Expert, 1934.





Paris, jardin pour l'hôtel de Vogüé, quai d'Orsay, architecte Albert Lapadre, 1925.

Jardins architecturés

Le mythe de l'hôtel particulier entre cour et jardin ne perd pas de sa résonance au cours du XX^e siècle. Depuis les derniers hôtels particuliers réalisés dans l'Entre-deux-guerres par André Lurçat, Pierre Barbe, Charles Moreux ou Albert Laprade, le besoin du jardin comme démarcation entre la rue et l'immeuble ou comme accompagnement de l'habitation reste prégnant. Tout habitant veut que son logement ouvre sur un espace extérieur privé, propre à flatter son ego (jardin reflet de l'habitation) ou à subvenir à sa subsistance (jardin potager des maisons ouvrières).



Lardy, jardin pour Monsieur Broussard, architecte Joseph Marrast, 1928.

Jardins publics et parcs urbains

Le végétal participe à l'embellissement de la ville.

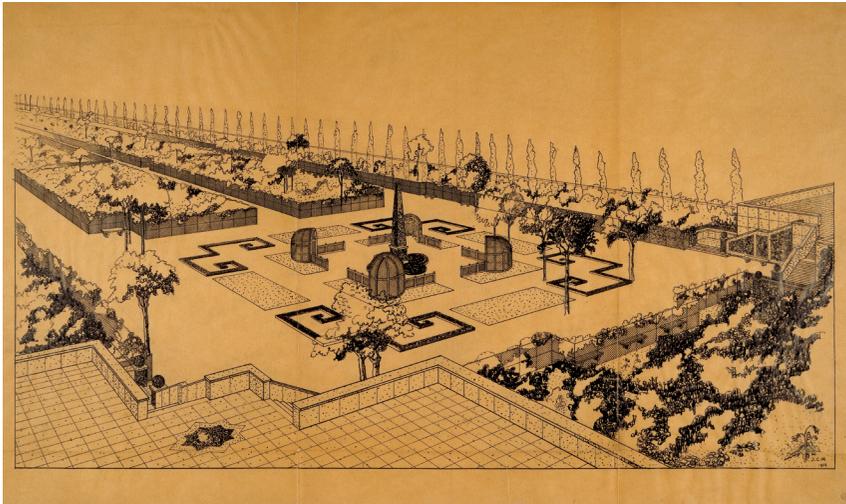
Afin d'aérer Paris, Haussmann impose de puissantes percées et la création de parcs urbains pour le divertissement du plus grand nombre.

À travers le service des Promenades et Plantations de Paris qu'il dirige, Adolphe Alphand instaure le modèle d'une véritable gestion des espaces verts.

En province, les projets de créations de squares et de vastes parcs publics se multiplient pour donner aux habitants des villes l'occasion de flâner le long des allées ou explorer et découvrir une nature sauvage reconstituée avec ses grottes, ponts, lacs, ravins et points de vue pittoresques.

L'ornement réapparaît de façon importante dans les fabriques, kiosques, pavillons qui agrémentent les jardins publics, dont les plus belles manifestations sont les fantaisies produites pour les expositions internationales et universelles.





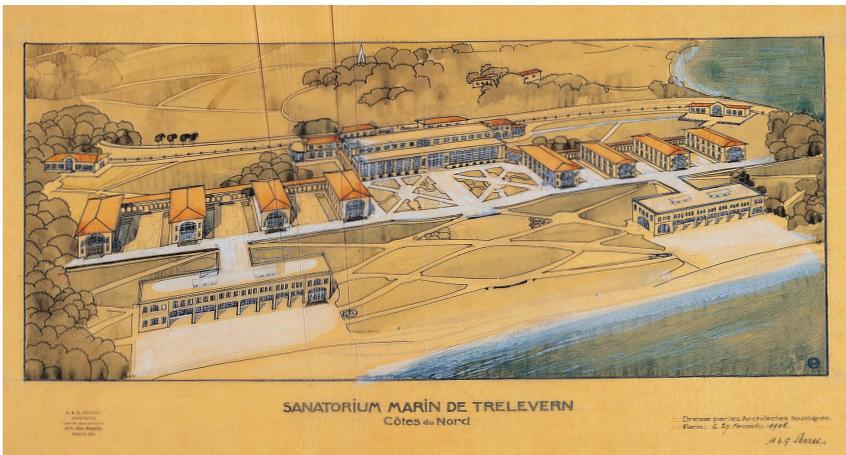
Paris, jardin des Gobelins, rue Crroulebarbe, architecte Jean-Charles Moreux, 1937.

Architectures dans la nature

Habiter la nature est, depuis Rousseau, un mythe qui perdure.

Le séjour au cœur de la nature, dans un but d'agrément ou par nécessité médicale, prend diverses formes architecturales individuelles ou collectives.

Le chalet de montagne ou de bord de mer est-il autre chose qu'une traduction de la cabane, et ses avatars modernes ne sont-ils pas les projets récurrents de maisons démontables et transportables ? Le sanatorium et son proche parent, l'hôtel, incarnent un essai de ville à la campagne associant logements et services.



Trélevérn, sanatorium marin, architectes Frères Perret, 1906.





Ville nature

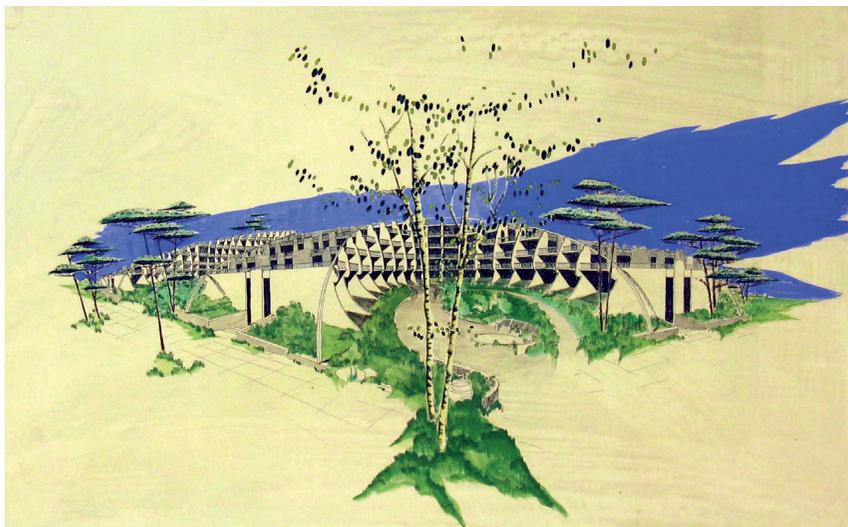
Depuis la période classique, le végétal, et à plus forte raison l'idée de nature même, est une composante de la création de la ville et de son paysage. Les formes urbaines successives l'intègrent toutes, à différentes échelles, dans leur « dessein ». Les cités-jardins, nées des théories hygiénistes, philanthropiques et sociales sur le logement des plus modestes, fondent leur image de « villes à la campagne » sur la juxtaposition des propriétés individuelles closes de haies et de barrières pour former un « semblant de tout nature » au sein duquel sont implantés logements et équipements. Les théories urbaines comme celle de *La Ville radieuse* militent



pour une mise en commun des espaces libres et pour une continuité de la nature à travers la ville sans entrave et sur un sol libéré. Les grands ensembles puis les villes nouvelles des Trente Glorieuses reposent en grande partie sur ces concepts bien qu'elles offrent une lecture différente.

Saint-Germain-en-Laye, Shape Village,
architectes Jean Dubuisson et Félix Dumail, 1951.

Franck Delorme

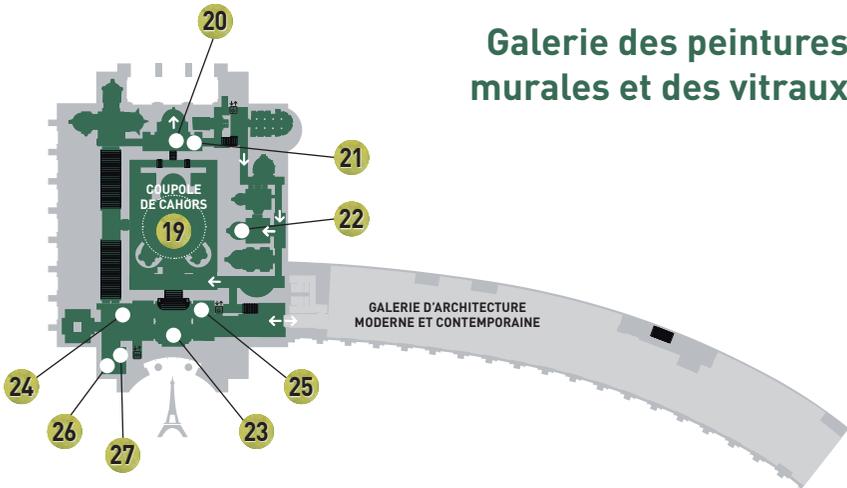


La Grande-Motte, immeuble d'habitation Les jardins de la mer,
architecte Jean Balladur, 1975.





PARCOURS DU LABYRINTHE VÉGÉTAL



Galerie des peintures murales et des vitraux



20 Une nature codifiée

Jusqu'au XIII^e siècle, les peintres ne cherchent généralement pas à représenter de façon naturaliste le paysage. Ils dessinent des végétaux stylisés qui permettent de situer et de structurer le récit.

La représentation de la nature répond à un système de codification, hérité de l'art paléochrétien et de l'époque carolingienne, qui contextualise les scènes en évoquant leur environnement. Un arbre stylisé, un rameau fleuri, quelques brins d'herbe ou des fleurs placent une scène en extérieur ou dans la nature.

À Pouzauges, dans l'*Annonce faite à Joachim* et l'*Annonciation*, un arbre stylisé isolé permet de situer ces deux épisodes de la Vie de la Vierge en extérieur : dans le désert pour l'apparition de l'ange à Joachim, et dans un espace ouvert pour la Vierge de l'Annonciation. Ces arbres aux troncs sinueux, qui rappellent les colonnettes torsées de certains portails romans comme celui d'Avallon, permettent également au peintre de scander le récit en matérialisant la séparation entre les différents épisodes.

Pouzauges, église Notre-Dame du Vieux-Pouzauges, mur nord de la nef. Détail de l'Histoire d'Anne et Joachim (début du XIII^e siècle). Copie à grandeur.





Laval, église Notre-Dame de Pritz, intrados de l'arc triomphal. Détail du calendrier des mois : les mois d'août et de septembre (premier quart du XIII^e siècle). Copie à grandeur.

21 Les calendriers

Hérité de l'Antiquité, le thème iconographique du calendrier des mois est au Moyen Âge une représentation essentielle du Temps.

Pour l'homme médiéval, le temps est celui de la nature rythmé par les travaux des mois et les devoirs seigneuriaux.

Dans les églises aux XII^e et XIII^e siècles, le calendrier revêt une dimension symbolique et moralisatrice : évocation du temps terrestre que doit parcourir le fidèle avant d'atteindre la révélation à la fin des temps.

L'évocation des mois dans l'église de Pritz à Laval montre les activités traditionnelles de l'agriculture médiévale. La représentation de la nature y tient une place prépondérante et est rendue avec un certain réalisme pour les mois de mars (taille de la vigne), juin (paysan fauchant le foin), juillet (moisson), août (battage du blé). Le blé est dessiné avec soin et naturalisme, comme dans les médaillons peints à Pouzauges. En septembre, le temps des vendanges est évoqué par le foulage du raisin. Cette représentation revêt un caractère anecdotique propre aux peintres des XII^e et XIII^e siècles : le paysan foule le raisin tout en dégustant les fruits mûrs encore sur leurs ceps.

22 La palmette dans la peinture murale romane



Poitiers, baptistère Saint-Jean, mur sud. Saint Maurice, un paon et un dragon : détail de palmette (première moitié du XII^e siècle). Copie à grandeur.

Les scènes historiées romanes sont structurées par l'emploi de bordures ornementales horizontales et verticales qui organisent le récit en registres superposés et en séparent les différents épisodes.

Ces bordures sont ornées de motifs végétaux ou géométriques.

Le vocabulaire ornemental végétal roman se répartit essentiellement en deux grandes catégories : la palmette et le rinceau.





Saint-Chef, ancienne église abbatiale
Saint-Theudère, chapelle haute.
La voûte céleste : détail de palmette
(XII^e siècle). Copie à grandeur.

Héritée de l'Antiquité, la palmette est largement employée par les peintres romans qui développent ce motif en de très nombreuses variantes, plus ou moins stylisées. Au baptistère de Poitiers ou à l'église de Saint-Chef, les palmettes peintes présentent des formes simples rappelant les feuillages antiques. Dans le chœur de l'église de Nohant-Vic, le motif se diversifie. Il présente soit deux demi-feuilles encadrant un fleuron inversé, soit une palmette aux lobes arrondis.

23 La flore anglaise

Une végétation purement ornementale se rencontre dans certains décors peints de l'Ouest de la France, tout particulièrement sur les voûtes du chœur de l'ancienne chapelle Saint-Julien du Petit-Quevilly. Le motif décoratif se compose de grandes fleurs aux folioles tentaculaires entourant les médaillons historiés de l'Enfance du Christ qu'elles mettent en valeur.



Le Petit-Quevilly, ancienne chapelle
Saint-Julien-des-Chartreux, voûte du chœur.
Le *Baptême du Christ* : détail de fleur (vers 1160-1170).
Copie à grandeur.

Ces compositions florales symétriques, au modelé plus ou moins complexe en fonction de la place laissée libre par les médaillons, appartiennent au vocabulaire de l'enluminure anglaise. Elles apparaissent dans les manuscrits enluminés en Angleterre vers 1130-1140. Au milieu du XII^e siècle, elles se diversifient et leur modelé s'enrichit. Les fleurs du Petit-Quevilly ont pu être comparées à celles de plusieurs manuscrits attribués aux peintres de Winchester, ou peut-être à la cour royale d'Henri II Plantagenêt, notamment le psautier dit de Winchester (milieu du XII^e siècle) et la Bible de Winchester (vers 1175-1185).





24 L'Arbre de Jessé

Au Moyen Âge, la prophétie d'Isaïe (Is 11,1-3) selon laquelle un Messie sera issu de la lignée de Jessé, père du roi David, est interprétée et figurée comme l'arbre généalogique du Christ. Reprise par les évangélistes Matthieu (Mt 1, 5-6) et Luc (Lc 3, 31-32), la prophétie présente la Vierge et son Fils comme les descendants des rois de Juda. Ce thème appelé « Arbre de Jessé » apparaît au IX^e siècle.

Son iconographie est fixée par l'abbé Suger sur une verrière de l'abbaye de Saint-Denis vers 1145. Du flanc de Jessé endormi s'élève un arbre dont les rameaux fleuris, formant des mandorles, portent les rois ancêtres de la Vierge et du Christ. Ces derniers couronnent la composition.

L'*Arbre de Jessé* de l'église de Lavardin reprend ce modèle. Ce thème iconographique est très répandu du XII^e au milieu du XVI^e siècle. Une verrière de la cathédrale de Sens réalisée en 1503, dont une copie partielle est exposée au musée (niveau 3), montre l'évolution du thème au début du XVI^e siècle.



Saint-Denis, église abbatiale, verrière d'une chapelle rayonnante, détail de l'*Arbre de Jessé* (vers 1145).

25 Du symbolisme au naturalisme : la nature et la chasse

À partir du XIV^e siècle, les peintres, influencés par l'art de la tapisserie ainsi que par un goût croissant pour la nature, les jardins et les vastes compositions cynégétiques à la mode dès le début du siècle, s'attachent à représenter la nature de façon plus naturaliste.

Le succès des tapisseries, françaises et flamandes, de verdure et à décor de chasse dans le milieu aristocratique permet la diffusion de modèles.





Un des plus anciens décors peints de chasse conservé est celui exécuté en 1343 pour le pape Clément VI (1342-1352) dans la chambre du Cerf au Palais des Papes d'Avignon. Des scènes de pêche et de chasse, activités éminemment aristocratiques, se déroulent dans une abondante végétation peinte avec réalisme. De nombreuses essences d'arbres sont identifiables grâce à leurs feuillages détaillés avec précision. Dans le *Retour de la chasse au faucon*, on reconnaît un grand cerisier couvert de cerises et des buissons de roses rouges. Dans la scène du *Dénicheur (?)*, un garçon grimpe dans un grenadier couvert de fruits. La nature n'est plus réduite à une simple indication symbolique. Elle devient le sujet principal de la peinture.

Avignon, Palais des Papes, tour de la Garde-Robe, mur nord de la chambre du Cerf.
 Détail du *Dénicheur (?)*: le grenadier (1343).
 Copie à grandeur.

26 La fleur de lis, motif héraldique

Dérivant selon les auteurs de l'iris, du lis, du genêt, du lotus ou de l'ajonc, la fleur de lis stylisée est utilisée dans de nombreuses sociétés comme motif ornemental



Sceau du prince Louis, futur Louis VIII (vers 1211), Archives nationales.

ou attribut emblématique : symbole de pureté, de fertilité ou de souveraineté. Avec l'apparition des armoiries au milieu du XII^e siècle, la fleur de lis devient une figure héraldique à part entière, très populaire en Europe, mais sans valeur monarchique particulière. C'est au cours du règne de Louis VII (1137-1180) qu'elle entre progressivement dans le répertoire des insignes et des attributs de la royauté française. Elle est définitivement adoptée comme armoirie par Philippe Auguste (1180-1223) au début de son règne.





Ravel, château, « salle aux écus ». Détail du décor héraldique : l'écu du roi de France (entre 1299 et 1302). Copie à grandeur.

Le plus ancien témoignage conservé est un sceau du futur Louis VIII (1223-1226), scellant un document de 1211 (Archives nationales) : armoiries *d'azur semé de fleurs de lis d'or*, telles qu'elles sont peintes sur les murs de la « salle aux écus » du château de Ravel. À partir des années 1375, les armoiries du roi de France sont réduites à un champ *d'azur à trois lis d'or*.

Par la suite, la fleur de lis est utilisée très fréquemment avec d'autres « meubles » héraldiques dans de nombreuses armoiries sans être un insigne monarchique.

Bénédicte Mayer

27 Herbiers

Le terme d'*herbarium* indique jusqu'à la fin du XVI^e siècle un traité de botanique illustré le plus souvent de dessins représentant des plantes. Au XVII^e siècle, il est appelé *hortus hiemalis* (jardin d'hiver) puis *hortus siccus* (jardin sec) avant d'être nommé communément herbier. Les différentes typologies d'objets présentés ici sont issues du fonds d'atelier du sculpteur et ancien directeur du musée de Sculpture comparée A. V. Geoffroy-Dechaume. Elles soulignent l'importance au XIX^e siècle pour un artiste de se documenter de manière scientifique sur la nature lorsqu'il lui est



Plaque d'herbier : empreintes de 11 feuilles (vers 1840). Moulage sur nature.

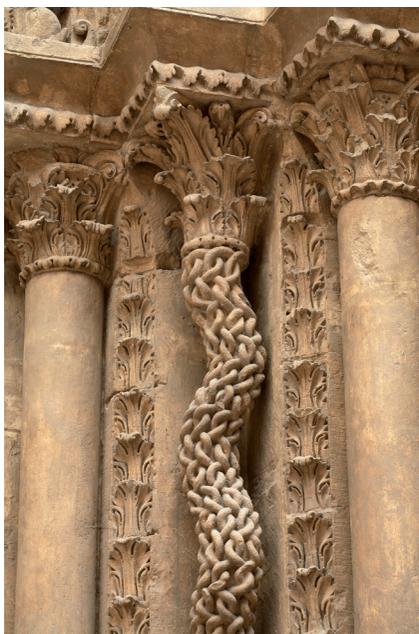
nécessaire de représenter le végétal. Désignés sous le terme d'herbiers, qu'il s'agisse de feuilles moulées sur nature, de frottis ou encore d'estampes, ces objets servent alors de références, de documentation au plus près de l'observation. Cette approche scientifique et cette volonté naturaliste n'enlèvent rien à la liberté interprétative et créatrice laissée à la main de l'artiste. Traces absentes de couleur et pourtant fidèles à l'original, ces modèles servent à composer une œuvre mais aussi à retrouver l'expression originelle d'une sculpture ornementale lorsqu'il est question de la restaurer.

Carole Lenfant



CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

- © Jacqueline Salmon/CAPA/MMF (p. 2)
- © David Bordes/CAPA/MMF (p. 5, 6, 7, 27)
- © Claire Lathuille/CAPA/MMF (p. 9, 26 b)
- © Emily Rawlinson/CAPA/MMF (p. 4, 8, 9 g et b, 10)
 - © The Bridgeman Art Library (p. 11)
 - © Daniel Sumesgutner (p. 12 h)
 - © Marc Le Chelard/AFP (p. 12 b)
 - © Ph. Guignard/air-images.net (p. 13 h)
 - © Musée urbain Tony Garnier, Lyon (p. 13 b)
- © Stéphane Couturier/CAUE 92/Arteria/Leemage (p. 14 h)
 - © Ph. Guignard/air-images.net (p. 14 b)
- © Fondation Le Corbusier/Paul Koslowski/ADAGP (p. 15 h)
 - © Thierry Béghin/CMN, Paris (p. 15 b)
- © Fonds Henri Sauvage/SIAF/CAPA/Archives d'architecture du XX^e siècle (p. 16 h)
- © Fonds Louis Süe/Académie d'architecture/CAPA/Archives d'architecture du XX^e siècle/ADAGP 2011 (p. 16 b)
- © Fonds Roger-Henri Expert/Académie d'architecture/CAPA/Archives d'architecture du XX^e siècle (p. 17)
- © Fonds Albert Laprade/Académie d'architecture/CAPA/Archives d'architecture du XX^e siècle (p. 18 h)
 - © Fonds Joseph Marrast/SIAF/CAPA/Archives d'architecture du XX^e siècle (p. 18 b)
- © Fonds Jean-Charles Moreux/ENSBA/CAPA/Archives d'architecture du XX^e siècle (p. 19 h)
- © Fonds Perret frères/CNAM/SIAF/CAPA/Archives d'architecture du XX^e siècle/Auguste Perret/UFSE/SAIF 2011 (p. 19 b)
 - © Fonds Jean Dubuisson/SIAF/CAPA/Archives d'architecture du XX^e siècle (p. 20 h)
- © Fonds Jean Balladur/SIAF/CAPA/Archives d'architecture du XX^e siècle/ADAGP 2011 (p. 20 b)
 - © Bérangère Lomont/CAPA/MMF (p. 1, 21, 23, 25 h)
 - © Bénédicte Mayer/CAPA/MMF (p. 22, p. 26 h)
 - © Jean-Pierre Bozellec/LRMH (p. 24)
 - © SCN/Archives nationales (p. 25 b)



Avallon, église Saint-Lazare. Détail des feuilles d'acanthé superposées sur le portail sud de la façade occidentale (vers 1160). Moulage.

Une exposition conçue et réalisée par La Cité de l'architecture et du patrimoine /
musée des Monuments français et Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle
(Institut français d'architecture)

François de Mazières, Président de la Cité de l'architecture et du patrimoine

Laurence de Finance, Directrice du musée des Monuments français

Francis Rambert, Directeur de l'Institut français d'architecture

Corinne Béliet, Conservateur en chef de la galerie d'architecture moderne et contemporaine

Laurence de Finance, Conservateur en chef de la galerie des peintures murales et des vitraux

Christine Lancelstremère, Conservateur de la galerie des moulages

David Peyceré, Conservateur en chef du Centre des archives

LIVRET

Auteurs des textes

Emily Rawlinson, Attachée de conservation

Aude Mathé, Chef de projet audiovisuel et photographie

Franck Delorme, Attaché de conservation

Bénédicte Mayer, Attachée de conservation

Carole Lenfant, Attachée de conservation

Coordination et suivi de la production

Andie Segura, Attachée à la direction du musée, Chargée des éditions

Recherche et iconographie

Marielle Blanc, Sylvia Niveau, Nadine Bellou

Conception et réalisation

Sandrine Brichet, Graphiste pour Les fourmis rouges

EXPOSITION

Scénographie, réalisation et régie des œuvres

Hélène Perrel, Régisseuse des œuvres, Architecte

Denis Bouvier, Adjoint au régisseur

Laetitia Antonini, Adjoint au régisseur

Julien Lefrançois, Agent technique régie des œuvres

Aélys Jossieran, Assistante de régie

Pierre Vareilles, Maître ouvrier, régie des œuvres

Direction des systèmes d'information

Luc Lièvre, Directeur

Jérôme Richard, Chef de projet multimédia

Direction du bâtiment

Bénédicte Bancal, Directrice

Production

Estelle Tessier, Chargée de production

Communication

Jean-Marie Guinebert, Directeur

Guillaume Lebigre, Directeur artistique

Noémie Barral, Graphiste

Agostina Pinon, Relations presse

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Cité de l'architecture & du patrimoine : Palais de Chaillot - 1 place du Trocadéro - 75116 Paris
(métro Trocadéro, bus 22, 30, 32, 63)

Horaires

Ouverture tous les jours de 11h à 19h - Nocturne le jeudi jusqu'à 21h - Fermeture le mardi

Entrée comprise dans le prix du billet d'entrée aux collections permanentes.

Gratuit pour les moins de 26 ans

Groupes

La réservation est obligatoire pour tous les groupes (y compris les visites libres).

Durée : 1h30 - Inscription sur groupes@citechailot.fr ou fax + 33 (0)1 58 51 52 20

Renseignements au + 33 (0)1 58 51 50 19



ISBN 978-2-916183-22-0

WWW.CITECHAILLOT.FR

Prix : 2 €