Revue 1995-1996 n°26-27

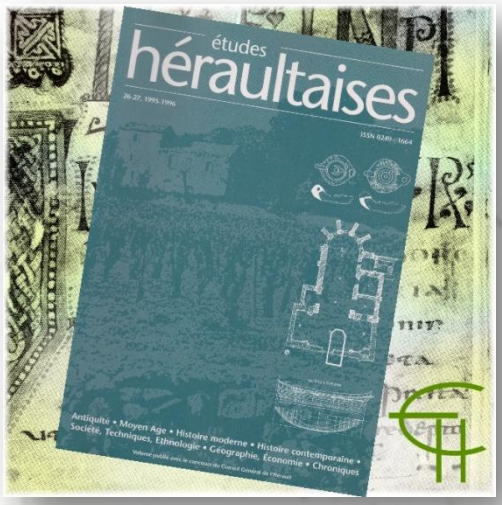
http://www.etudesheraultaises.fr/

Article : Le cloître de Saint-Guilhem-le-Désert au musée des Cloîtres de New York : Son histoire, son acquisition, ses déplacements et ses reconstructions au XXe siècle

Auteur (s) : ..... *Daniel KLETKE*

Nombre de pages : *20*

Année de parution : 1996



Le cloître de Saint-Guilhem-le-Désert au musée des Cloîtres de New York

Son histoire, son acquisition, ses déplacements et ses reconstructions au XXe siècle

Daniel KLETKE *

1. Introduction à l'histoire de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert de sa fondation au XIXe siècle

L'abbaye bénédictine de Saint-Guilhem-le-Désert [1] située à environ 25 km au nord-ouest de Montpellier, fut fondée en 804 par Guillaume (Guilhem) au Court-Nez, duc d'Aquitaine, membre de la cour de Charlemagne. Connue alors sous le nom de Gellone, cette fondation tirait son nom de la vallée isolée dans laquelle elle est située. En 806, Guillaume se retira dans ce site et à sa mort, en 812, fut enterré dans l'abbaye.

Au XIIe siècle, l'abbaye était déjà connue sous le nom de Saint-Guilhem-le-Désert, nom qu'on lui connaît encore (fig. 1). La partie la plus ancienne de l'église actuelle date de la première moitié du XIe siècle [2]. Les transepts et l'abside furent ajoutés à la fin du XIe siècle ou au début du XIIe siècle. C'est apparemment de cette période que datent également les galeries inférieures du cloître [3]. On ajouta un narthex entre 1165 et 1199. Un document local de 1206 mentionne un *claustrum novum*, un nouveau cloître, à Saint-Guilhem-le-Désert [4] (fig. 2). Ceci constitue un *terminus ante quem* fiable pour les éléments sculptés qui sont maintenant conservés aux Cloîtres à New York et qui seront étudiés plus loin (fig. 3). Comme bien d'autres édifices religieux, Saint-Guilhem-le-Désert subit de nombreux dommages durant les Guerres de religion [5]. En 1568, l'abbaye était entièrement aux mains des Huguenots [6].

L'histoire troublée de Saint-Guilhem-le-Désert après le Moyen Age est connue et bien documentée [7]. Pour éclairer le contexte de cette étude, il convient de noter qu'en 1705, les éléments du cloître supérieur, c'est-à-dire celui actuellement dans la collection des Cloîtres, étaient encore intacts et dans leur emplacement d'origine, dans ce qu'on désignait alors comme le « cloître supérieur » [8] par opposition au « cloître inférieur ». Dans les annales de cette année-là, on trouve la mention : *in claustro altiori monasterii Sancti Guillermi...* [9].

Au cours de la Révolution française, les bâtiments et leurs éléments décoratifs ont subi d'importantes dégradations ; seule la partie inférieure de la galerie occidentale du cloître est demeurée intacte [10]. Les déprédations ont été si sévères qu'aujourd'hui encore, ni les dimensions originelles du cloître ni son élévation n'ont pu être établies avec certitude [11].

Au début du XIXe siècle, les bâtiments monastiques furent utilisés comme filature de coton, puis comme tannerie, jusqu'à ce qu'ils soient vendus à un maçon qui les exploita comme carrière pendant de nombreuses années [12].

Vers 1830, des éléments du décor sculpté et d'autres fragments de Saint-Guilhem-le-Désert ont refait surface dans le voisinage immédiat de l'abbaye. Un juge de paix du village voisin d'Aniane, M. Pierre-Yon Vernière, commença à faire l'acquisition de ces objets qu'il rassembla dans son jardin [13]. Là, les éléments sculptés firent office d'ornements de jardin et de supports pour sa pergola (fig. 4, 5) [14]. En 1906, cette collection fut vendue et devint la propriété de George Grey Barnard, qui la revendit en 1925 au Metropolitan Museum of Art [15]. Dans cet ensemble, 166 éléments sculptés proviennent de Saint-Guilhem-le-Désert. La majorité de ces pièces appartenaient à l'origine au cloître supérieur de Saint-Guilhem-le-Désert [16]. Ils font partie intégrante de la « galerie Saint-Guilhem » du musée des Cloîtres depuis son ouverture à son emplacement actuel, en 1938 (fig. 3).

* Dr Daniel Kletke, The Cloisters, Fort Tryon Park, New York, N.Y. 10040.

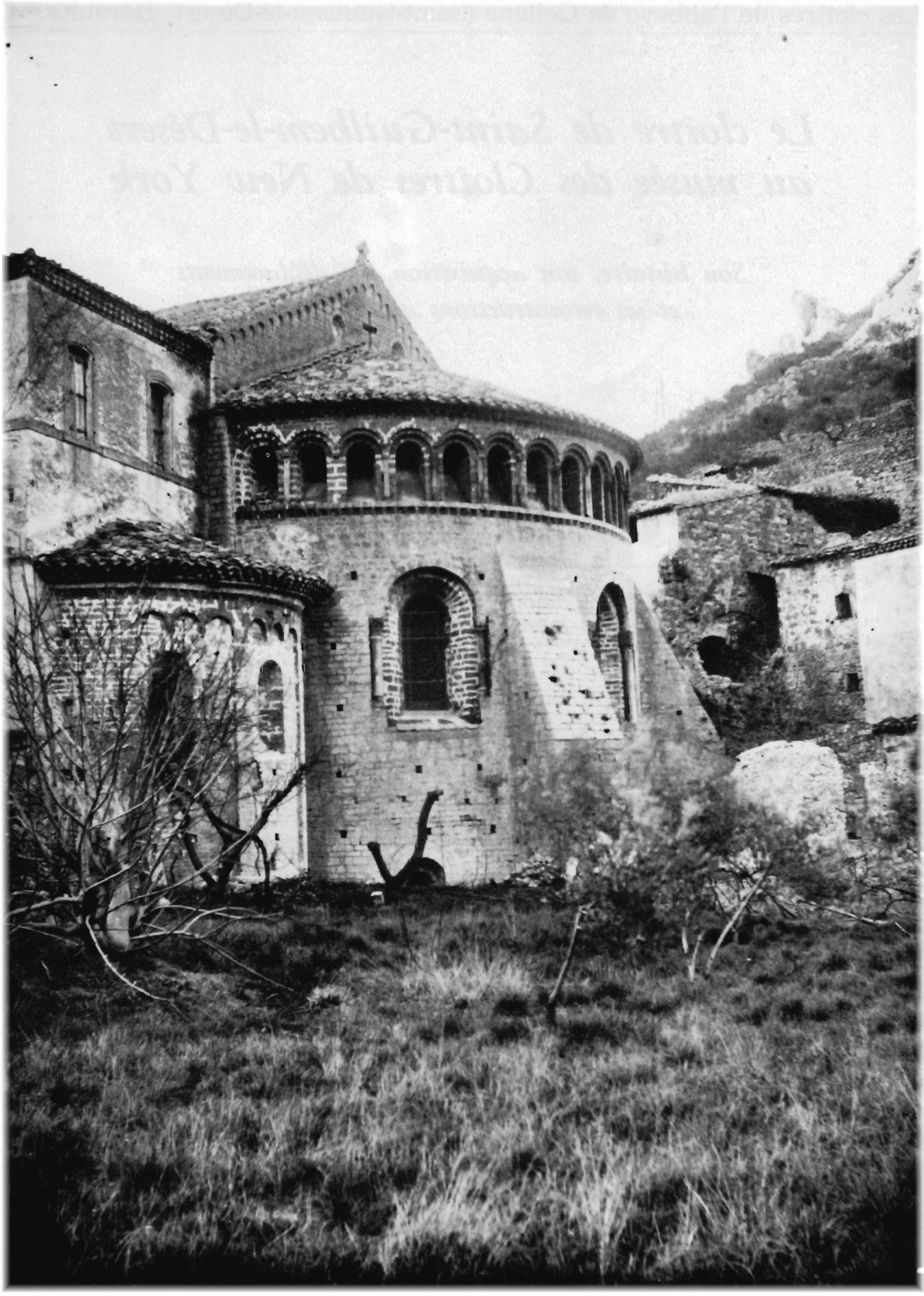


Fig. 1. – *Saint-Guilhem-le-Désert, vue ancienne du chevet de l'abbatiale.*

Fig. 2. – *Saint-Guilhem-le-Désert, vue ancienne du cloître et du mur sud de l'abbatiale.*

Fig. 3. – *Vue de la « galerie Saint-Guilhem » au musée des Cloîtres.*

A l'abandon et sans propriétaire légitime, l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert tomba sous la juridiction des Monuments Historiques. Peu à peu, des parties en ont été vendues et finalement, les bâtiments sont devenus propriété de divers particuliers, ainsi que de la commune [17]. Diverses publications ont évoqué la situation pittoresque du village et l'histoire de son monastère jadis illustre [18]. En 1971, l'Association des Amis de Saint-Guilhem-le-Désert fut refondée [19]. Ce groupe a contribué à des publications [20] sur le site. En outre, l'Association des Amis de Saint-Guilhem-le-Désert favorise les études sur l'édifice. Grâce à l'intervention des Monuments Historiques, des fouilles archéologiques ainsi qu'un programme de conservation ont pu être lancés et réalisés [21].

2. *Les déplacements du cloître de Saint-Guilhem-le-Désert aux XIXe et XXe siècles*

Pierre-Yon Vernière (1795-1875) fut le collectionneur qui le premier reconnut et apprécia la valeur de ce décor sculpté [22]. Un examen attentif de photographies anciennes du jardin Vernière révèle que cette collection comprenait des sculptures d'autres monuments que Saint-Guilhem-le-Désert [23] (fig. 4, 5). S'ajoutant à ce témoignage visuel, il existe des lettres de Pierre-Yon Vernière, qui laissent transparaître un amateur et connaisseur éclairé d'art médiéval [24].

A la mort de Pierre-Yon Vernière, son fils Charles (1830-1907) hérita de la collection et des propriétés paternelles [25]. Ses filles lui survécurent jusque dans les années 1920 mais Charles ne laissa aucun héritier mâle et la ligne masculine de la famille

Fig. 4-5. – *Éléments sculptés provenant de Saint-Guilhem-le-Désert et d'autres sites dans le jardin Vernière à Aniane (avant 1906).*

s'éteignit [26]. Des visites à Aniane au cours de ces dernières années n'ont apporté aucune lumière sur la disparition de cette famille [27]. Un moment en 1994, on a cru pouvoir situer l'ancienne propriété Vernière dans le village d'Aniane [28]. Cependant, comme Jean-Claude Richard l'a signalé dans une récente lettre : « Les photos ne concernent pas l'ancien jardin Vernière mais le jardin d'une autre famille Vernière. La maison de Pierre-Yon Vernière a été détruite il y a vingt ans et sur son emplacement ont été construits... des terrains de tennis ! » [29].

Grâce aux notes conservées dans les archives des Cloîtres et à leurs fichiers départementaux, il est possible de reconstituer les négociations qui se conclurent par la vente de la collection Vernière en 1906 [30]. Charles Vernière, apparemment, n'attachait pas beaucoup d'importance à la collection lapidaire héritée de son père. Il avait décidé de la monnayer et prit contact avec un marchand des environs. Au printemps 1906, un accord fut conclu entre Vernière et deux antiquaires, Antoine Lambrigot de Carcassonne et L. Cornillon de Paris. Ces faits ont été reconstitués à partir du résumé écrit d'une communication orale entre James J. Rorimer et J. Poly, neveu et successeur de Cornillon, qui se rencontrèrent à Paris en 1935 [31]. Outre le compte rendu de Rorimer, une lettre accompagne une collection de documents photographiques donnée aux Cloîtres par Poly (fig. 6, 7).

Ces photos « intermédiaires » montrent les sculptures médiévales disposées en groupes : chapiteaux, tailloirs entassés, etc. avec des ouvriers et des chiens appuyés sur les fûts de colonnes. Les fragments de sculptures furent acheminés en train à Paris, où ils durent arriver avant le mois d'avril 1906 [32]. On ignore combien Charles Vernière fut payé par Lambrigot et Cornillon, toutefois, les objets furent proposés peu après à George Grey Barnard qui vivait alors à Paris [33].

Le prix des objets de la collection Vernière, provenant essentiellement de Saint-Guilhem-le-Désert, se montait à 40 000 FF [34]. L'acte de vente, que l'on pensait perdu jusqu'à une époque récente, a été retrouvé parmi des factures impayées de gaz et d'électricité dans les archives des Cloîtres : « Vendu à Monsieur George Barnard un lot de pierres sculptées (colonnes, chapiteaux, frises, etc.)... provenant d'un cloître à Aniane pour la somme de quarante mille francs, payables : vingt mille francs en une traite au 15 juin 1906 [35]. »

La référence à « Aniane » a provoqué une grande confusion au cours des années. Rétrospectivement, il est évident que « Aniane » se rapporte au jardin de Vernière ; pourtant, on a cru que les objets pouvaient provenir d'un monastère à Aniane même [36]. Une touche de confusion (délibérée ?) supplémentaire vient du fait qu'une note manuscrite au crayon sur le contrat, signée par Cornillon et datée du 28 décembre 1907, indique : « 1906 14/3 Cloître Cuxa 40 000 ». Le mot « Cuxa » a été effacé. Cette référence a des implications à plusieurs niveaux. Cornillon a pu être trompé ou être mal informé lui-même ; les photos de l'installation de Vernière montrent qu'il y avait des éléments de Cuxa [37] dans la collection, et le site d'origine, Saint-Guilhem-le-Désert, n'était pas mentionné dans l'acte de vente. Il est donc possible qu'en 1906, les personnes qui se sont

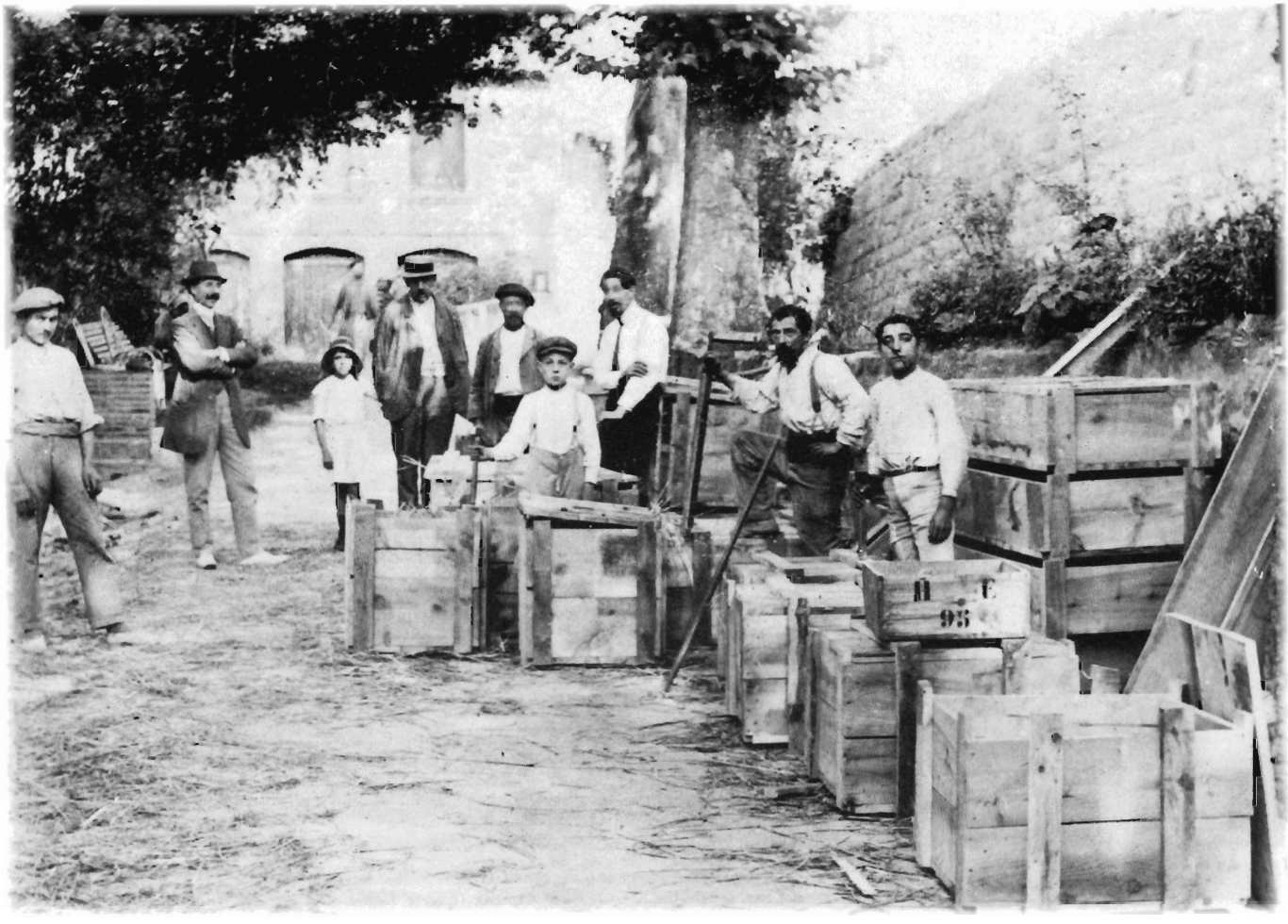


Fig. 6-7. – *Éléments sculptés de Saint-Guilhem-le-Désert, à Aniane en cours d'expédition vers Paris (printemps 1906) par les soins de l'entreprise Pouget.*

occupées des sculptures de Saint-Guilhem n'aient pas eu connaissance de leur origine réelle. On imagine bien qu'un vendeur connaissant la provenance d'une pièce ne la dissimulerait pas, cette information contribuant à augmenter sa valeur. Ceci est d'autant plus vrai dans une situation où il n'y a aucune restriction à l'exportation [38]. Charles Vernière n'était manifestement pas très intéressé par la collection de son père, ou il l'aurait vendue avec réticence. Étant donné que le dernier lieu de conservation des sculptures avant leur départ pour Paris était Aniane, l'hypothèse « provenant d'un cloître à Aniane » est plausible. Barnard fut, à tout point de vue, le grand gagnant de cette transaction : selon une lettre du 28 décembre 1909, plus de trois ans après le premier accord de vente, 20 000 FF seulement avaient été payés par Barnard [39].

On doit donc se montrer très prudent lorsque l'on établit une comparaison des prix. Toutefois, pour donner une bonne idée de ce que 40 000 FF représentaient en 1906 et de ce que cette somme représenterait aujourd'hui, on peut retenir l'information suivante : avant 1914, le taux de change du franc français par rapport au dollar américain était approximativement de 1 à 5. Si Barnard avait payé la totalité du montant de ces objets d'art, cela aurait fait l'équivalent de 8 000 $. Cette somme correspondait à peu près vingt-six fois au revenu annuel moyen d'un ouvrier. Cela dit, les ouvriers étaient particulièrement peu payés et on peut proposer un autre parallèle : un aller-retour entre les États-Unis et l'Europe par bateau, en voyageant dans une classe assez luxueuse, pouvait se monter à 1 000 $ [40].

George Grey Barnard avait commencé à spécialiser sa collection dans l'art médiéval dès 1903. Connaisseur enthousiaste et talentueux, Barnard était également un sculpteur et un professeur, et une partie de son intérêt pour l'art médiéval venait du fait de ce qu'il y voyait comme potentiel pédagogique. Barnard exprimait son admiration quand il affirmait que l'un de ses buts était de « montrer aux jeunes l'usage du ciseau dans les temps médiévaux » [41]. Écrivant de Paris à ses parents après une visite au Louvre, Barnard affirmait, en 1903 : « Ces œuvres remarquables du Moyen Age ont provoqué en moi un changement d'opinion radical [42]. »

Ce fut l'idée de Barnard de financer son style de vie extravagant tout autant que sa coûteuse carrière de sculpteur [43] en devenant un marchand d'art : « L'argent récolté ainsi vient mille fois plus facilement que par ma propre sculpture. » [44] Au même moment, il écrivait à ses parents « Je dois trouver de quoi vivre et de quoi financer cette entreprise immense "ailleurs" », car il y a juste assez d'argent ici pour la finition du marbre. C'est ce que je dois faire avec mes antiquités et je crois que je peux y arriver [45]. » Les collections d'art médiéval qu'il a rassemblées au fil des ans offrent la meilleure preuve de sa capacité à mettre ses paroles en pratique [46].

C'est l'année même de leur acquisition, 1906, que Barnard expédia les éléments lapidaires du jardin de Vernière aux États-Unis. Il est intéressant de noter que cette date est corroborée par E. Bonnet, qui publia la première étude historique complète de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert en 1906. Dans cet ouvrage, il écrit : « Ces précieux morceaux ont été récemment achetés par un marchand et revendus, paraît-il, en Amérique, au moment même où la Société archéologique de Montpellier se préoccupait de leur acquisition [47]. »

De notre point de vue, il paraît surprenant, sinon incompréhensible, que ni Charles Vernière ni ses compatriotes d'Aniane n'aient apprécié à sa juste valeur la collection, ni même reconnu la provenance réelle de ses éléments alors que l'année même de leur vente, Bonnet en était déjà à l'étape finale de sa publication. Ceci paraît d'autant plus curieux que Pierre-Yon Vernière, à une date assez précoce, avait acquis, et par là même, sauvé, ces éléments médiévaux dont il avait reconnu la valeur à bien des égards. Le fait que Bonnet cite la date de l'exportation de ces sculptures y ajoute une note ironique. En outre, il laisse entendre que la Société archéologique de Montpellier témoignait un réel intérêt, et qu'elle connaissait la valeur et la provenance de ces objets, lorsqu'il écrit : « ... au moment même où la Société archéologique de Montpellier se préoccupait de leur acquisition. »

D'après ce que les archives ont révélé à ce jour, on ne peut établir précisément si la Société archéologique a suivi ses intentions. Avaient-ils contacté Vernière, avaient-ils identifié le contexte historique, avaient-ils même fait une proposition, ou bien n'étaient-ils qu'informés de l'existence d'une collection lapidaire qu'ils étaient prêts à accepter comme don ?

Les objets provenant de Saint-Guilhem-le-Désert, ainsi que d'autres, trouvèrent un nouveau foyer à New York. La collection d'art médiéval de Barnard devint bientôt assez réputée pour son excellente qualité. Ce n'est cependant pas avant décembre 1914 que George Grey Barnard ouvrit son « musée des cloîtres » [48] sur un morceau de terre jusque-là inexploité, à la pointe nord de Manhattan, sur Fort Washington Avenue, dans le quartier de Washington Heights. Le musée, ouvert au public sur rendez-vous, offrait un mélange de centaines d'œuvres médiévales et d'apparence médiévale qui étaient installés dans un cadre architectural suggérant un site médiéval d'Europe (fig. 8). C'est dans ce cadre assez éclectique que se trouvaient les éléments de Saint-Guilhem-le-Désert. Ils n'étaient cependant ni étiquetés comme un ensemble ni distingués ou évoqués comme des entités. En fait, comme on peut le voir sur les photos de l'époque, un grand nombre de fûts de colonnes et de chapiteaux servaient de piédestal à des sculptures gothiques. Un examen plus attentif révèle que l'un des blocs de pierre [49] servait de support au gisant de Jean d'Alluye, qui fait également partie aujourd'hui de la collection des Cloîtres [50]. Cette exposition, telle que l'avait conçue Barnard, est à mettre en parallèle avec d'autres installations contemporaines d'œuvres d'art du Moyen Age et de périodes plus récentes [51].

L'inauguration du nouveau musée fut annoncée par « The Sun » [52] sous le titre : « le premier musée gothique d'Amérique ». Les nombreuses lettres conservées de visiteurs de marque, du monde des musées ou de celui des antiquaires rendent compte de leurs visites et de leur intérêt manifeste pour la collection Barnard. Parmi les visiteurs se trouvait l'historien de l'architecture Arthur Kingsley Porter qui écrivit : « De mon point de vue, c'est le plus beau musée que j'aie jamais vu [53]. » Les marchands Demotte et Jacques Seligman faisaient partie des invités, comme le conservateur du Metropolitan Museum of Art, Roger Fry, et la collectionneuse et mécène Isabella Stewart Gardner de Boston [54].

En ce qui concerne l'attribution et l'identification des sculptures de Saint-Guilhem-le-Désert, dans un inventaire provenant de la collection du fils de Barnard, Monroe G. Barnard, une note de décembre 1914 cite sous le titre « Liste d'objets des cloîtres » : à la page 101, sous le n° 13 « IXe siècle, Saint-Guilhem » ; page 105 : « * Cloître de Saint-Guilhem-du-Désert. Quatre côtés et éléments délimitant le coin de prière dans l'escalier, sur la gauche, au-dessus de l'arc principal » ; et enfin, page 115 : « 2 chapiteaux Saint-Guilhem, 1 colonne brisée, Saint-Guilhem » [55]. Ces articles laissent penser qu'entre 1906 et 1914, un essai d'attribution ou une identification de ce qui provenait de Saint-Guilhem avait été entrepris. Les éléments n'étaient cependant ni décrits comme un ensemble cohérent ni correctement datés (il y a une divergence de trois siècles).

Les orientations de l'histoire de l'art et de l'érudition ne semblent jamais avoir joué un grand rôle dans l'approche qu'avait Barnard de ses objets. S'ajoutant aux éléments architecturaux de cinq cloîtres français (Saint-Michel-de-Cuxa, Saint-Guilhem-le-Désert, Trie-sur-Baïse, Bonnefont-en-Comminges, et Saint-Sever-de-Rustan [56]). Barnard possédait aussi une foule d'autres pièces telles que des sculptures et des fresques d'Italie, d'Espagne et des Pays-Bas méridionaux. Ce mélange de fantaisie et de réalité, les juxtapositions sans système étaient ce que les visiteurs admiraient dans le « musée des cloîtres » de Barnard. Il suffit de se reporter aux longues listes de visiteurs pour se rendre compte combien la présentation de Barnard correspondait au goût de l'époque [57]. Barnard fut cependant très profondément déçu dans ses espérances de marchand. Le Metropolitan Museum, par exemple, représenté par Roger Fry, avait montré à plusieurs reprises son intérêt mais n'avait rien acheté [58]. Eugène Glaenzer, lui aussi, était très élogieux à l'égard de l'entreprise de Barnard. Il écrivait : « Quelle leçon cela devrait être pour les nombreux musées qui se créent à travers tout le pays [59]. »

Il revient à William B. Mc Cormick d'avoir, dès 1914, publié un essai journalistique exhaustif relatif aux réactions du public [60].

Des intellectuels marquants tels que Charles Rufus Morey exprimèrent aussi leur opinion : « Le sculpteur George Grey Barnard a fait œuvre de pionnier en acquérant de l'art médiéval [61]. »

Au rang des personnages qui visitèrent le « musée des cloîtres » de Barnard, appelé à jouer un rôle primordial, figurait le philanthrope John D. Rockefeller Jr [62]. Les premiers contacts écrits entre Rockefeller et George Grey Barnard remontent à 1916 [63]. Dans cette correspondance ancienne, le sujet était largement centré autour de l'achat de propriété et du soutien financier pour « un projet plus ambitieux de centre d'art gothique à New York [64]. » Bien que John D. Rockefeller Jr. ait acheté des terres à la pointe nord de Manhattan dès avant 1920, il rejeta l'idée de coopérer avec Barnard pour son « centre d'art gothique » à ce moment-là [65]. Peu à peu, Rockefeller devint un client, faisant régulièrement des acquisitions pour sa collection personnelle [66]. Dans le milieu des années 1920, cependant, Barnard dut une nouvelle fois faire face à une crise financière importante et il fit savoir que l'ensemble du « musée des Cloîtres » était sur le marché [67]. Le bruit courut qu'il y avait un acheteur potentiel [68]. C'est alors que Rockefeller se rendit compte qu'il devait agir vite pour que les objets de Barnard restent à New York. En outre, le renforcement des lois européennes interdisant l'exportation d'œuvres médiévales provoquait une réelle diminution du renouvellement du stock sur un marché qui avait de nombreux clients potentiels [69].

C'est le 25 mars 1925 que P. Jackson Higgs, un marchand accrédité par Barnard, prit contact avec John D. Rockefeller pour lui proposer d'acquérir l'ensemble de la collection. Dans sa lettre, il résumait la situation financière critique de son mandataire et s'efforçait de convaincre Rockefeller de la nécessité de maintenir intacte et indivise toute la collection [70].

Une semaine plus tard, le même P. Jackson Higgs faisait connaître le prix demandé pour l'ensemble : le prix cité était alors de 1 million de dollars, comprenant terrain et édifices du site de Fort Washington Avenue [71]. Le 6 avril 1925, dans une lettre au Metropolitan Museum of Art, Rockefeller exprimait son intérêt à prendre part à la conservation de la collection Barnard [72].

Après encore deux semaines, la situation se fit plus concrète : le Metropolitan Museum fit savoir à Rockefeller qu'il était intéressé à recevoir le don de la collection. John D. Rockefeller Jr. accepta alors officiellement, le 21 avril 1925, de donner 500 000 $ pour l'acquisition de la collection. Il offrait aussi de payer 300 000 $ supplémentaires pour sa conservation [73]. Vers la fin du mois d'avril, Barnard, de plus en plus impatient, s'adressa directement au Metropolitan Museum et déclara expressément que le musée pouvait acquérir « seulement le cloître de Saint-Guilhem » si la collection entière ne l'intéressait pas [74]. Ce fait montre que Barnard lui-même estimait au plus haut point les éléments de Saint-Guilhem-le-Désert. Dans une lettre de réponse du Metropolitan Museum, datée du 21 avril 1925 et signée par le conservateur Joseph Breck et le directeur du musée Robinson, l'offre des sculptures de Saint-Guilhem-le-Désert fut déclinée [75].

Finalement, le 15 mai 1925, un accord fut conclu et un contrat de vente officiel entre le Metropolitan Museum et George Grey Barnard fut signé. Le prix à payer pour l'ensemble de la collection Barnard se montait à 600 000 $ [76], comprenant les terrains, les bâtiments existants et la collection intégrale. Barnard se voyait garanti un droit d'occupation à vie.

Dans les archives des Cloîtres se trouve un document non daté qui porte les lignes suivantes : « Facture acceptée par George Grey Barnard et revue par G. Demotte (expert français). Somme totale : 2 240 000 $. M. Barnard a refusé une offre de 1 000 000 $ de Mme Samuel Untermeyer en 1915 pour cette collection. M. Barnard a refusé une offre de Demotte de 1 000 000 $ pour la collection en 1922. Cette collection a été rassemblée essentiellement dans les années 1906-1912. M. Barnard n'a pas de factures à produire parce que les pièces ont été achetées dans des conditions où il n'en a pas été délivré. Le montant total de cette collection, telle qu'elle est constituée et proposée par M. Barnard au Metropolitan Museum représente 25 % du prix facturé suivant une évaluation approximative de 500 000 $. Le coût des fondations et des constructions et de leurs aménagements s'est monté à 130 500 $ [77]. » Il a été ajouté à la main, au crayon, dans la marge : « 650 000 $. » A l'évidence, ces calculs n'étaient pas destinés à être portés à la connaissance du public. C'est davantage une spéculation sur qui a offert quoi, à qui, quand et combien. La note marginale au crayon est assez proche de la somme payée en définitive par le Metropolitan Museum. En outre, le document met l'accent sur la collection comme un ensemble. Il existait cependant au même moment des listes qui détaillaient la collection Barnard article par article. Un grand nombre d'entre elles étaient publiées et annotées au crayon [78]. En ce qui concerne les éléments du cloître de Saint-Guilhem-le-Désert, ces listes détaillées prennent un sens évident quand le 4 mai 1925, George Grey Barnard note : « Inventaire corrigé. Évaluation 300 000 $. » « Exemplaire de JB » figure au crayon sous la mention du prix « Évaluation de B. » Cloître de Saint-Guilhem complet, en place, le lot complet comprenant tous les éléments de Saint-Guilh., mentionnés ci-dessous ou non : 48 chapiteaux sculptés, 26 fûts, 1 pilastre, 35 bases, 17 tailloirs, 10 larmiers, une grande base, balcon, 3 écus armoriés et 2 médaillons inclus dans la tombe d'un croisé, 1 clef de voûte : 2 000 $; 1 petit chapiteau en pierre de Saint-Guilhem, balcon du XIIe siècle 1 000 $; 1 grand chapiteau en pierre, Saint-Guilhem, balcon XIIe siècle 2 000 $ [79]. »

Il faut noter que Barnard, qui, avec l'aide de P. Jackson Higgs, avait négocié avec John D. Rockefeller Jr. et indirectement aussi, avec le Metropolitan Museum, essayait en dernière extrémité de vendre l'ensemble de Saint-Guilhem-le-Désert, si précieux pour lui, comme un lot particulier [80]. Cette liste détaillée fut celle qui, en définitive, servit de base à la proposition de Barnard au Metropolitan Museum, le 20 avril 1925.

La transaction qui eut lieu est un exemple précoce de la nature imprévisible et fluctuante des prix du marché de l'art. Ce n'est que lorsqu'on sait que la somme payée à l'issue des tractations ne représentait qu'une fraction du prix initialement demandé par Barnard que l'on perçoit avec quelle habileté et quelle souplesse Rockefeller et le Metropolitan ont négocié. En

raison de la faiblesse de la position financière du vendeur et de la stagnation du marché de l'art, cette acquisition fut une très bonne affaire [81]. Après tout, Rockefeller, dans le contexte d'un marché plus favorable à la valeur des œuvres d'art, dépensa près de 100 000 $ pour l'acquisition « d'une seule » centaine d'objets pour sa collection personnelle [82]. En revanche, la collection Barnard, acquise par le Metropolitan Museum, comprenait des biens immobiliers et un total de près de 1 200 articles.

Le Metropolitan Museum of Art avait déjà fait connaître à Rockefeller son intention d'accepter « les cloîtres Barnard » comme un don [83]. Après des négociations qui durèrent près de deux mois, l'acte de donation fut signé à la fin mai 1925 [84].

C'est en 1928 [85] que les personnes responsables et chargées de l'exposition décidèrent que la présentation originelle de Barnard et le site n'étaient plus adaptés à ce que le Metropolitan Museum considérait alors comme le cadre approprié pour sa collection médiévale [86]. Le premier pas fut franchi par Rockefeller, qui donna un lot de 40 acres (16 ha) à la pointe nord de Manhattan, Fort Tryon Park [87], à la ville de New York [88]. Quatre acres (1,6 ha) de ce terrain devaient être destinées à la construction d'un nouveau bâtiment du musée, « Les Cloîtres », qui devait abriter l'ancienne collection Barnard. Dans une lettre à R. de Forest, du 17 février 1930, Rockefeller déclarait : « Donner au musée un emplacement pour une nouvelle construction... supporter entièrement les frais d'une construction... Je suis également prêt à payer les dépenses du déménagement des collections des Cloîtres et de leur installation dans le nouvel édifice [89]. » Par une décision du Metropolitan Museum of Art, datée du 27 février 1930, cette offre fut officiellement acceptée [90].

On imagine aisément que de tels plans aient été envisagés depuis de nombreuses années. Cette étape est donc l'aboutissement d'un long processus de réflexion et de considérations soigneusement élaborées à propos de ce qui semblait le plus approprié pour la collection. Dans une lettre au Metropolitan Museum remontant au 25 mai 1925, John D. Rockefeller déclarait : « Les plans du musée qui présentera ces collections sont encore à faire. On doit y réfléchir avec soin. A priori toutefois, ces collections seront présentées là où elles le sont à l'heure actuelle... dans ce qui sera l'annexe gothique ou la section gothique du Metropolitan Museum [91]. »

L'idée de créer une section était jusque là inconnue dans les musées des États-Unis. Il y avait pourtant un précédent en Angleterre. Depuis 1872, le Bethnal Green Museum fonctionnait comme une subdivision du Victoria and Albert Museum de Londres, abritant alors la collection Wallace [92]. En août 1925, on annonça le projet suivant dans le Bulletin du musée : « Ce musée introduira dans ce pays une conception nouvelle dans l'administration des musées, une idée qui a été jusqu'ici développée dans une seule autre institution [93]. »

Un contrat entre Rockefeller et le Metropolitan Museum of Art spécifiait que Rockefeller paierait pour les frais de conception et de construction du nouvel édifice. Il acceptait également de fournir les fonds pour l'entretien futur de la section du musée [94].

« Les fonds sont mis à disposition pour être utilisés de la façon la plus large pour l'enrichissement et le développement des Cloîtres [95]. » En dépit des formules nobles et généreuses de l'acte de donation, tous ceux engagés dans ce projet savaient que Rockefeller avait l'intention de faire de cette entreprise son propre projet et qu'il allait être impliqué de façon quasi permanente. Par conséquent, le musée le consultait pour toutes les décisions importantes. Une étude des archives montre qu'il en résultait un état d'esprit très productif et favorable à la prise de décisions bien pesées. Il apparaît de plus que l'autorité de Rockefeller, son dernier avis dans le projet n'étaient jamais discutés ou remis en question. Les lignes suivantes sont représentatives de l'engagement sans faille de Rockefeller : « En ce qui concerne la conception du projet du nouveau cloître, cela sera fait en collaboration étroite et constante avec les représentants du musée que vous désignerez [96]. »

Pendant les travaux de construction du nouvel édifice des Cloîtres dans Fort Tryon Park [97], et jusqu'en 1937, la collection demeura sur l'ancien emplacement de Barnard. Charles Collens [98] fut choisi comme architecte pour le nouveau bâtiment. L'un des architectes les plus en vue des États-Unis à cette époque, il avait reçu d'importantes commandes dans la ville de New York avant cette entreprise. Parmi celles-ci, l'église de Riverside qui avait également été le fruit d'une collaboration avec John Rockefeller Jr. Les membres de l'équipe qui avaient été désignés par le Metropolitan Museum comme responsables des Cloîtres étaient Joseph Breck [99], qui mourut en 1933 et James J. Rorimer [100] qui s'en était occupé depuis 1929.

A partir de 1937, la collection fut transférée dans le nouveau site qui fut ouvert au public en mai 1938 [101]. La presse fut unanime dans son éloge, mettant en relief la grande qualité de la collection, et, plus important encore, l'architecture accomplie, l'ambiance générale et le cadre [102].

Aujourd'hui, la grande majorité des éléments sculptés de Saint-Guilhem-le-Désert sont installés de façon permanente dans la galerie dite « Saint-Guilhem » aux Cloîtres ; un pourcentage infime est conservé dans les bureaux de la conservation ou dans les réserves.

La « galerie Saint-Guilhem » fut installée sur le côté ouest du musée. De cet espace, de nombreuses fenêtres offrent une vue soigneusement élaborée sur un morceau de nature préservée à dessein : la rive droite de l'Hudson, avec ses « Palisades » escarpées [103]. Rockefeller exprimait ainsi ses plans et ses intentions pour le bâtiment au début des années 1930 : « le plus ample possible, en accord avec sa beauté extérieure et son charme, je souhaite que l'intérieur de l'édifice s'adapte à son dessein de fournir un lieu d'accueil approprié pour l'actuelle collection des Cloîtres [104]. »

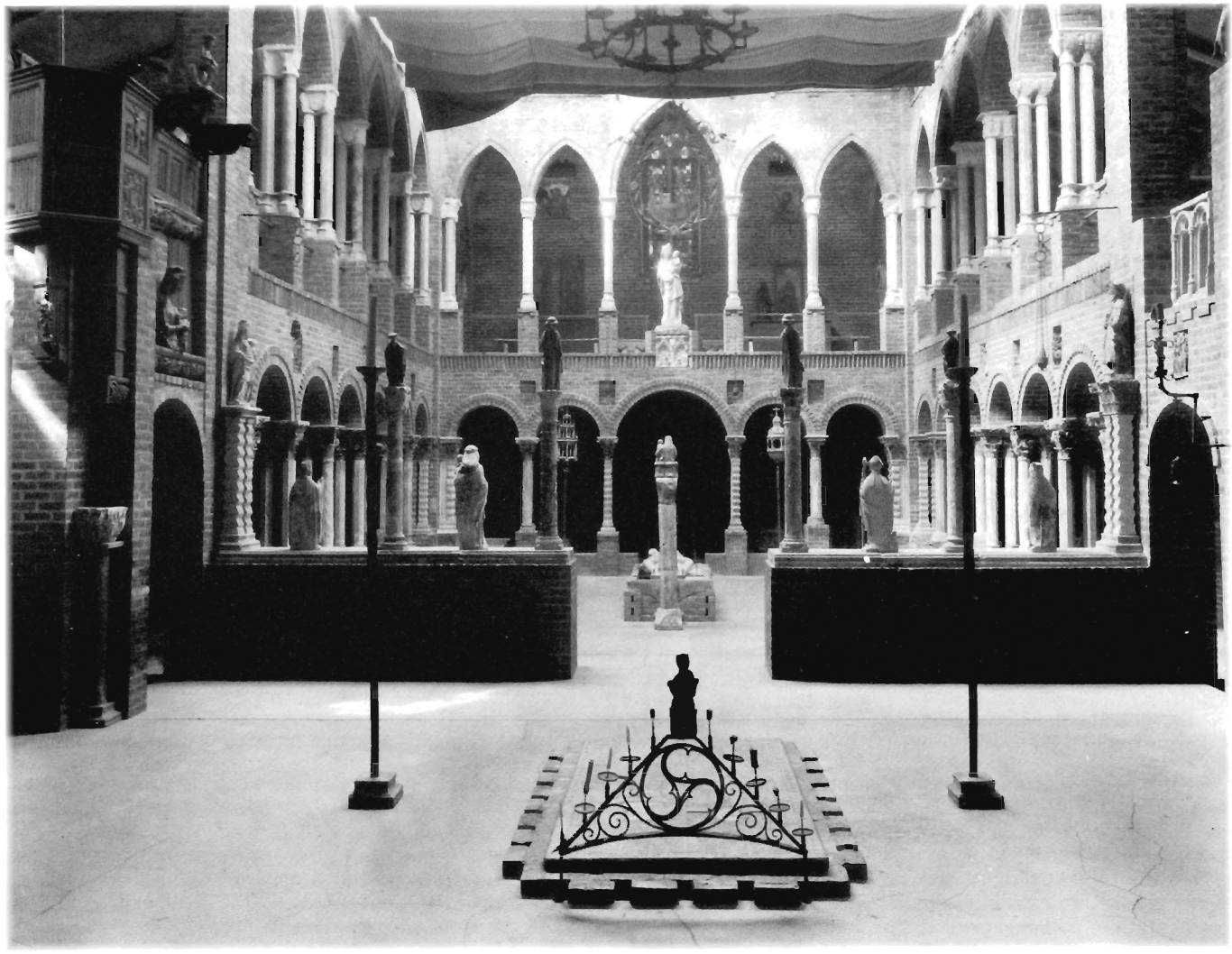


Fig. 8. – *Vue intérieure du « musée des Cloîtres » de George Grey Barnard.*

3. La « galerie Saint-Guilhem » au musée des Cloîtres : un exemple de reconstitution d'un cloître à galeries hautes

A l'intérieur des Cloîtres, la « galerie Saint-Guilhem » [105] est située entre la terrasse ouest et la chapelle Fuentiduena (fig. 9). Ses murs extérieurs d'allure rustique, construits en pierre de taille, sont faits de granit local (fig. 10).

« L'extérieur de cet ensemble devrait être traité avec un type très simple d'architecture du Sud de la France, neutre dans son caractère, et qui suggère la ligne de ces édifices comme s'ils sortaient du rocher sur lequel ils sont construits, et comme s'ils faisaient partie de leur promontoire même, de préférence à un modèle architectural plus sophistiqué [106]. » Bien qu'exprimé dès 1931, le postulat de Collens fut réalisé plus tard presque au pied de la lettre : de même couleur que le granit du site, les blocs grossièrement taillés sont animés seulement par des moulurations et une frise en corbeille qui fait légèrement saillie sur le mur. Dans le mur occidental sont insérées deux fenêtres que l'on peut fermer par des volets. « On a considéré le fait que le panorama à partir des différentes parties de l'édifice est encore plus pittoresque s'il est offert à travers des embrasures et des ouvertures plutôt petites qui encadreront la vue [107]. » Vues de l'extérieur, ces fenêtres semblent faire partie d'une façade «...neutre dans leur caractère... », alors que de l'intérieur, ces ouvertures sont avant tout un artifice soigneusement conçu autour du panorama sur la rivière et la rive adjacente. Les ouvertures sont intégrées à l'espace de la galerie de telle façon qu'elles introduisent une vue panoramique minutieusement élaborée de ce qui semble une nature intacte.

En raison de l'accord de la couleur et de la structure du matériau de construction sur le sol sur lequel il repose, le site dans son ensemble forme un tout homogène avec le paysage environnant. Cette réalisation, où rien n'a été laissé au hasard, privilégie les effets visuels de loin et doit être vue de préférence de la rive droite de l'Hudson, c'est-à-dire du parc des « Palisades », dans le New Jersey [108].

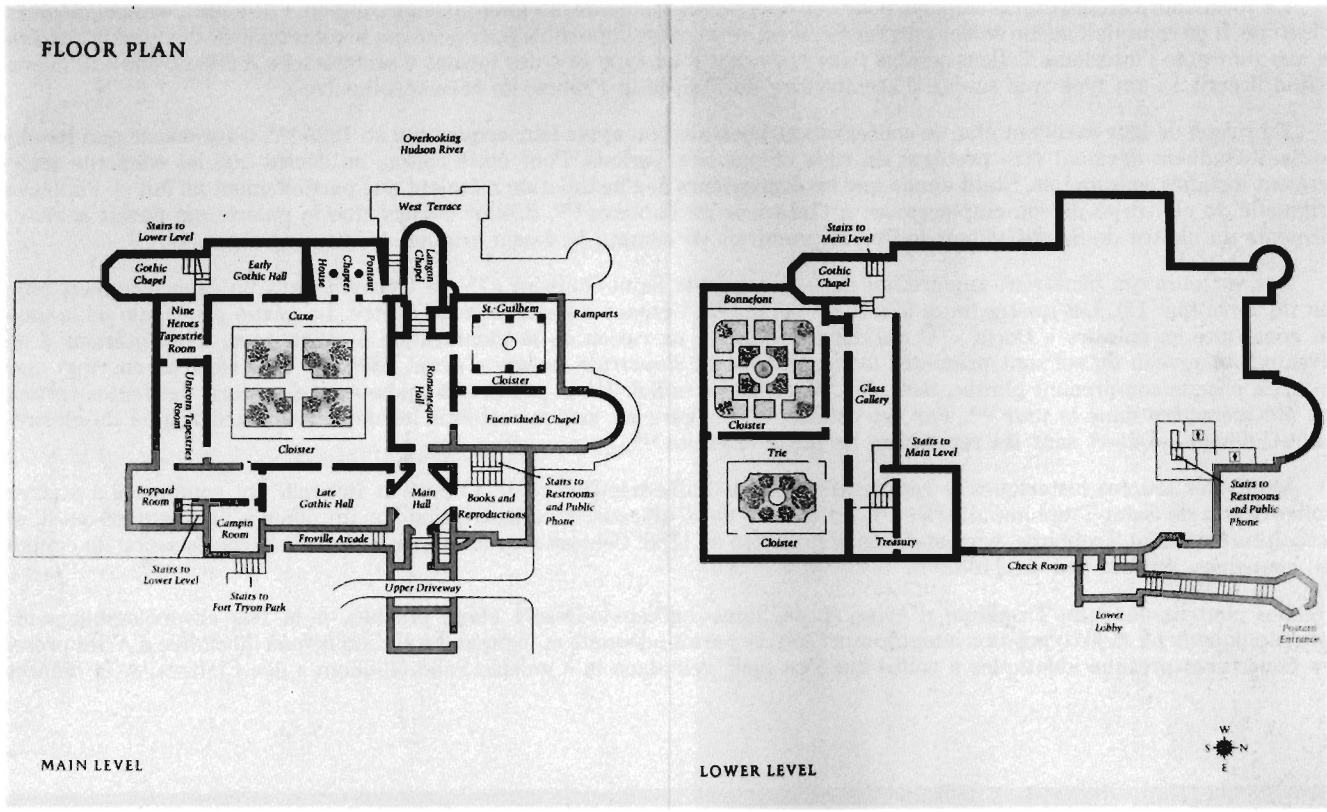


Fig. 9. – *Plan du musée des Cloîtres.*

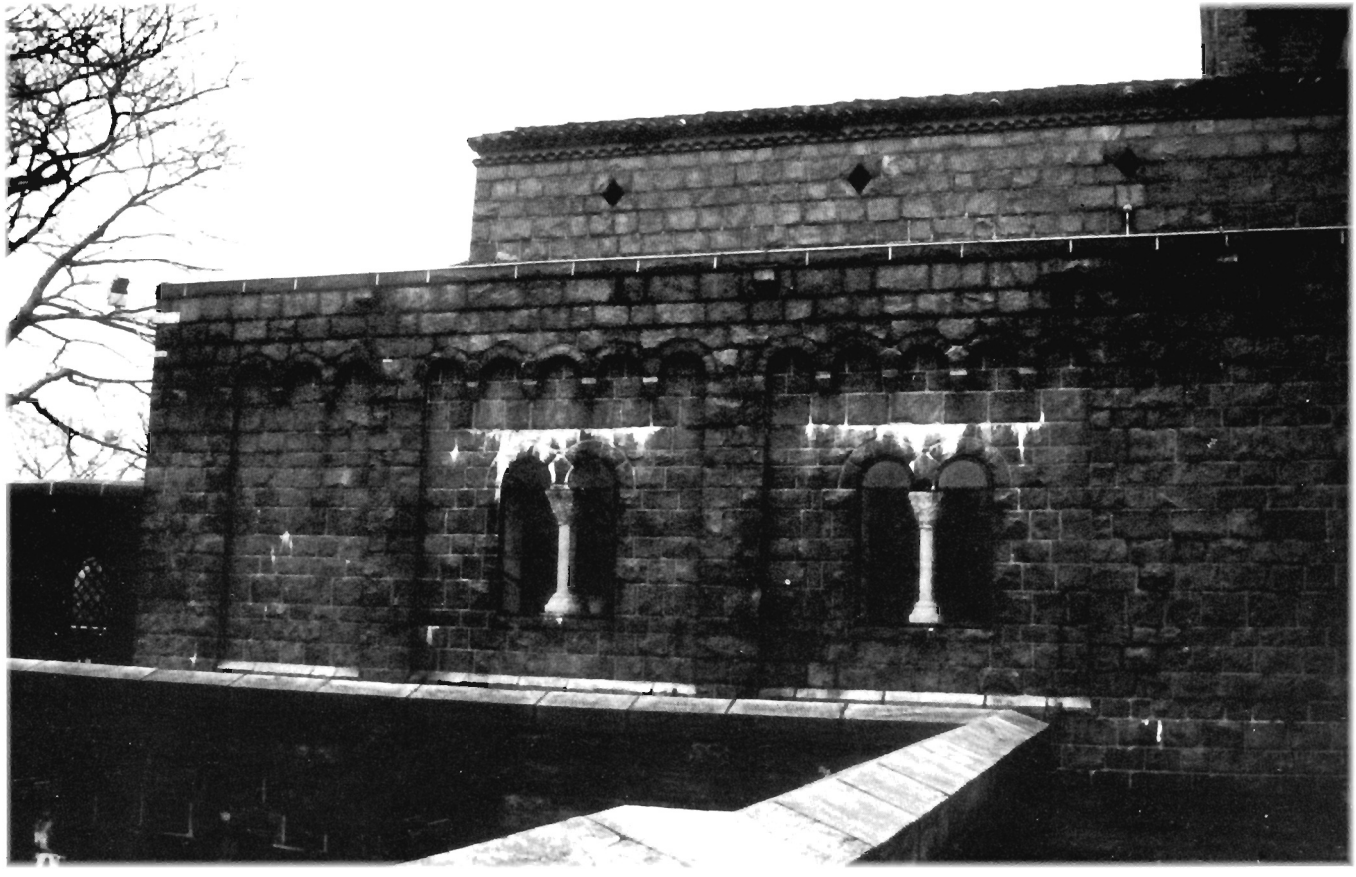


Fig. 10. – « *Galerie Saint-Guilhem* » *: vue extérieure depuis le nord-ouest.*

Le vocabulaire architectural employé pour l'enveloppe extérieure de la « galerie Saint-Guilhem » découle d'édifices médiévaux d'Europe. Il ne reproduit aucun édifice particulier. Il est de surcroît impossible pour celui qui le contemple de deviner de l'extérieur ce que renferme l'intérieur. Collens semble faire référence à un type et à des formes d'architecture recréant une « ambiance » quand il écrit : « un type très simple d'architecture du Sud de la France, de caractère neutre ».

En raison de leur excellent état de conservation, constaté peu après leur acquisition en 1925 [109], il fut décidé que les objets de Saint-Guilhem devaient être protégés du rude climat new yorkais. Pour cette raison, on décida que les éléments sculptés seraient installés sous un toit. Étant donné que les concepteurs de l'installation n'étaient que partiellement au fait de l'apparence originelle du cloître et de son emplacement à l'intérieur de l'abbaye [110], il était évident que la galerie qui devait abriter les éléments du cloître de Saint-Guilhem-le-Désert prendrait en compte le dessin originel à deux niveaux.

Les visiteurs qui pénètrent aujourd'hui dans la « galerie Saint-Guilhem » [111] se trouvent dans un espace couvert par un toit de verre (fig. 11). Les quatre murs blancs [112] délimitent l'espace à l'extérieur du cloître. La partie principale de la galerie est construite en calcaire « Doria » [113] qui donne l'illusion, en raison de la mouluration à mi-hauteur, d'un intérieur à deux niveaux. Au niveau du sol sont présentés les fragments du *claustrum novum* d'avant 1206. Ils sont répartis en vingt-quatre groupes, chacun comprenant plinthe, base, fût, chapiteau et tailloir [114]. A peu près à mi-hauteur des murs, des fentes verticales ont été ménagées dans le mur [115]. Par cet artifice, on suggère au visiteur attentif les deux niveaux d'origine du cloître de Saint-Guilhem-le-Désert sans les reproduire de façon explicite [116].

Munis des sources historiques se rapportant à Saint-Guilhem-le-Désert [117], Collens et Rorimer ont commencé à étudier le cloître voisin de Saint-Trophime d'Arles [118], lui aussi à deux niveaux. Une inscription sur un pilier à l'angle nord-ouest, sous la sculpture de saint Trophime, permet de dater le cloître de 1188. Cela est corroboré par la date de la consécration du cimetière des chanoines, qui eut lieu en 1183 [119].

Les cloîtres de Saint-Trophime d'Arles et de Saint-Guilhem-le-Désert étant proches, à la fois chronologiquement et géographiquement, la juxtaposition adoptée aux Cloîtres paraît adéquate et logique. Le second niveau du cloître d'Arles présente des ouvertures presque identiques à celles que l'on peut voir dans la « galerie Saint-Guilhem » des Cloîtres. A la différence

Fig. 11. – *Vue intérieure de la « galerie Saint-Guilhem ».*

de cette dernière toutefois, les galeries hautes sont accessibles à Arles et on peut y marcher. Aux Cloîtres, les ouvertures sont des éléments décoratifs, comme des balustres, mais sans aucune signification architecturale. L'élément décisif dans le choix d'un espace à deux niveaux dans la « galerie Saint-Guilhem » a été naturellement que les fragments présentés provenaient d'un site qui avait été à son origine un cloître à galeries hautes. La solution retenue aux Cloîtres a présenté également l'avantage d'offrir une certaine hauteur intérieure. D'un point de vue muséologique, on doit retenir que la solution actuelle présente une synthèse idéale de la disposition d'origine qui est suggérée par l'architecture moderne. Les galeries hautes d'Arles étaient particulièrement bien choisies comme modèle parce que leurs ouvertures tout à fait neutres ne permettent pas de se livrer à des conjectures sur les particularités du cloître médiéval à galeries hautes de Saint-Guilhem-le-Désert. C'est un exemple achevé d'un processus dans lequel l'esprit du modèle est assimilé ou suggéré et non suivi au pied de la lettre. Rendre accessible le niveau supérieur de la « galerie Saint-Guilhem » n'aurait pas eu de sens parce que le visiteur a une vue panoramique depuis le niveau inférieur et, de plus, c'est là que sont installés les éléments d'origine. Une autre solution aurait été une imitation excessive qui n'aurait eu aucune justification. Parallèlement à ces ressemblances structurelles, les allées couvertes d'un lambris en berceau et les proportions de l'espace entre les colonnes ont également pris pour modèle l'exemple d'Arles [120].

Les cloîtres de deux autres sites voisins du Sud de la France ont été étudiés minutieusement et pris pour référence si nécessaire : ceux de Montmajour et de Saint-Paul-de-Mausole à Saint-Rémy [121]. « La disposition architecturale actuelle a été suggérée par le cloître de Saint-Trophime d'Arles et ceux de Montmajour et Saint-Rémy » [122].

Les doubleaux qui font la démarcation entre les sections du lambris en berceau des allées du cloître de la « galerie Saint-Guilhem » ont été inspirés par et copiés sur le cloître de l'ancien monastère de Notre-Dame de Montmajour [123]. Des corbeaux sculptés [124] supportent les voûtes à l'endroit où elles rejoignent les murs extérieurs : c'est une disposition qui, si elle n'est pas insolite dans les cloîtres médiévaux, est particulièrement remarquable à Montmajour [125]. Quand les fragments d'un monument étaient en quantité insuffisante, Rorimer essayait de trouver un matériau adéquat de la même époque, provenant d'un autre site. La décision de Rorimer d'inclure des corbeaux est l'illustration de la volonté de garnir ce nouveau musée de façon à ce que, tant sur le plan visuel que sur celui de l'ambiance, il rappelle un cloître médiéval. Ce procédé met en lumière une intention déclarée, exprimée en premier lieu en 1931 par Charles Collens : « Tous les objets doivent être présentés de façon à ce qu'ils soient à leur avantage et que chacun reçoive une disposition qui atténue le fait que c'est un objet exposé mais qui révèle que c'est l'élément d'un ensemble et qu'il s'ajuste naturellement à la place qui correspond le mieux à ses conditions d'origine [126] ».

En outre, les proportions des bancs de pierre de Montmajour et la structure des arcades, avec leurs pilastres placés de façon rythmée ont inspiré la construction de la « galerie Saint-Guilhem » et la disposition des pilastres, qui ont un rôle de support essentiel, sur le mur. La juxtaposition des blocs de pierre taillée de Notre-Dame de Montmajour et de la « galerie Saint-Guilhem » montre de plus, qu'ici encore, Montmajour a été la source d'inspiration. Des albums de photographies conservés dans les archives des Cloîtres attestent des recherches exhaustives menées par Collens, Breck, et Rorimer avant que soit arrêté le projet du musée. Cet album comprend une page sur laquelle une photo du cloître de Montmajour par Breck est accolée à celle de la « galerie Saint-Guilhem ». Ceci démontre à quel point l'installation moderne est tributaire du prototype du XIIe siècle.

Saint-Paul-de-Mausole à Saint-Rémy [127] a servi également de modèle à la conception de la galerie « Saint-Guilhem », mais de façon différente. Tout d'abord, la date de ce cloître est presque identique à celle du *claustrum novum* de Saint-Guilhem-le-Désert [128]. Il y a aussi une analogie sur un point important, à savoir l'élégance du traitement des angles supérieurs des quatre piliers. A Saint-Paul-de-Mausole, un bandeau de pierre, en saillie de 5 cm, fait le tour de l'espace central. Ce bandeau a été imité dans la « galerie Saint-Guilhem », où il a servi par la suite à installer le système d'éclairage, moins visible ici qu'il ne le serait à tout autre endroit de la galerie.

Enfin, la présence de plantes, courante dans un cloître médiéval, peut être notée et étudiée de façon argumentée à Saint-Paul-de-Mausole [129].

D'après les premiers plans [130], les éléments originaux de Saint-Guilhem-le-Désert ont toujours été traités visuellement comme des éléments structurels. Pourtant, sous leur enveloppe de pierre, les murs et en particulier les pilastres et les piliers modernes ont tous été renforcés par des poutres d'acier. Par conséquent, aucun poids ne repose sur les œuvres d'art. Par la présence de l'armature moderne dissimulée, les objets médiévaux n'ont qu'en apparence la fonction qu'ils auraient eue dans un cadre médiéval authentique ; structurellement, ce ne sont que des éléments décoratifs.

La disposition sur deux niveaux du cloître de Saint-Guilhem et la conception identique de Saint-Trophime d'Arles ont suggéré le traitement du délicat problème de l'éclairage d'une galerie de musée par un moyen qui se rapproche de la lumière d'origine, naturelle. La solution finalement mise en œuvre présente un plafond de pavés de verre translucide cerné par un cadre d'acier noir ; les sources de lumière placées au-dessus du verre sont invisibles pour le visiteur. L'idée de la galerie à deux niveaux ne fut retenue officiellement qu'en avril 1933, quand Breck, dans une lettre à Rockefeller déclara : « Solution Saint-Trophime au problème d'éclairage des Cloîtres [131]. »

Trouver une solution satisfaisante pour un détail tel que le plafond de la « galerie Saint-Guilhem » occasionna à nouveau un processus complexe, qui est bien documenté : « L'un de nos problèmes les plus difficiles a été le couvrement de l'espace central du cloître Saint-William (sic). Le plafond, qu'il soit couvert en bois ou en plâtre, représente une masse sombre, donnant l'impression opposée à celle que l'on éprouverait dans la cour ouverte d'un cloître. Nous pensons cependant qu'un skylight serait préférable. En employant un skylight plutôt qu'un plafond opaque, la sculpture est convenablement illiminée (sic) ; le visiteur a le sentiment d'être dans un lieu ouvert et son attention, par conséquent, n'est pas attirée par la superstructure moderne. Pour un skylight d'aussi petites dimensions, les tiges de métal pourraient être réduites au minimum. Nous pourrions aussi utiliser du verre dépoli qui masquerait au visiteur la structure au-dessus du skylight (qui serait protégé par un skylight extérieur). Entre l'éclairage du toit et celui du plafond, il est possible de mettre en place un éclairage artificiel dissimulé [132]. » D'une part, Breck avance les mots-clefs de « skylight », « d'éclairage artificiel dissimulé » ; d'une autre, sa lettre montre toutes les autres possibilités envisagées avant d'en adopter une. Une fois encore, considéré d'un point de vue muséologique, c'est un raisonnement et une analyse très poussés et un processus complexe qui ne laissaient place à aucune expérimentation aléatoire. On doit souligner que cette lettre fut écrite deux ans après que le dessin original de Collens pour les Cloîtres a été agréé par toutes les personnes concernées. En outre, il faut se souvenir qu'entre ce document et l'ouverture des Cloîtres, quatre ans s'écoulèrent, et c'est au cours de cette période que le processus de création perpétuel a conduit à des modifications constantes, des mises au point et des corrections.

Un document tel que la lettre de Breck illustre le rôle crucial joué par Rockefeller dans la réalisation des Cloîtres.

Dans les archives des Cloîtres sont conservées deux aquarelles de Joseph Breck, datées de 1933. Ces esquisses illustrent déjà les variations sur le toit de verre (fig. 12). Bien que d'autres musées [133] aient eu recours à ce procédé, un plafond qui tient lieu de couverture, dans le cas de la « galerie Saint-Guilhem », le « skylight » [134] revêt une signification particulière, car il a été employé ici essentiellement en raison de considérations émanant d'un souci de conservation.

« Le cloître plus petit, vu la nature de la pierre, devrait être couvert de verre de façon à ne pas être visible lorsque l'on considère les bâtiments dans leur ensemble [135]. » A la différence de celui-ci, les autres cloîtres du musée n'ont à ce jour aucune couverture de protection [136].

Le visiteur qui se tient sous les allées voûtées de la « galerie Saint-Guilhem » ne peut voir le plafond de verre [137]. Et s'il respecte les instructions de Rorimer, c'est-à-dire s'il se place du côté sud de la galerie, dans l'allée, l'effet sera le suivant : « Le mur supérieur, comme à Arles, au-dessus des arcades, tout autour de la cour, rend possible l'emploi d'un skylight que l'on ne peut voir de l'allée. Ainsi, les objets fragiles sont protégés des éléments et peuvent être vus dans une lumière naturelle qui vient d'en haut, comme c'est le cas dans la cour non couverte d'un cloître [138]. »

Le point important de cette déclaration est le respect avec lequel les objets de Saint-Guilhem-le-Désert sont traités. Il faut noter en particulier le fait que la protection est un débat crucial qui n'est nullement devenu un lieu commun quelque soixante ans plus tard. On ne peut que saluer ces considérations, faites vers 1930, à une époque où la dégradation des monuments semble progresser sévèrement. Dans le cas des éléments architecturaux de Saint-Guilhem-le-Désert conservés aux Cloîtres, la situation « sous un toit » permet de voir une quantité notable de sculptures médiévales bien conservées. L'état de conservation de certains fragments est même si remarquable que l'on peut voir des marques d'outils, caractéristique totalement disparue sur les éléments médiévaux qui ne sont pas protégés [139].

On a un point de vue « idéal » de la « galerie Saint-Guilhem » depuis l'allée méridionale, en regardant vers le Nord. De là, on voit le plus grand nombre d'éléments originaux de la plus grande qualité (fig. 13). C'est le nombre de chapiteaux originaux qui a déterminé celui des groupes architecturaux finalement installés dans cet espace. A ce jour, l'installation permanente des Cloîtres présente un total de vingt-quatre groupes dans la « galerie Saint-Guilhem ». Certaines des colonnes de support sont des reproductions, dont la plupart ont été fabriquées d'après un prototype de fût ondulant et réalisées en béton [140].

Fig. 14. – *Espace au-dessus de la « galerie Saint-Guilhem », entre le plafond de la galerie et le toit en pavés de verre.*

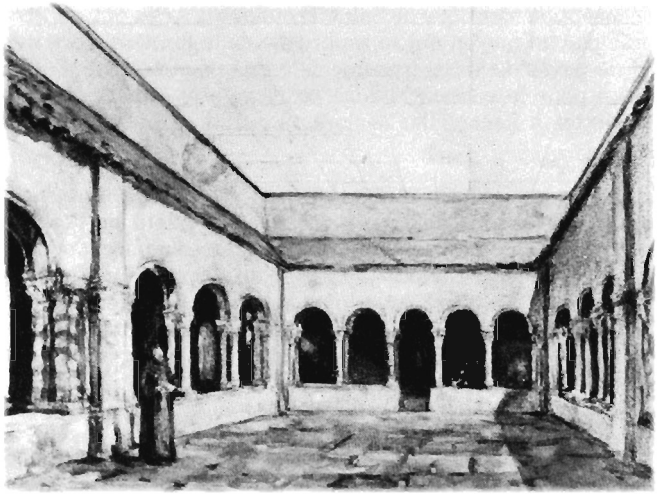


Fig. 12. – *Aquarelle de Ereck, archives des Cloîtres. Publiée dans : M. R. Leuchak, "The Old World for the New" : Developing the design for the Cloisters,* Metropolitan Museum Journal, *XXIII, 1988, ill. 28, p. 270.*

Les grilles qui couvrent les bouches du système de chauffage central, installées sous les bancs en pierre « Doria », ne peuvent être vues de ce point de vue « idéal » [141].

Si le visiteur suit les suggestions de Rorimer, la « galerie Saint-Guilhem » doit apparaître comme un cadre soigneusement mis en scène. C'est particulièrement vrai si l'on se rappelle que l'éclairage n'est pas « la lumière naturelle qui vient d'en haut » [142] comme Rorimer l'indiquait dans son introduction.

Le toit de la « galerie Saint-Guilhem » est un toit plat fait de pavés de verre. La lumière traverse le plafond de verre et pénètre un espace d'environ 1,3 m de hauteur, situé entre le plafond de verre translucide et le toit (fig. 14). A cet endroit se trouve également un système d'éclairage électrique

Fig. 13. – « *Galerie Saint-Guilhem* » *: le point de vue « idéal », allée sud en regardant vers le nord.*

complexe. Il y a été installé dans les années 1930 et jusqu'à aujourd'hui sert à éclairer la galerie en-dessous. Le visiteur n'a pas la moindre idée de la nature artificielle et de l'origine de la lumière qui baigne la « galerie Saint-Guilhem », donnant un éclairage soigneusement élaboré pour créer une ambiance que l'on pourrait décrire comme méditerranéenne. On peut dire la même chose de la construction totalement « moderne » du toit plat : le visiteur ne peut le voir, et on ne peut accéder à l'espace où la lumière artificielle est produite que par des échelles « en coulisses ».

Quand la « galerie Saint-Guilhem » fut réalisée, on n'essaya pas de reconstruire les proportions ou les dimensions d'origine de Saint-Guilhem-le-Désert. Bien que tous les fragments existants du cloître supérieur de Saint-Guilhem-le-Désert ne soient pas montés à New York et que la provenance des objets exposés dans la galerie ne peut être authentifiée, l'espace reconstitué reste un cloître « complet ». La « galerie Saint-Guilhem » se compose de quatre côtés d'arcades entourés par une galerie de cloître et un centre « ouvert » avec un plafond de verre opaque.

Depuis sa conception en 1931, la « galerie Saint-Guilhem » n'a connu que des modifications de détail. Comme les recherches l'ont montré, l'espace constitue un choix manifeste en faveur du « moderne » : les techniques les plus récentes et des performances architecturales telles que des pavés de verre ont été utilisées afin de présenter les œuvres d'art médiéval à leur avantage. Les points relatifs à la conservation ont pesé d'un grand poids dans certaines décisions telles que le parti d'une couverture pour la galerie tout entière.

*
* *

En conclusion, il faut souligner que d'une part, on a réalisé une reconstitution historique et architectonique des différents éléments d'un cloître ; d'autre part, on a incorporé un assemblage d'éléments disparates à la « galerie Saint-Guilhem » afin d'achever un contexte muséologique qui suggère un cadre médiéval. Comme on ne disposait pas d'autres éléments provenant de Saint-Guilhem-le-Désert et afin de rester aussi proche que possible des prototypes médiévaux, des éléments d'autres sites ont été choisis et intégrés (par exemple les corbeaux de La Sauve-Majeure). Dans ce contexte, le processus de reconstitution [143] a toujours été défini comme une tentative de tirer parti judicieusement des éléments historiques sans prétendre à une situation ou à des faits qui n'ont pas existé. Cette différenciation subtile entre ce qui est ancien et ce qui est moderne peut se remarquer

dans chaque détail. Par conséquent, des performances techniques sophistiquées ont été mises en œuvre et utilisées mais elles n'ont jamais été au premier plan. L'architecture moderne de la « galerie Saint-Guilhem » est une enveloppe de protection, et non une création artistique indépendante, dans laquelle les œuvres d'art sont judicieusement placées et exposées. Le fait que la conception elle-même soit le fruit d'une réflexion élaborée et d'une réelle organisation ne fait que démontrer encore que c'est là une belle performance muséologique au sens le plus noble du terme.

Remerciements

Les recherches préliminaires à cet article ont été grandement facilitées par l'aide généreuse que beaucoup m'ont apportée. Cet article n'aurait pu être écrit sans les encouragements constants et le soutien de mon ami et collègue Charles T. Little, conservateur au département médiéval du Metropolitan Museum of Art de New York et M. Jean-Claude Richard, Directeur de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique (Aix-en-Provence, UMR 9968) ; je remercie aussi tout particulièrement Christina Alphonso pour son enthousiasme sans faille ainsi que mes collègues et amis des Cloîtres et du département médiéval du Metropolitan Museum of Art.

Notes

1. L'étude la plus complète et la mieux documentée, en ce qui concerne le site est à ce jour celle de : Émile Bonnet, L'Église abbatiale de Saint-Guilhem-le-Désert, *Congrès archéologique* (1906), p. 384-440.

2. J. Vallery-Radot, L'Église de Saint-Guilhem-le-Désert, *Congrès archéologique, Montpellier, 1950* (Paris, 1951), p. 179. La contribution la plus récente, avec une abondance de sources documentaires et de documents inédits, est celle de : J.-C. Richard, L'Église de l'abbaye de Gellone (Saint-Guilhem-le-Désert, Hérault). 1985-1994 : incertitudes, hypothèses et recherches en cours, *Études sur l'Hérault*, nouvelle série, 10, 1994, p. 19-34 (il n'a pas été possible de prendre ici en compte la nouvelle hypothèse et les conclusions de cette étude pour ce qui concerne le cloître).

3. E. Bonnet, L'Église abbatiale..., p. 405.

4. Cf. Dom J. Sort, *Annales Gellonensis seu monasterii Sti. Guillelmi de Desertis ordinis Sti. Benedicti congregationis Sti. Mauri*, 1705 ; p. 190. Pour une discussion récente au sujet de l'emplacement exact dans l'ensemble, cf. J.-C. Richard, Saint-Guilhem-le-Désert : des guerres de Religion à l'érudition mauriste (XVIe-XVIIIe siècles), *Études sur l'Hérault, nouvelle série*, 5, 1989-6, 1990, p. 80, 87, note 34. Cité dans : E. Bonnet, *op. cit.*, p. 418.

5. Pour la contribution la plus récente, cf. J.-C. Richard, Saint-Guilhem..., p. 75-92, plan commenté p. 88-92. Cet article donne une traduction et un commentaire des sources historiques les plus importantes, Monasticon Benedictinum, B.N. lat. 12672. Cf aussi : J.-C. Richard, La communauté protestante de Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault) au XVIe siècle, *Actes du 110e Congrès national des Sociétés savantes*, Montpellier, 1985, Section d'histoire moderne et contemporaine, II, Histoire du Languedoc, Paris, 1985, p. 31-36.

6. *Statuas et icones claustri misere deformarunt... Claustro vero multis in locis reparatione indigebant. Capitulum ruinis repletum, et habendis comitiis prorsus inutile, sicut etiam refectorium, dormitorium et caetera loca regularia usibus monachorum inepta.* (D'après le contexte, la période à laquelle il est fait allusion se situe entre 1568 et 1614.) Dom J. Sort, *op. cit.*, p. 347. Cité dans : E. Bonnet, *op. cit.*, p. 417.
Eodem tempore (1701), tinna transversaria prope fornicem ecclesiae abbatialis posita ablata sunt, et tota a summo usque ad pavimentum cum omnibus capellis albo illinita est, quod ei aliquam venustatem conciliavit, cum antea valde neglecta, hispida et inculta appareret. Dom J. Sort, *op. cit.*, p. 403. Cité dans : E. Bonnet, *op. cit.*, p. 394, J.-C. Richard, Saint-Guilhem..., p. 80-82, donne des traductions en français et des commentaires.

7. R. Saint-Jean, La Sculpture du cloître supérieur de Saint-Guilhem-le-Désert, *Languedoc Roman*, Zodiaque, 1975, p. 92-93. Une étude plus ancienne et plus détaillée dans : E. Bonnet, *op. cit.*, p. 412-420. Pour les XVIe-XVIIIe siècle : J.-C. Richard, « Saint-Guilhem-le-Désert... », p. 75-92.

8. Les annales font allusion à un objet placé *ante portam claustrarum bassarum* et à un autre gardé *in claustris bassis* par opposition à quelque chose situé *in claustris superioribus*. Cité dans E. Bonnet, *op. cit.*, p. 418, d'après des documents de Guillaume de Lafabrie, notaire public à Saint-Jean-de-Fos, du 15 mai 1500, et du notaire Jean Decroze, d'Aniane, de mai 1510.

9. Dom J. Sort, *op. cit.*, p. 190. Cité dans : E. Bonnet, *op. cit.*, p. 418.

10. Vinas, Abbé Léon, *Visite rétrospective à Saint-Guilhem-le-Désert*, Montpellier, 1875, p. 62.

11. Le fait que l'abbaye ait subi de nombreuses démolitions, plus ou moins sévères, incite à la plus grande prudence dans tout essai de reconstitution. Une tentative récente a toutefois été faite (avec des élévations simulées à l'aide d'un ordinateur) de reconstruction de la structure tout entière, après des recherches minutieuses. Cf. R. Saint-Jean, *Saint-Guilhem-le-Désert. La Sculpture du Cloître de l'Abbaye de Gellone*, Montpellier, 1990, surtout p. 31-40, avec de nombreuses illustrations en couleur (sic).

12. Abbé Léon Vinas, *op. cit.*, p. 63.

13. Vallery-Radot, J., Pierres de France en Amérique, *La Renaissance*, 1926 (Oct.), p. 540 ; pour une étude plus poussée, cf. : L'Escoutaïre, *Saint-Guilhem-le-Désert, guide*, Montpellier, 1927, p. 49-71.

14. Photographies dans : J.J. Rorimer, *Medieval Monuments at The Cloisters*, Metropolitan Museum of Art, nlle éd., Katherine Serrell Rorimer 1972, p. 17, ill. 7 et 8. Il y a dans les archives des Cloîtres une collection de photographies données au Metropolitan Museum en 1935 par J. Poly (cf. plus loin, chap. 4. « Reconstruction aux Cloîtres »), parmi lesquelles on peut voir les éléments de Saint-Guilhem dans le jardin de Vernière.

15. Cf. ci-dessous, chap. 3 : « Déplacements aux États-Unis : les années George Grey Barnard » ; chap. 4 : « Reconstruction aux Cloîtres ».

16. Pour l'étude la plus complète et la plus récente, avec une bibliographie exhaustive, cf. : D. Kletke, *Der Kreuzgang aus Saint-Guilhem-le-Désert in The Cloisters in New York*, Berlin, 1995.

17. Aujourd'hui, l'ensemble des bâtiments (à l'exception de l'abbatiale) est la propriété de l'Association diocésaine (Évêché de Montpellier). Je remercie J.-C. Richard pour la précision de cette information.

18. Le premier à publier un tel « guide » fut l'abbé L. Cassan, *Guide des pèlerins et touristes à Saint-Guilhem-le-Désert*, Montpellier, 1897 ; suivi par : L'Escoutaïre, *op. cit.*, Montpellier, 1927 ; le guide courant aujourd'hui est : *Saint-Guilhem-le-Désert et sa région*, 1re éd. 1974, par Paul Marres. Ce livre est particulièrement apprécié du fait que le village de Saint-Guilhem est l'une des premières curiosités touristiques de la région de Montpellier. On peut citer aussi, plus détaillé : J.-C. Richard, La Cité de Saint-Guilhem-le-Désert. Guide du visiteur, Carcassonne, 1986 (*Archéologie du Midi Médiéval*, Revue annuelle du C.A.M.L., supplément au tome 4, 1986).

19. Appelée *L'Association des Amis de Saint-Guilhem-le-Désert* ; cf. R. Saint-Jean, *op. cit.*, p. 5-6.

20. Liste des publications dans : R. Saint-Jean, *op. cit.*, préface.

21. Les fouilles archéologiques de la crypte furent entreprises par les Monuments Historiques.

22. Les notes conservées dans les dossiers départementaux des Cloîtres montrent combien James J. Rorimer estimait les activités de Vernière. A l'évidence, c'est ce juge qui a littéralement sauvé une grande partie des sculptures. Au sujet de la collection Vernière, cf. abbé L. Cassan, *op. cit.*

23. Des documents photographiques conservés aux archives des Cloîtres montrent que Vernière possédait des chapiteaux de Saint-Michel-de-Cuxa.

24. J.-C. Richard, Directeur de Recherche au C.N.R.S., m'a permis de consulter un certain nombre de ces documents.

25. L'Escoutaïre, *op. cit.*, p. 68 ; R. Saint-Jean, *op. cit.*, p. 29.

26. Communication orale de J.-C. Richard.

27. Communication orale de J.-C. Richard. Il dit tenir cette information de « M. Pierre Gary, époux de la petite-fille de P.-Y. Vernière ».

28. Dans le film de Stephan Polomski, Mittelalter in Manhattan. The Cloisters, produit pour la chaîne culturelle européenne ARTE par Z.D.F. (Zweites Deutsches Fernsehen) en 1995.

29. M. Jean-Claude Richard, dans une lettre à l'auteur, le 15 décembre 1995.

30. Notes prises par le conservateur James J. Rorimer, manuscrites et dactylographiées.

31. Conservé dans les archives des Cloîtres sous le titre « Documents non traités et non publiés », dossier 7.

32. Ces documents photographiques sont conservés dans les archives des Cloîtres sous le titre « Documents non traités et non publiés », dossier 10. L'acte de vente est daté de mars 1906 ; cf. plus loin. Conservé au même endroit, dans le même dossier.

33. George Grey Barnard, 1863-1938. J. L. Schrader, George Grey Barnard : The Cloisters and the Abbaye, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Summer 1979, vol. XXXVII, n° 1, p. 3-52, donne une étude approfondie sur la personnalité de cet homme et de ses liens avec le Metropolitan Museum, en particulier sur l'acquisition d'une grande partie de sa collection par le musée avec des fonds donnés par John D. Rockefeller Jr. Pour d'autres détails et d'autres références, cf. : W.H. Forsyth, Five crucial people in the building of The Cloisters, *The Cloisters, Studies in Honor of the fiftieth anniversary*, Parker, L., ed., New York, 1992, p. 51-62.

34. Archives des Cloîtres, sous le titre : « Documents non traités et non publiés », dossier 10.

35. *Ibid.* : au dos du contrat, un post-scriptum authentifié, du 14 juin 1906, fait état du versement de 19 000 FF.

36. Comme on peut le voir à travers la correspondance, dont la plus grande partie est conservée dans les dossiers départementaux des Cloîtres, Barnard n'a jamais été explicite à propos de la provenance de ces éléments. (Cf. plus loin, les listes de ventes entre Barnard et le Metropolitan Museum de 1925).

37. Des éléments d'architecture majeurs de ce site allèrent aussi au Metropolitan Museum avec la collection Barnard en 1925 : nos d'acquisition 25.120.398, 399, 452, 574-666, 835-870, éléments du cloître de l'abbaye bénédictine de Saint-Michel-de-Cuxa, près de Perpignan, Catalan, vers 1130-1140.

38. Ce n'est qu'en 1913 que la France prit des mesures sévères pour limiter l'exportation des œuvres d'art. Étudié dans : P. Vidal, Les restes des Cloîtres de Saint-Michel-de-Cuxa, *Revue d'Histoire et d'Archéologie du Roussillon*, III, 1913, p. 109-113 ; pour une étude plus approfondie, cf. J. L. Schrader, *op. cit.*, p. 31. Sur la législation française, cf. : *Congrès archéologique de France : XCVIIIe session à Paris en 1934*, Paris, 1936, p. 187-295.

39. Lettre de Cornillon à Barnard. Une note finale à Barnard, avec une liste détaillée d'objets impayés, dont la somme se montait à 42 500 FF. Il en restait 20 000 à payer pour les objets Vernière. Archives des Cloîtres, *ibid.*

40. Cette information m'a été donnée par John M. Kleeberg, conservateur adjoint des monnaies modernes, The American Numismatic Society, New York.

41. D'après une lettre inédite à Vivia Monroe, Archives, The Philadelphia Museum of Art, extraits publiés dans : H. E. Dickson, The Origin of "The Cloisters", *The Art Quarterly*, XXVIII, n° 4, 1965, p. 264.

42. *Ibid.*, p. 254.

43. Un exemple de prix astronomiques qu'il demandait pour ses sculptures : un buste géant de Lincoln, d'environ 12,5 m de haut, ill. 13 dans J. L. Schrader, *op. cit.*

44. Barnard, dans une lettre à ses parents (mars 1906), extraits publiés dans : C. Tomkins, *Merchants and Masterpieces : the story of the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1989, p. 247.

45. Archives, The Philadelphia Museum of Art, le 18 mars 1906. Extraits publiés dans : H. E. Dickson, The Origin of the Cloisters, *The Art Quaterly*, XXVIII, n° 4, 1965, p. 255.

46. Sur l'étendue de ses entreprises, cf. en particulier : M. Weinberger, M., *The George Grey Barnard Collection*, New York, 1941.

47. E. Bonnet, *op. cit.*, p. 419. Les livres de caisse de Barnard, au musée de Philadelphie, confirment cette date.

48. Pour une discussion approfondie et des illustrations, cf. J. L. Schrader, *op. cit.*, surtout ill. 1, 3, 5-7.

49. Nos d'acquisition 25.120.129, bloc de pierre de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert. Pour des références et une bibliographie, cf. D. Kletke, *op. cit.*, p. 159, 217, 319. Ce bloc et son pendant, n° d'acquisition 25.120.130, ont été récemment identifiés comme étant les naissances des arcs du cloître supérieur de Saint-Guilhem.

50. N° d'aquisition 25.120.201, gisant de Jean d'Alluye, provenant de l'abbaye de Clarté Dieu, près du Mans, France, XIIIe siècle.

51. L'exemple le plus fameux est Fenwick Court d'Isabella Gardner, à Boston, Massachusetts. Musée fondé en 1900, il a été ouvert au public en 1905. Cf. : Trustees of the Museum, ed., *Isabella Stewart Gardner Museum, Guide*, Boston, 1984 ; S. et M. Southworth, *AIA Guide to Boston*, Chester, Connecticut, 1984, p. 338-339. Très détaillé : G. L. Stout, *Treasures from the Isabella Stewart Gardner Museum*, New York, 1969 ; cet ouvrage offre également des documents photographiques sur la construction du bâtiment et l'emploi d'éléments anciens et modernes.

52. *The Sun*, New York, 6 décembre 1914.

53. Lettre à George Grey Barnard, Archives, The Philadelphia Museum of Art, extraits publiés dans : H. E. Dickson, *op. cit.*, p. 270.

54. *Ibid.*, p. 270 et notes 33 à 40.

55. Conservé dans les archives des Cloîtres sous le titre « Documents... », dossier 4.

56. Tous ces monuments font aujourd'hui partie de la collection des Cloîtres. Pour une recherche sur l'un d'entre eux, l'entrée se fait par le nom cité.

57. Cf. plus haut, notes 51, 52.

58. Cf. H. E. Dickson, *op. cit.*, p. 257, note 11 ; p. 258 « Mrs. Jack Gardner from Boston », et « the Art Institute from Chicago » sont cités comme visiteurs et acheteurs potentiels.

59. H. E. Dickson, *op. cit.*, p. 271, note 41.

60. Le 1er décembre 1914 dans *New York Press*, puis résumé dans *New York American*, le 28 avril 1931.

61. C. R. Morey, Mediæval Art and America, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, VII, January-June, 1944, p. 2.

62. John Davison Rockefeller (1874-1960) est le sujet de nombreux ouvrages ; la biographie de référence est : R. B. Fosdick, *John D. Rockefeller Jr. A Portrait*, New York, 1956 ; et celle, plus récente, de : J. E. Harr et P. J. Johnson, *The Rockefeller Century*, New York, 1988. Parallèlement à cette étude, cf. la description nourrie dans : C. Tomkins, *Merchants and Masterpieces : the story of the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1989, p. 250-254.

63. Archives Rockefeller, Pocantico Hills, North Tarrytown, N.Y., n° d'inventaire 20.2. III 2 E 32 238 : Lettre du 25 avril 1916 de William W. Bosworth (architecte) à Rockefeller au sujet de Barnard. La même année, trois autres lettres se rapportent au « musée des Cloîtres » de George Grey Barnard, le 17 mai, le 2 juin et le 13 juillet 1916.

64. *Ibid.*, 20.2.III 2 E 32 329 : une lettre de Rockefeller à Barnard, le 13 juillet 1916.

65. *Ibid.* : Rockefeller, faisant allusion à un « centre d'art gothique à New York », le 13 juillet 1916 ; « Plus tard, je me sentirais peut-être enclin à rouvrir le débat. »

66. Tout d'abord, Rockefeller vint en compagnie de son architecte personnel, William W. Bosworth, qui était chargé de la décoration de Pocantico Hills, une propriété des Rockefeller de 3 000 acres (1 200 ha) à environ 20 miles (une trentaine de km) au nord de New York. On sait qu'au cours de sa première visite à Barnard, Rockefeller acquit une centaine d'objets pour sa collection personnelle. Le prix qu'il paya alors se montait à près de 100 000 $. R. B. Fosdick, *op. cit.*, p. 335-336.

67. La situation financière de Barnard fut critique dès 1903. Ce problème devint le leitmotiv d'une grande partie de la correspondance de Barnard. Dans ces lettres, Barnard se décrit constamment comme un sculpteur qui a des idéaux élevés et de grandes aspirations, qui doit réaliser ses œuvres et donc, vendre des œuvres d'art. Cf. H. E. Dickson, Barnard's sculpture for the Pennsylvania Capitol, *The Art Quaterly*, XXII, n° 2, 1959, p. 127-147.

68. Si cela s'était réalisé, la collection Barnard aurait fait partie du « projet Palos Verdes ». Il s'agissait de créer une « Athènes d'Amérique » à cet endroit de la côte ouest, près de Los Angeles. Pour ce projet, la collection Barnard aurait été tout à fait convenable. Sur un total estimé à 35 millions de dollars, 15 millions avaient déjà été trouvés en 1924. Cf. J. L. Schrader, *op. cit.*, p. 34.

69. Hormis la France, qui avait adopté des mesures concernant ses « *monuments historiques* » au début de 1914, d'autres pays d'Europe, dont l'Italie, avaient commencé à prendre des mesures similaires au début des années 1920. Cf. *Congrès archéologique de France : XCVIIIe session à Paris en 1934*, Paris, 1936, p. 187-295.

70. Archives Rockefeller, Pocantico Hills, North Tarrytown, N.Y., 20.2 III 2 E 28 296.

71. *Ibid.*, 20.2. III 2 E 28 295.

72. *Ibid.*, 20.2. III 2 E 28 295.

73. *Ibid.*

74. L'original de cette lettre de Barnard au Metropolitan Museum est conservée dans les archives Rockefeller, *ibid.*

75. Lettre de Joseph Breck et de M. Robinson du 20 avril 1925, conservée dans les archives du secrétariat, Metropolitan Museum.

76. J. L. Schrader, *op. cit.*, p. 36. Les fonds ont été donnés par John D. Rockefeller Jr.

77. Archives des Cloîtres, « Documents non traités et non publiés », dossier 3.

78. *Ibid.* Ce dossier contient trois de ces listes avec des annotations et des corrections manuscrites de George Grey Barnard, un document daté du 24 avril 1925 : « Inventaire de la collection des Cloîtres... Saint-Guilhem complet, à l'intérieur, en place. 302 000 », au crayon dans la marge « 200 000 » et « estimé comme lot ; l'estimation serait différente pour des objets ».

79. *Ibid.*, document daté du 24 avril 1925 : « Inventaire de la collection des Cloîtres ».

80. Cette liste est utile essentiellement pour l'attribution de quelques fûts à Saint-Guilhem-le-Désert.

81. On peut établir un parallèle récent avec la baisse du prix des œuvres d'Andy Warhol depuis 1993 ou celui des tableaux impressionnistes depuis 1991.

82. R. B. Fosdick, *op. cit.*, p. 335-336.

83. La date était celle du 13 juin 1925. Cf. les archives des Cloîtres ; cf. aussi J. L. Schrader, *op. cit.*, p. 36.

84. La date était celle du 28 mai 1925. A propos de Rockefeller et de ses dons au Metropolitan Museum, cf. C. Tomkins, *op. cit.*, p. 253. Au sujet de la donation, les premières déclarations se trouvent dans : J. Breck, The Cloisters, *The Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, XX, July 1925, p. 166-177 ; dans la presse quotidienne : *New York Herald Tribune*, 6 juin 1925 ; *New York Telegram* 15 juin 1925 ; *New York Sun* 15 juin 1925.

85. La première déclaration relative à une offre concrète de terrain par John D. Rockefeller Jr. est une lettre à R. de Forest, président, Metropolitan Museum of Art, du 10 octobre 1928 ; Archives Rockefeller, Pocantico Hills, North Tarrytown, N.Y., 20.2. III 2 E 28 295.

86. Cf. H. E. Dickson, The Origin of "The Cloisters", *The Art Quaterly*, XXVIII, n° 4, 1965, p. 270.

87. Du nom du fort construit sur ce site pendant les guerres d'Indépendance.

88. Le site, autrefois propriété de la famille C. K. G. Billings, avait été acquis par Rockefeller en 1916 et proposé à la ville. Cette offre avait été déclinée en raison du coût, jugé trop élevé, des travaux nécessaires pour en faire un parc et l'entretenir. A ce moment-là, Rockefeller était prêt à financer la totalité du projet, et la ville de New York accepta la proposition. Cf. C. Tomkins, *op. cit.*, p. 254. Sur les précédents propriétaires, cf. B. Ferree, *Fort Tryon Hall : The residence of the C.K.G. Billings, esq.*, n.p., 1911. Les architectes paysagistes choisis furent les frères Olmsted, comme l'établissent des lettres de Rockefeller, du 10 octobre 1928 et du 17 février 1930 ; Archives Rockefeller, Pocantico Hills, North Tarrytown, N.Y., 20.2 III 2 E 28 295 et 29 301.

89. *Ibid.*, 20.2. III 2 E 29 301.

90. Lettre du Metropolitan Museum of Art, 27 février 1930, *ibid.*

91. *Ibid.*, 20.2. III 2 E 28 295.

92. L'idée d'une « section du musée » fut d'abord discutée aux États-Unis à propos de Philadelphie : Experiment in museum extension, *Pennsylvania Museum Bulletin*, 26, n° 142, 1930-31, p. 3 ; là, cette tentative est comparée aux « succursales de bibliothèques... pour avoir le caractère de musées d'art local ». Ce qui est bien sûr différent de l'idée des Cloîtres.

93. *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 20, 1925, n° 8, p. 206 ; le titre : « Les Cloîtres : une section du Musée ». A propos de ce phénomène, George Foster Peabody affirmait dans une lettre à John D. Rockefeller Jr. du 31 août 1925 : « la nécessité de ces sections pour le développement des musées dans ce pays » ; Archives Rockefeller, Pocantico Hills, North Tarrytown, N.Y., n° 20.2. III 2 E 28 295.

94. Pour le coût de l'ensemble du projet, cf. : Archives Rockefeller, Pocantico Hills, North Tarrytown, N.Y., n° 20.2. III 2 E 31 316, 21 juillet 1939 : « Fort Tryon Park, don de John D. Rockefeller Jr. (en colonnes). A la ville 6 257 780 58 ; Aux Cloîtres, Metropolitan Museum (comprenant le terrain, les travaux, les œuvres d'art) 5 425 880 32 $; (total) 11 683 660 90 $ ». En mai 1938, le coût des travaux des Cloîtres – sans l'acquisition du terrain ni des œuvres d'art – se montait à plus de 2 millions de $; cf. « Analysis The Cloisters Fund. Dec. 10, 1936 : $ 1 976 533 64 » ; Archives Rockefeller, Pocantico Hills, North Tarrytown, N.Y., n° 20.2. III 2 E 29 301.

95. Cité d'après « l'acte de donation », Archives du Metropolitan Museum. Copie dans les archives Rockefeller, Pocantico Hills, North Tarrytown, N.Y., n° 20.2. III 2 E 28 295 : « 6 juillet 1925, William Mc Brien, notaire public, Queens County 791, certificat classé dans New York Co 136, registre de New York Co. N° 6121, la commission expire le 30 mars 1926 ».

96. John D. Rockefeller Jr., le 10 mars 1930 dans une lettre à R. de Forest, Archives Rockefeller, Pocantico Hills, North Tarrytown, N.Y., n° 20.2. III 2 E 29 294.

97. Le nom avec cette orthographe particulière (i.e. « Les » expressément avec une majuscule) fut arrêté le 9 novembre 1931 : « la section du Musée connue comme Les Cloîtres ». Dans un document des archives du 18 avril 1932, on peut lire : « Le comité des "Trustees" du Metropolitan Museum of Art approuve la maquette et le plan détaillé du nouvel édifice pour Les Cloîtres, dans le parc de Fort Tryon. » Archives Rockefeller, Pocantico Hills, North Tarrytown, N.Y., n° 20.2. III 2 E 29 301. Les plans définitifs pour la construction n'ont pas été signés avant le 23 mai 1933 par le Comité des travaux des Cloîtres : Un accord a été trouvé, les architectes sont libres de commencer... si M. Rockefeller le désire et le commande. » Archives Rockefeller, *ibid.*, n° 20.2. III 2 E 29 294.

98. Charles Collens, 1873-1956. Cf. W. H. Forsyth, Five crucial people in the building of The Cloisters, *The Cloisters, Studies in Honor of the fiftieth anniversary*, L. Parker, ed., New York, 1992, p. 51-62 ; et aussi M. R. Leuchak, The Old World for the New : Developing the design for The Cloisters, *Metropolitan Museum Journal*, XXIII, 1988, p. 257-277. Le document officiel, en date du 9 novembre 1931, avec le titre : « Résolutions adoptées » désigne Collens comme architecte. Archives Rockefeller, *ibid.*, n° 20.2. III 2 E 29 301.

99. Joseph Breck, 1885-1933. Cf. W. H. Forsyth, *op. cit.*, p. 51-62 ; et aussi : M. R. Leuchak, *op. cit.*, p. 257-277.

100. James J. Rorimer, 1905-1966. Cf. W. H. Forsyth, *op. cit.*, p. 51-62. Il fut l'un des premiers à avoir étudié l'histoire de l'art sous la direction de Paul Joseph Saks à l'université de Harvard. Rorimer devint tout de suite l'un des personnages clefs des Cloîtres, exerçant durant de nombreuses années la fonction de directeur des Cloîtres, et après 1955, celle de directeur du Metropolitan Museum of Art.

101. Une plaque à l'entrée des Cloîtres commémore cet événement (Hall principal, voir le plan des Cloîtres, fig. 12). Les dossiers et documents sont conservés pour la plupart dans les archives des Cloîtres et dans les archives du Metropolitan Museum of Art.

102. On peut en trouver un résumé dans : M. R. Leuchak, *op. cit.*, p. 274, notes 48-50. Les originaux sont conservés, ainsi que beaucoup d'autres documents complémentaires, dans les archives Rockefeller, n° 20.2. III 2 E 31 218 (publiés dans une publication spéciale du Metropolitan Museum of Art) ; la collection la plus complète d'articles de presse est conservée sous la même cote dans les archives Rockefeller.

103. Sur la genèse à rebondissements du « Palisades park », cf. R. B. Fosdick, *op. cit.*, avec de nombreux commentaires et une bibliographie.

104. Lettre de Rockefeller au directeur du Metropolitan Museum, Robinson, du 4 décembre 1930, Archives Rockefeller, *ibid.*, n° 20.2. III 2 E 29 295.

105. La galerie a seulement deux murs extérieurs. Le mur occidental mesure 17,1 × 5,8 m ; le mur nord 12,9 × 5,8 m (mesures extérieures). Elles ne reflètent pas exactement les mesures intérieures.

106. *General Explanation of Preliminary Layout 1. Mediaeval Museum Fort Tryon Park, New York*, 29 avril 1931 (Charles Collens) Archives, Metropolitan Museum of Art ; M 5668 Cloisters, Nouveau site. 1931, document 3.

107. *Ibid.*

108. Cf. note 103.

109. Cf. les dossiers départementaux des Cloîtres.

110. Cf. les dossiers départementaux et les fiches de référence des Cloîtres.

111. Dimensions de la galerie : arcades entourant l'espace : 6,85 × 8,65 m du sol à la mouluration : 3,57 m, hauteur totale de la galerie, jusqu'au toit de verre : 5,77 m. La largeur de l'allée autour de l'espace central (correspondant au jardin dans un vrai cloître) varie de 2,57 m (côté nord) à 2,73 m (côté est) ; dimensions de la galerie dans son ensemble : 15,05 m (nord-sud) × 12,5 m (est-ouest), i.e. 188 mètres carrés. La largeur du mur bas sur lequel reposent les colonnes est de 0,61 m ; les bancs de pierre sont de 0,47 m d'épaisseur. La hauteur de l'allée, jusqu'à la naissance de la voûte est de 2,72 m. La largeur moyenne de chaque arcade est de 0,95 m, (la hauteur d'une arcade, jusqu'au tailloir est de 1,90 m, plus 0,5 m pour la hauteur du tailloir au sommet de l'arc.).

112. Les murs n'ont été peints en blanc que vers 1970, à l'époque où le « Directeur du département d'art médiéval et des Cloîtres » était Florens Deuchler. A l'origine, les murs étaient peints en gris, vraisemblablement plus proche de leur aspect ancien. En raison de la présence d'huile dans la peinture actuelle, on ne peut l'enlever facilement, et l'aspect d'origine est perdu à l'heure actuelle.

113. Importé d'Italie pour la construction des Cloîtres, puisqu'aucune pierre locale ne présentait les critères esthétiques souhaités pour l'intérieur, cf. *General Explanation of Preliminary Layout 1. Mediœvial Museum Fort Tryon Park, New York*, 29 avril 1931 (Charles Collens), Archives, Metropolitan Museum of Art ; M 5668 Cloisters, Nouveau site, 1931, document 3.

114. Pour des références et une bibliographie sur chaque pièce, cf. D. Kletke, *op. cit.*

115. Chaque fente est d'environ 0,45 m de haut et 0,1 m de large. La hauteur de la galerie haute simulée, mesurée depuis le rebord (qui est de 0,16 m de haut) jusqu'au toit de verre est de 2,2 m.

116. Pour une étude plus détaillée des motivations et le raisonnement sous-jacent, cf. plus loin.

117. L'ouvrage de E. Bonnet, *op. cit.*, a été la base de Rorimer pour sa reconstitution du contexte historique.

118. Une documentation approfondie est conservée dans les fichiers départementaux des Cloîtres et dans les papiers personnels de Rorimer, conservés aux archives des Cloîtres et aux Archives Rockefeller. Pour une brève mention, cf. J. J. Rorimer, *The Cloisters*, The Metropolitan Museum of Art, 3e édition, 1963, p. 43.

119. Pour une bibliographie complète, des illustrations et une discussion approfondie de la chronologie, cf. B. Rupprecht, *Romanische Skulptur in Frankreich*, Munich, 1975, p. 132-135. Revue des sources historiques dans : J. M. Rouquette, *Provence Romane, La Provence Rhodanienne*, Zodiaque, 1974, p. 302. Cet objet a récemment été étudié et publié en relation avec un pilastre de Saint-Guilhem-le-Désert, conservé aux Cloîtres, n° d'acquisition 25.120.117 ; cf. D. Kletke, A new reading of a Pilaster Capital from Saint-Guilhem-le-Désert at The Cloisters, *The Metropolitan Museum Journal*, 30, 1995, p. 19-28.

120. L'espace entre les colonnes varie de 0,9 à 1 m. Pour des comparaisons visuelles, cf. R. Hootz, *op. cit.*, ill. 34, 35.

121. Documents dans les dossiers Saint-Guilhem des Cloîtres, cf. aussi : J. J. Rorimer, *Medieval Monuments at the Cloisters*, Metropolitan Museum of Art, New Edition, with contributions of Katherine Serrell Rorimer 1972, p. 18.

122. Rorimer, J. J., *The Cloisters*, The Metropolitan Museum of Art, 3e édition, 1963, p. 43.

123. La majorité de l'architecture et de la sculpture est datée de 1160-1170. L'abbaye était achevée vers 1190. Sa proximité géographique et ses dates, semblables, en font un autre point de comparaison commode pour la « galerie Saint-Guilhem » des Cloîtres. Sur Montmajour cf. J.-M. Rouquette, *op. cit.*, p. 398-407, avec notice, illustrations et plans.

124. Corbeaux provenant du monastère de Notre-Dame de la Sauve-Majeure (Gironde), 1er quart XIIe siècle, calcaire, n° d'acquisition collection des Cloîtres 34.21.1-8, 35.35.15, 16. Acquis par James Rorimer, provenant de la collection Blumenthal, Paris, alors que les Cloîtres étaient en cours de construction. Sur ces objets : André Masson, La Sauve-Majeure, *Congrès Archéologique*, vol. 102 (1939), p. 217-236 ; Musée d'Aquitaine. *Sculpture Médiévale de Bordeaux et du Bordelais*, Bordeaux, 1976, nos 107-118. Sous presse : D. Kletke...

125. Une documentation photographique complète de ces éléments a récemment été publiée par : R. Venture, *L'Abbaye de Montmajour*, Marguerittes, 1990, surtout p. 44-57.

126. *General Explanation of Preliminary Layout 1. Mediæval Museum Fort Tryon Park, New York*, 29 avril 1931 (Charles Collens). Archives, Metropolitan Museum of Art ; M 5668 Cloisters, Nouveau Site. 1931, document 3.

127. Le site qui existe de nos jours fut probablement construit dans le 2e quart du XIIe siècle, les bâtiments furent modifiés au début du XIIIe siècle ; cf. R. Hootz, *op. cit.*, p. 450, ill. 288.

128. Sur la chronologie, les sources historiques et les dates de consécration, cf. J.-M. Rouquette, *op. cit.*, p. 255-257.

129. Sur l'importance et la pertinence des plantes dans les Cloîtres depuis leur origine, une étude qui constitue une recherche spécifique, cf. par exemple : M. Freeman, *Herbs for the mediæval household for cooking, healing and diverses uses*, publ. par le Metropolitan Museum of Art, New York, 1943 ; M. Freeman, *The Unicorn Tapestries*, dern. éd. par le Metropolitan Museum of Art, New York, 1976, qui comprend une étude systématique des plantes médiévales ; T. Bayard, *Sweet Herbs and Sundry Flowers, Medieval Gardens and the Gardens at The Cloisters*, publ. par le Metropolitan Museum of Art, New York, 1985.

130. Quelque 4 000 plans relatifs à la construction des Cloîtres sont conservés dans les archives des Cloîtres. Ceci permet une analyse approfondie de tous les détails, qu'ils soient techniques ou esthétiques.

131. Archives Rockefeller, Pocantico Hills, North Tarrytown, N.Y., n° 20.2. III 2 E 29 294, 15 avril 1933.

132. Joseph Breck, dans une lettre à John D. Rockefeller Jr., du 21 février 1933 ; Archives Rockefeller, *ibid.*, n° 20.2. III 2 E 31 318.

133. Le musée Isabella Stewart Gardner à Boston et le château de Hammond à Gloucester, Massachusetts. Pour d'autres références sur ces musées, cf. : D. Kletke, *op. cit.*, p. 50-56 et 61-69.

134. Ce terme fut d'abord employé pour les Cloîtres par Joseph Breck, dans une lettre à John D. Rockefeller Jr., du 27 juin 1931 ; dans cette lettre, on trouve également l'expression de « sur-toit » (« roof-over »). Un croquis joint montre une série de fenêtres pour le niveau supérieur. Archives Rockefeller, *ibid.*, n° 20.2. III 2 E 29 294.

135. *General Explanation of Preliminary Layout 1. Mediæval Museum Fort Tryon Park, New York*, 29 avril 1931. (Charles Collens), Archives, Metropolitan Museum of Art ; M 5668 Cloisters, Nouveau site. 1931, document 3.

136. Là-dessus, cf. C. Collens, *Report on Trip in Connection with : The Medieval Museum, signed CC*, juillet 1931, Archives, Metropolitan Museum of Art ; M 5668 Cloisters, Nouveau site. 1931, document 4. Les arguments « pour » et « contre » des galeries ouvertes ou « sous toit » dans les installations anciennes et actuelles sont trop complexes pour être retracés dans cette étude.

137. Si l'on considère cela isolément et séparément du contexte du musée, on pourrait qualifier cette construction d'élégant intérieur art déco.

138. J. J. Rorimer, *op. cit.*, p. 43.

139. Cf. D. Kletke, *op. cit.*, avec une étude détaillée de chaque pièce.

140. Pour une étude détaillée et une bibliographie, cf. D. Kletke, *op. cit.*, p. 172-178 et 204-206.

141. Les bancs de pierre mesurent 0,49 m de hauteur depuis le sol, ils font 0,47 m de profondeur, ce détail aussi correspond aux prototypes du Sud de la France, en particulier Saint-Paul-de-Mausole.

142. J. J. Rorimer, *op. cit.*, p. 43.

143. J. Baudrillard, *Simulations*, New York, 1983, p. 21-23, a récemment défini le terme de « simulation » par rapport aux Cloîtres. Il propose une étude du mot dans la philosophie de la fin du XXe siècle. Pour une définition plus générale de « simulation », cf. : K. Racevskis, *Michel Foucault and the Subversion of intellect*, New York 1984, p. 159 : « La société moderne repose sur une stratégie de simulation, sur la production de simulacres, c'est-à-dire de certains aspects de la vérité destinés à dissimuler le fait que la vérité n'existe pas. »

Année de parution : 1996

AU SOMMAIRE DU VOLUME 1995-1996 n° 26-27

HISTOIRE ANCIENNE ET MÉDIÉVALE :

Danièle ROMAN, Les deux visages de la conquête de la Gaule transalpine ;

Michel DHENIN, Christian LANDES, Le trésor de Roujan (VIe siècle) ;

Marc BOMPAIRE, Le monnayage des évêques de Lodève (Hérault) au nom de Saint Fulcran ;

Leslie BUSSIS TAIT, Histoire du monastère de Saint-Pons-de-Thomières (Hérault). Sources documentaires (936-1874) ;

Philippe TRONCIN, Apport de l'archéologie et histoire de l'église romane à Saint-Martin-de-Londres (Hérault) ;

Thierry RIBALDONE, Le château de la Roquette à Valflaunès (Hérault), histoire et architecture ;

Michel LHERMET, Daniel ROUQUETTE, Une vervelle de la famille de Thézan découverte à Marseillan (Hérault) ;

Donatella NEBBIAI-DALLA GUARDIA, La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert. Répertoire des sources ;

Daniel KLETKE, Le cloître de Saint-Guilhem-le-Désert au musée des Cloîtres de New-York.

HISTOIRE MODERNE ET CONTEMPORAINE :

Roland GALTIER, Jean-Claude TOUREILLE, Barthélémi Esbrayat, organiste et marchand de Béziers au XVIe siècle ;

Hubert BOST, « Tous exilés et sortis de la France à cause de persécution ». Montpelliérains réfugiés en Allemagne à la Révocation de l'Édit de Nantes (1685) ;

Marie-Hélène GROS, Les corps de métiers et l'organisation des activités économiques dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle : panorama languedocien et situation piscénoise ;

Charline ROUZET, Les francs-maçons à l'Orient de Montpellier (1750-1820) ;

Jean-Pierre DONNADIEU, Découverte du cahier de doléances de Loupian ? ;

Louis SECONDY, Un collège universitaire dans la lignée de son passé : Pézenas (1811-1863) ;

Geneviève GAVIGNAUD-FONTAINE, Les grands propriétaires et leurs exploitations dans l'Hérault aux XIXe et XXe siècles (Contributions pour une histoire en chantier) ;

Catherine NOUGARET, Le temps des innovateurs : Ferdinand Bouisset à Montagnac ;

Véronique LUSINCHI, Les adaptations post-phylloxériques d'une grande propriété : le château de Nézignan-l'Évêque ;

Hélène CLAVREUIL, Le pari de l'adaptation contemporaine : le château de Flaugergues aux portes de Montpellier ;

Luc REQUIER, David SAUVADE, Jean-Claude TOUREILLE, L'énigmatique fondation du quotidien républicain « *Le Petit Méridional* ».

SOCIÉTÉ, TECHNIQUES, ETHNOLOGIE :

Luc BAZIN, Les hommes de la passée. Sur les traces des chasseurs du Languedoc :

Zoé VALAT, La pierre fine des Vierges : Approche ethnographique de l'évolution socio-économique de l'exploitation de la pierre de Castries

LANGUES ET LITTÉRATURE RÉGIONALE, TOPONYMIE :

André SOUTOU, de Montpellier au Larzac en 1559 avec Thomas Platter par la vallée du Lagamas ;

André SOUTOU, l'hôpital de Val Boissière au XIIIe siècle sur un chemin de Saint-Jacques menant à Saint-Guilhem-le-Désert (commune de Brissac, Hérault) ;

Pierre TRINQUIER, Au jeu des comparaisons : plantes, hommes et animaux.

CHRONIQUES :

Jean NOUGARET, Archéologie médiévale, histoire de l'Art (Bibliographie) ;

Henri MICHEL, Histoire moderne ;

Elie PELAQUIER, Familles et communautés en Languedoc rhodanien. Saint-Victor-la-Coste (1661-1799).

NOTES, INFORMATIONS :

Jean-Claude RICHARD,

- Autour de l'an mil ;
- Ethnosud ;
- Problèmes islamiques ;
- Les noms de lieux de l'Hérault ;
- Société archéologique de Béziers ;
- Musée Fabre de Montpellier, expositions et publications ;
- Les Bénédictins et la Belgique ;
- Bulletin historique de la ville de Montpellier ;
- L'occitan est-il encore parlé ? ;
- Fabre d'Olivet (1767-1825) oublié et méconnu ? ;
- Les députés de l'Hérault ;
- Résistances et Libération ;
- Le sou d'or d'Uzès ;
- Musée de Lattes en dynamique ;
- Dernières nouveautés.

Dominique CARDON,

- Les fils de soie d'une bulle du pape Alexandre III (1159-1181).

Martine SAINTE-MARIE,

- Chartes carolingiennes d'Aniane et de Gellone.

Hélène PALOUZIÉ,

- Orfèvrerie de Montpellier et du Languedoc. Généralité de Montpellier XVIIe et XVIIIe siècles.

Jacques FRAYSSENGE,

- Compoix et inventaire de titres à Saint-Guilhem-le-Désert.

http://www.etudesheraultaises.fr/