

**JUBÉS**  
**ET**  
**CLÔTURES DE CHŒUR**  
**DU MOYEN ÂGE**  
**ET DE LA RENAISSANCE**

Société Française d'Archéologie

*Toute reproduction de cet ouvrage, autre que celles prévues à l'article L. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle, est interdite, sans autorisation expresse de la Société française d'archéologie et du/des auteur(s) des articles et images d'illustration concernés. Toute reproduction illégale porte atteinte aux droits du/des auteurs(s) des articles, à ceux des auteurs ou des institutions de conservation des images d'illustration, non tombées dans le domaine public, pour lesquelles des droits spécifiques de reproduction ont été négociés, enfin à ceux de l'éditeur-diffuseur des publications de la Société française d'archéologie.*

© Société française d'archéologie

Siège social : Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 1, place du Trocadéro et du 11 Novembre, 75116 Paris.

Bureaux : 5, rue Quinault, 75015 Paris, tél. : 01 42 73 08 07

ISBN : 978-2-36919-210-7

Les publications de la SFA sont disponibles en vous adressant directement à la SFA

<https://www.sfa-monuments.fr/>

ou auprès de notre distributeur : les éditions Faton

<https://www.faton.fr/editions/sfa/>

*Suivi éditorial*

Morgane MOSNIER

*Infographie et PAO*

David LEBOULANGER

*Maquette graphique*

L'ARCHITECTURE GRAPHIQUE

**En couverture** : Albi, cathédrale Sainte-Cécile, jubé, vue générale depuis l'ouest (© Photo. Jean-Francois Peiré - DRAC Midi-Pyrénées).

# SOMMAIRE

- 8 **Avant-propos**  
Isabelle Chave
- 9 **L'apport du service des Monuments historiques à la connaissance des jubés et clôtures de chœur du Moyen Âge et de la Renaissance**  
Ariane Dor, Hélène Lebedel-Carbonnel et Judith Kagan
- 13 **Hommage à Marion Seure**  
Étienne Hamon
- 17 **Le jubé : une forme nouvelle pour de nouvelles fonctions ?**  
Alain Rauwel
- 23 **Le jubé médiéval de Notre-Dame de Paris redécouvert par les fouilles archéologiques**  
Marie-Hélène Didier, Christophe Besnier, Dorothee Chaoui-Derieux et Hélène Civalleri
- 35 **La clôture de chœur de Notre-Dame de Paris. Nouveaux éléments pour la compréhension du programme sculpté**  
Charles T. Little avec la collaboration de Pierre-Yves Le Pogam
- 45 **La polychromie du jubé de la cathédrale Notre-Dame de Chartres. Premières études**  
Adèle Cambon de Lavalette, Stéphanie Duchêne et Irène Jourd'heuil.
- 59 **Démontage, enfouissement, découvertes, patrimonialisation des jubés de cathédrales. La recherche au service du bien commun d'après l'exemple de la cathédrale de Chartres**  
Judith Kagan et Lise Leroux.
- 73 **La clôture de chœur de la cathédrale de Chartres. Les apports de la numérisation**  
Marion Boudon-Machuel
- 83 **Un jubé peut-il en cacher un autre ? L'église priorale du Bourget-du-Lac (XIII<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècle)**  
Axelle Janiak
- 93 **Le jubé de la chapelle Saint-Fiacre du Faouët. Remarques sur un programme en lien avec la statue d'un duc de Bretagne**  
Jean-Jacques Rioult

- 105 **Le chœur clos de la cathédrale d'Albi et le travail des imagiers. Une étude pluridisciplinaire**  
Ariane Dor, Jacques Dubois et Dominique Faunières
- 119 **La restauration des clôtures de chœur de la cathédrale d'Amiens du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Regard sur des contextes et des approches évolutives**  
Aurélien André, Amélie Méthivier et Anita Oger-Leurent
- 129 **Pierre blanche et ornements à l'antique. Le jubé disparu d'Aubrac (1508-1510)**  
Étienne Hamon
- 143 **La clôture de chœur de l'abbatiale de la Trinité de Vendôme. Un ornement au service de la foi catholique du début du XVI<sup>e</sup> siècle**  
Jean Beuvier et Hélène Lebedel-Carbonnel
- 155 **Pour la gloire de Dieu et celle de son évêque. Jubé, clôture et orgues de la Renaissance à Saint-Bertrand-de-Comminges**  
Colin Debuiche et Pascal Julien
- 173 **Le jubé de la cathédrale de Langres (1550-1555). Le triomphe du cardinal de Givry**  
Arnaud Vaillant
- 185 **Le jubé de Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors et ses autels latéraux (1570-1572). Un monument sculpté au temps des guerres de Religion**  
Marion Seure (†)
- 195 **Le « jubé » Bernard de la collégiale Notre-Dame de Dole (1562-1568) et le métissage des modèles européens. Aspects sémantiques, typologiques et iconographiques**  
Romain Courrier
- 205 **Conclusion du colloque. Réflexions et hypothèses de recherche**  
Thierry Crépin-Leblond
- 211 Liste des auteurs
- 213 Table des sites

## AVANT-PROPOS

Isabelle CHAVE

Conserver et développer une expertise en matière d'histoire et d'histoire de l'art au sein des directions régionales des affaires culturelles sont des enjeux majeurs pour assurer en toute connaissance de cause la conservation et la restauration des Monuments historiques.

Le ministère de la Culture, à travers la sous-direction des Monuments historique et des sites patrimoniaux, apporte tout son soutien à l'Association des conservateurs des Monuments historiques dans cette activité nouvelle d'organisation de colloque et de publication d'actes scientifiques, autant d'occasions de nouer des liens fédérateurs entre tous les territoires où œuvrent ces conservatrices et ces conservateurs à l'échelon régional.

Le colloque de décembre 2022 consacré aux jubés et aux clôtures de chœur a accueilli un public nombreux et diversifié, composé d'étudiants ou de professionnels du patrimoine, venus écouter des intervenants de toute la France, issus des domaines de l'archéologie, des musées, des archives, des universités ou des Monuments historiques. Je remercie la direction régionale des affaires culturelles d'Occitanie d'avoir accompagné avec dynamisme l'organisation de ce colloque, et toutes les autres directions régionales qui ont contribué à la réalisation de cette publication pour mettre en valeur, chacune, un bien classé au titre des Monuments historiques. Le thème choisi a démontré toute sa pertinence par la richesse et l'intérêt scientifique de ces contributions.

La remarquable publication qui en résulte donne une juste image du métier de conservateur des Monuments historiques, dans sa mission essentielle de coordination scientifique et de relais entre tous les sachants.

J'adresse toute ma reconnaissance à la Société française d'archéologie qui, entretenant un partenariat historique s'il en est, né de ce creuset partagé des années 1830, avec l'administration des Monuments historiques, a proposé d'inscrire cette publication dans la « Bibliothèque de la SFA » et d'accompagner ainsi l'Association des conservateurs des Monuments historiques dans la réalisation de ses ambitions.

Puisse cette initiative s'inscrire dans la durée pour faire connaître et rendre visible, à travers tout le territoire national, l'activité des conservations régionales des Monuments historiques et les apports scientifiques de cette recherche « par le chantier » !

Isabelle CHAVE

Sous-directrice des Monuments historiques et des sites patrimoniaux

# L'APPORT DU SERVICE DES MONUMENTS HISTORIQUES À LA CONNAISSANCE DES JUBÉS ET CLÔTURES DE CHŒUR DU MOYEN ÂGE ET DE LA RENAISSANCE

Ariane DOR et Hélène LEBÉDEL-CARBONNEL  
avec la collaboration de Judith KAGAN

Pour Marion Seure, *In memoriam*

Nous sommes heureuses de présenter les actes des premières journées d'études organisées par l'association des conservateurs des Monuments historiques à Toulouse et à Albi du 1<sup>er</sup> au 3 décembre 2022.

## *L'association des conservateurs des Monuments historiques*

Créée le 31 janvier 1991, l'association regroupe les conservateurs du patrimoine de la spécialité Monuments historiques en poste dans les conservations régionales au sein des Directions régionales des Affaires culturelles (DRAC) et qui ont la charge scientifique et technique de la conservation des immeubles et des objets mobiliers protégés. Ils se voient confier un territoire, le plus souvent deux départements, qu'ils arpentent à la rencontre des monuments et de leurs propriétaires afin d'en assurer la protection, l'étude, la conservation et la restauration. Ils contribuent en particulier, pour le compte de l'État, à la conservation des cathédrales dont ce dernier est propriétaire. Pour accomplir ces missions, ils collaborent au quotidien avec les architectes des Bâtiments de France et leurs équipes, échelon de proximité des DRAC situé au niveau des préfectures de département. Pour les objets mobiliers, ils coordonnent l'action des conservateurs des Antiquités et Objets d'art.

On le comprend d'emblée, le terrain est infini et la tâche passionnante. Héritiers de Ludovic Vitet et de Prosper Mérimée, premiers inspecteurs des Monuments historiques sous la monarchie de Juillet, leur formation initiale universitaire de haut niveau sanctionnée par l'admission au concours de l'Institut national du Patrimoine leur permet de développer une recherche scientifique attachée au terrain et à la matérialité des œuvres, qui se caractérise par la pluridisciplinarité et la collégialité. Il s'agit de réaliser et de prescrire en accompagnement des dossiers de protection et des campagnes de restauration les études nécessaires à (parfaire) la connaissance des monuments – études historiques et documentaires, études matérielles (de polychromie, analyse de matériaux, archéodendrométrie et dendrochronologie, analyse stratigraphique et datation relative des maçonnerie, etc.) – mais aussi d'accompagner sur les plans scientifique et technique les maîtres d'ouvrages, maîtres d'œuvre et conservateurs-restaurateurs, à l'occasion des chantiers qui permettent un accès physique privilégié à des espaces inaccessibles en temps normal. Il s'agit enfin de diffuser les connaissances acquises après des professionnels, de la communauté scientifique et du grand public, afin de partager les problématiques et les méthodes qui pourront être réinvesties dans d'autres projets.

Le sujet de ce premier colloque répond à plusieurs critères. Il porte sur une matière qui mobilise les conservations régionales des Monuments historiques sur l'ensemble du territoire. À la croisée de l'architecture et de la sculpture, posant des questions particulières de

1. Voir, dans ce volume : A. André, A. Méthivier et A. Oger-Leurent, « La restauration des clôtures de chœur de la cathédrale d'Amiens du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Regard sur des contextes et des approches évolutives », p. 119-128.

2. Voir, dans ce volume : A. Cambon de Lavallette, St. Duchêne et I. Jourdeuil, « La polychromie du jubé de la cathédrale Notre-Dame de Chartres. Premières études », p. 45-58.

3. Voir, dans ce volume : A. Dor, J. Dubois et D. Faunières, « Le chœur clos de la cathédrale d'Albi et le travail des imagiers. Une étude pluridisciplinaire », p. 105-117.

4. *Le renouveau de la Passion. La sculpture religieuse entre Chartres et Paris autour de 1540*, exposition, Écouen, musée national de la Renaissance, 19 mai – 23 août 2021, cat. sous la dir. de Guillaume Fonkenell, Paris, 2020, en particulier Thierry Crépin-Leblond et Guillaume Fonkenell, « La Renaissance : le temps des jubés ? », p. 16 – 24.

5. Voir, dans ce volume : M.-H. Didier, Chr. Besnier, D. Chaoui-Derieux et H. Civalieri, « Le jubé médiéval de Notre-Dame de Paris redécouvert par les fouilles archéologiques », p. 23-34 ; Ch. T. Little avec la collaboration de P.-Y. Le Pogam, « La clôture de chœur de Notre-Dame de Paris. Nouveaux éléments pour la compréhension du programme sculpté », p. 35-44.

6. *Faire parler les pierres. Sculptures médiévales de Notre-Dame, exposition Paris, musée national du Moyen Âge*, 19 novembre 2024 - 16 mars 2025, cat. sous la dir. de Damien Berné.

7. Voir, dans ce volume : A. Rauwel, « Le jubé : une forme nouvelle pour de nouvelles fonctions ? », p. 17-22.

8. Jean-Baptiste Thiers, *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels des églises, les jubés des églises, la clôture du chœur des églises*, Paris, 1688, p. 2.

9. Mathieu Lours, *Les cathédrales de France du Concile de Trente à la Révolution : mutations d'un espace sacré*, thèse de doctorat, Nicole Lemaître (dir.), Université Paris 1, 2006, et « Porte ou barricade ? Le jubé des cathédrales à l'épreuve de la modernité (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », *Art sacré*, vol. 28, 2010, p. 160-177.

10. Les archives photographiques conservent la mémoire du jubé classique de la cathédrale Notre-Dame de Rouen : MMP, le jubé avant 1884, Moraillon, APMH0151327.

conservation *in situ*, mais aussi d'identification, de conservation et de valorisation des fragments lapidaires de jubés et clôtures démontés, il permet de croiser différents champs de la recherche scientifique. Le souhait de l'association est d'aborder les sujets prioritairement selon les méthodes de l'histoire de l'art et de l'architecture. Mais l'histoire, en particulier des usages, l'archéologie, et les sciences au service de la conservation-restauration sont naturellement sollicitées. Un autre critère est d'aborder des sujets cohérents sur le plan disciplinaire et chronologique, qui permettent de relier ce colloque à la recherche universitaire actuelle.

### **Histoires de jubés**

Ces dernières années ont en effet vu l'étude et la restauration de plusieurs ensembles remarquables de jubés et clôtures de chœur conservés en France : constat d'état et nettoyage de la clôture de chœur de la cathédrale d'Amiens<sup>1</sup>, étude et restauration de celle de la cathédrale de Chartres<sup>2</sup>, restauration d'une partie du chœur clos de la cathédrale d'Albi (2012-2015) et étude de la polychromie des sculptures (2020-2021)<sup>3</sup>, étude et dessalement de la clôture de chœur de Rodez (2018-2022), etc.

Parallèlement à ces chantiers, ou en accompagnement de ceux-ci, plusieurs expositions et publications ont mis à l'honneur leurs programmes monumentaux et figurés, notamment l'exposition intitulée « Le renouveau de la Passion. La sculpture religieuse entre Chartres et Paris autour de 1540 » organisée au musée national de la Renaissance du château d'Écouen du 19 mai au 23 août 2021 sous la direction de Guillaume Fonkenell<sup>4</sup>. La découverte d'importants fragments du jubé de Notre-Dame de Paris, dans le cadre des fouilles préventives prescrites par le Service régional de l'Archéologie d'Île-de-France à la croisée du transept<sup>5</sup>, a permis l'organisation de l'exposition *Faire parler les pierres* du 19 novembre 2024 au 16 mars 2025 au musée de Cluny sous la direction de Damien Berné, en lien avec la DRAC<sup>6</sup>.

Issus du développement architectural de l'ambon, et procédant de la volonté du clergé d'isoler le chœur de la nef, les jubés semblent apparaître tardivement au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Si de nombreuses églises se parent d'un écran, surmonté ou non d'une tribune d'où était traditionnellement récitée l'antienne *Jube, Domine, benedicere*, seules les grandes églises dotées d'un collège de chanoines ou d'une communauté monastique adoptent une clôture isolant le chœur liturgique de l'espace accessible aux fidèles, les édifices culturels plus modestes se contentant plus généralement d'une poutre de gloire.

Passée la fin du Moyen Âge, les jubés et clôtures de chœur subissent des dégradations dans le contexte des guerres de Religion. Mais c'est surtout durant la période moderne que disparaissent les jubés sous l'action du clergé lui-même, qui cherche, conformément aux idées de la Contre-Réforme, à ouvrir les chœurs ou à les mettre au goût du jour. Jean-Baptiste Thiers (1636-1703) invente à ce propos le terme d'« ambonoclaste »<sup>8</sup>. Si un certain regain s'observe au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la liste des jubés démolis aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles est longue<sup>9</sup>. Le mouvement s'amplifie même à partir des années 1740 sous l'impulsion des évêques et chanoines relayés par le conseil du roi : Troyes en 1648, Strasbourg et Tours en 1682, Paris en 1708, Meaux en 1723, Amiens en 1755, Noyon en 1757, Bourges en 1758, Chartres en 1763, Rouen en 1774, etc. Faisant obstacle à l'évolution de la liturgie, les jubés démontés sont enfouis en terre consacrée, en application des dispositions du droit canon.

De nouveaux jubés de style classique ou des grilles monumentales sont édifiés à la place. Certains d'entre eux, comme à Sens ou à Rouen, sont à leur tour démontés au cours du XIX<sup>e</sup> siècle pour ouvrir la vue sur le chœur<sup>10</sup>. La Révolution et les travaux menés dans le

courant du XIX<sup>e</sup> siècle achèvent ainsi cette entreprise de destruction ou de déplacement, livrant au conservateur et au chercheur un patrimoine abîmé, morcelé, éparpillé. Jean-Michel Leniaud a rappelé, pour le XIX<sup>e</sup> siècle, l'état de « la question des jubés »<sup>11</sup>. Anciens ou récents, ils sont considérés comme une « verrue » qui ne permet pas d'apprécier l'unité de la composition. Pour autant, une instruction du 26 février 1849, rédigée par Eugène Viollet-le-Duc et Prosper Mérimée à destination des architectes diocésains, précise la manière de ranger « en magasin » les matériaux « ayant une valeur et appartenant aux édifices ». Les déposes, enlèvements, remplacements de fragments d'intérêt ou d'ornement de sculpture se font sur autorisation de l'architecte ou de ses représentants et le déplacement du mobilier sur autorisation de l'Administration. Cette méthodologie met cependant du temps à être généralisée et à conduire à la présentation de certains fragments pour leurs qualités intrinsèques dans les dépôts lapidaires rendus visitables de cathédrales ou dans les musées.

Des vestiges sont aussi redécouverts à cette période à l'occasion de fouilles ou de travaux d'aménagement, à l'image des « débris du jubé » trouvés par Viollet-le-Duc « sous le dallage du chœur de la cathédrale de Paris » comme il l'évoque dans son dictionnaire au moment où il décrit le jubé de Chartres<sup>12</sup>. À Reims, en 1919, les travaux de reconstruction de la cathédrale suscitent des fouilles à la croisée du transept, comme à la cathédrale de Noyon en 1921-1922, où apparaissent les fragments du jubé du XIV<sup>e</sup> siècle démoli en 1757. Les architectes André Collin et Alfred Revillon conçoivent pour eux une présentation des deux faces du jubé dans une salle voisine de la sacristie.

Certains jubés ne sont pas enfouis mais réemployés parfois de manière pittoresque. Ainsi des éléments du jubé du XV<sup>e</sup> siècle de la cathédrale de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme) ont-ils été réemployés dans une maison sise 46, rue Fontgiève. À la Trinité de Fécamp (Seine-Maritime), certains fragments du jubé du XV<sup>e</sup> siècle démoli en 1802 ont été incorporés dans une maison détruite depuis. Ils sont désormais présentés au musée de Fécamp. À Saint-Étienne d'Auxerre, une centaine de fragments du jubé du XVI<sup>e</sup> siècle commandé par François I<sup>er</sup> de Dinteville et détruit en 1764 ont été identifiés lors de travaux sur la chapelle de l'Oratoire conduits par Bruno Decaris, Architecte en chef des Monuments historiques<sup>13</sup>.

Plusieurs projets de reconstitutions virtuelles ou réelles sont présentés dans le présent volume, qui tentent de redonner à ce patrimoine la place qu'il a dû occuper dans l'architecture et la sculpture monumentale au Moyen Âge et à la Renaissance<sup>14</sup>.

### **À la recherche des jubés et clôtures de chœur perdus**

À la recherche d'un patrimoine abîmé, transformé, déplacé, détruit ou incompris, les communications rassemblées dans ces actes embrassent le sujet selon une focale large, sur les plans typologique, architectural, de l'étude des matériaux et des techniques, comprenant à la fois les « écrans » dépourvus de tribune, ou au contraire les jubés qui constituent une sorte de tribune magnifiée, surtout à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. En revanche, les stalles et autres dispositifs d'aménagements du sanctuaire (autels, chancels, armoires aux reliques, tombeaux, etc.) ont été exclus du périmètre du colloque.

Outre les études monographiques<sup>15</sup>, les différents articles composant ces actes abordent le déroulement du chantier, la typologie et les caractéristiques matérielles et architecturales des jubés et clôtures de chœur<sup>16</sup>, la commande et la maîtrise d'œuvre<sup>17</sup>, les programmes iconographiques et l'étude de l'ornement<sup>18</sup>. L'histoire particulière de la conservation, de la destruction et de la patrimonialisation des clôtures de chœur et des jubés a permis de mobiliser largement les collections des musées<sup>19</sup>.

11. Jean-Michel Leniaud, « La question des jubés », *Les cathédrales au XIX<sup>e</sup> siècle*, 1993, p. 343-347.

12. Voir, dans ce volume : Judith Kagan et Lise Leroux, « Démontage, enfouissement, découvertes, patrimonialisation des jubés de cathédrales. La recherche au service du bien commun d'après l'exemple de la cathédrale de Chartres », p. 59-71 ; voir également : Eugène Viollet-le-Duc, article « Jubé », 1875, p. 149.

13. Sylvain Aumard in Christian Sapin (dir.), *Saint-Étienne d'Auxerre. La seconde vie d'une cathédrale. 7 ans de recherches pluridisciplinaires et internationales (2001-2007)*, 2011, p. 283-287.

14. Voir, dans ce volume : M. Boudon-Machuel, « La clôture de chœur de la cathédrale de Chartres. Les apports de la numérisation », p. 73-81 ; voir également : Étienne Hamon, « Pierre blanche et ornements à l'antique. Le jubé disparu d'Aubrac (1508-1510) », ici p. 139.

15. Voir, dans ce volume : Axelle Janiak, « Un jubé peut-il en cacher un autre ? L'église priorale du Bourget-du-Lac (XIII<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècle) », p. 83-92 ; Jean-Jacques Rioult, « Le jubé de la chapelle Saint-Fiacre du Faouët. Remarques sur un programme en lien avec la statue d'un duc de Bretagne », p. 93-104 ; Marion Seure (†), « Le jubé de Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors et ses autels latéraux (1570-1572). Un monument sculpté au temps des guerres de Religion », p. 185-194.

16. Voir, dans ce volume : Romain Courrier, « Le "jubé" Bernard de la collégiale Notre-Dame de Dole (1562-1568) et le métissage des modèles européens. Aspects sémiotiques, typologiques et iconographiques », p. 195-204.

17. Voir, dans ce volume : É. Hamon, « Pierre blanche... », *op. cit.* note 14, p. 129-141.

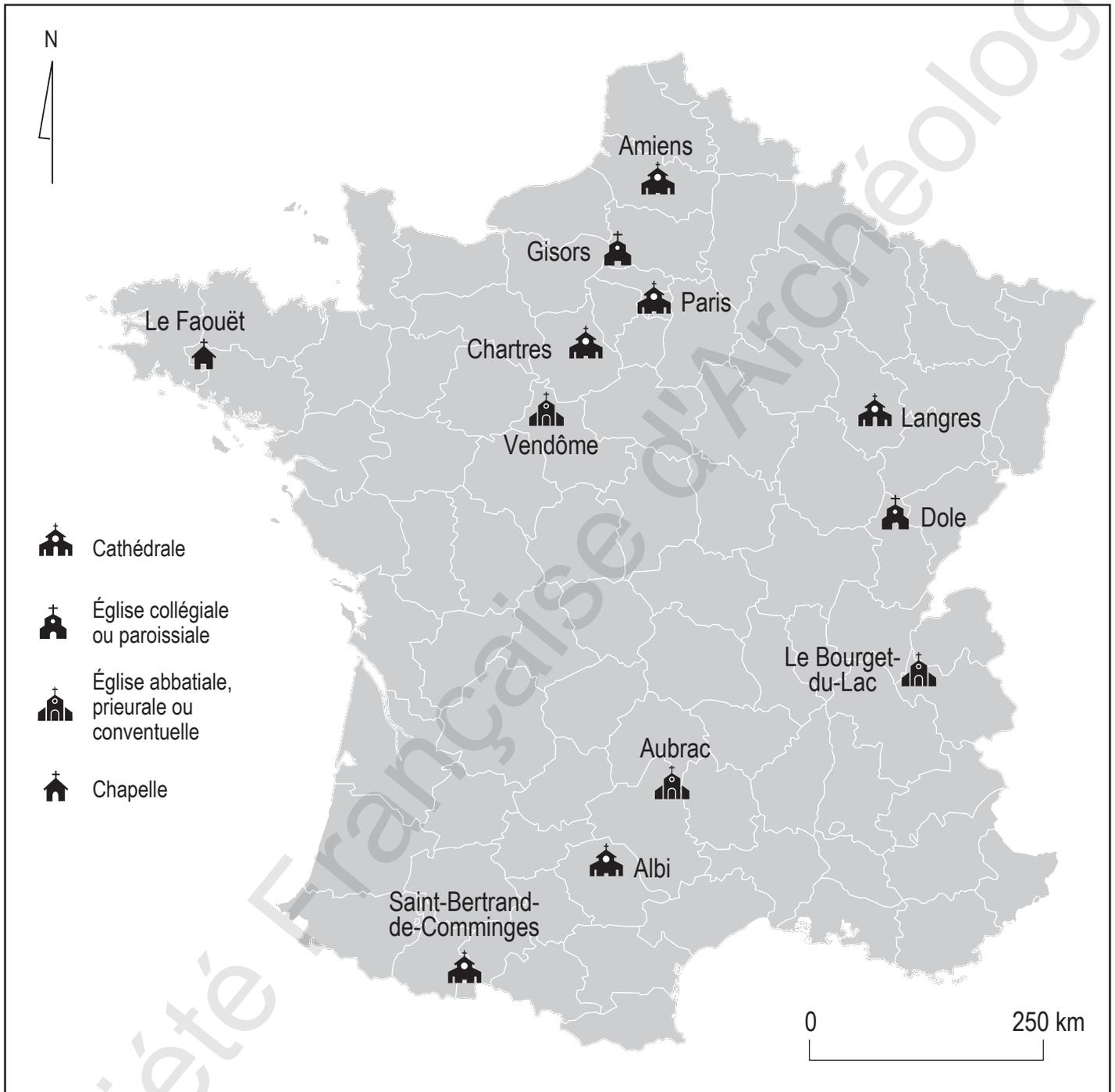
18. Voir, dans ce volume : Jean Beuvier et Hélène Lebédél-Carbondel, « La clôture de chœur de l'abbatiale de la Trinité de Vendôme. Un ornement au service de la foi catholique du début du XVI<sup>e</sup> siècle », p. 143-154 ; voir également : Colin Debuiche et Pascal Julien, « Pour la gloire de Dieu et celle de son évêque. Jubé, clôture et orgues de la Renaissance à Saint-Bertrand-de-Comminges », p. 155-172.

19. Voir, dans ce volume : Arnaud Vaillant, « Le jubé de la cathédrale de Langres (1550-1555). Le triomphe du cardinal de Givry », p. 173-184.

Ces journées d'études et les actes qui les accompagnent sont un moment privilégié de valorisation de la recherche conduite et coordonnée au quotidien sur leur territoire par les services de l'État en charge des Monuments historiques et en particulier les conservateurs du patrimoine en poste dans les conservations régionales. C'est une recherche vivante, en constante évolution, qui permet d'enrichir les corpus à la faveur de missions menées sur le terrain dans des églises, des demeures, des institutions publiques souvent peu connues des historiens de l'art et de l'architecture. Elles ont donc vocation à être programmées tous les deux ou trois ans. Le prochain colloque portera sur la peinture murale au XIX<sup>e</sup> siècle, et sera accueilli à Rennes, sur proposition de la DRAC Bretagne.

Il nous est particulièrement agréable de remercier ici les partenaires sans lesquels ces premières journées d'étude et la publication qui les accompagne n'auraient pas été possibles. La Direction générale des Patrimoines et de l'Architecture, sous la Direction de Jean-François Hebert, et plus particulièrement la Sous-Direction des Monuments historiques et des sites patrimoniaux, sous la direction d'Isabelle Chave, accompagnent l'association dans toutes ses activités depuis de nombreuses années sur les plans scientifique, administratif et financier. La DRAC Occitanie et ses équipes ont assumé la lourde charge de l'organisation matérielle du colloque, en particulier Michel Roussel, directeur régional, et Delphine Lacaze, conservatrice régionale des monuments historiques. Les DRAC Centre-Val de Loire, Bourgogne-Franche-Comté et Grand Est ont quant à elles apporté leur soutien à la publication des actes.

Notre gratitude toute particulière va aux membres du comité scientifique, dont la science et la générosité nous ont accompagnés depuis le projet de colloque jusqu'à la mise au point des actes : Thierry Crépin-Leblond, Étienne Hamon, Philippe Plagnieux, Marie-Anne Sire, qui ont également accepté de présider les séances. La Société française d'archéologie, à travers Étienne Hamon, responsable des publications, retrouve ici son rôle fondateur en matière de soutien à l'action de l'État dans le domaine des Monuments historiques en acceptant de publier ces actes. Si le travail éditorial et organisationnel a été mené collectivement, il faut saluer tout particulièrement l'investissement sans faille au sein du bureau de l'association de Manon Vidal, Suzanne Lemardelé et Arnaud Alexandre.



Carte des édifices étudiés dans ce volume.

# LE JUBÉ : UNE FORME NOUVELLE POUR DE NOUVELLES FONCTIONS ?

Alain RAUWEL \*

Le jubé est une installation liturgique à la fois très étudiée et très mal connue : très étudiée parce que les monographies sont nombreuses, très mal connue car les synthèses sont rares, souvent anciennes, peu soucieuses de comprendre la cohérence rituelle d'une forme architecturée ignorée du premier millénaire chrétien et tardivement introduite dans certains types de sanctuaires. L'étymologie (la demande de bénédiction formulée par le lecteur : *Jube, Domine, benedicere*) est constamment rappelée, malgré sa portée assez anecdotique ; au moins a-t-elle le mérite de souligner que le jubé est avant tout un lieu de lecture liturgique, relevant de ce que Fabienne Joubert a justement désigné comme « le mobilier de la parole »<sup>1</sup>. Ainsi peut-on affirmer d'emblée qu'il n'y a jubé que s'il y a une tribune surélevée suffisamment large pour accueillir un ou deux pupitres et leurs utilisateurs.

Toute clôture de chœur n'est donc pas nécessairement un jubé, loin de là. Pour évoquer un exemple illustre, le dispositif représenté dans la scène de la crèche de Greccio, parmi les peintures de la vie de saint François à la basilique supérieure d'Assise, ne correspond pas à un jubé : on y distingue certes un ambon, une clôture et un grand crucifix, mais l'ambon est de toute évidence un élément juxtaposé au mur, qui ne forme pas avec lui un tout organique. On reconnaîtra dans cette structure un *intermedium*, que les églises mendiantes multiplient au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle au point que le Chapitre général dominicain de 1249 en fait une obligation canonique<sup>2</sup>. Il y a là un héritage de la tradition à la fois canoniale et monastique, où les clercs astreints à l'office choral pouvaient être séparés des autres utilisateurs de l'église (laïcs ou convers) par des cloisons, légères ou massives selon les cas. Une telle cloison en forme de mur a été identifiée lors de fouilles archéologiques à l'ancienne cathédrale de Nice ; elle n'avait rien d'une tribune<sup>3</sup>. Il en va de même pour la prestigieuse abbaye cistercienne allemande de Maulbronn, à propos de laquelle on lit trop souvent que s'y trouve un « jubé roman » ; au vrai, la structure conservée n'était qu'une simple clôture qui, si elle a été transformée en jubé, l'a été tardivement<sup>4</sup>. Pas davantage, pour revenir en France, le « nid d'aigle » de Flavigny (Côte-d'Or) ne fait-il partie d'un jubé. On n'imagine pas que cette tribune « en plein ciel » ait pu accueillir des ministres liturgiques entreprenant l'ascension au moment de l'épître ; des chantres, en revanche, y semblent tout à fait à leur place (ou éventuellement un orgue).

La signification à attribuer au mot jubé étant un peu clarifiée et les mentions inexacts autant que possible écartées, la question majeure qui se pose au liturgiste est celle de sa fonction exacte, ou plus précisément de la nouveauté de sa fonction : si le jubé a été introduit à un moment assez précis de l'histoire de la construction dans le but de satisfaire des exigences liturgiques nouvelles, de quelles exigences parle-t-on ? Que peut-on identifier dans l'histoire de la messe et de l'office comme usages apparus au tournant des années 1200 et qui justifieraient l'édification en assez grand nombre de structures non seulement fixes

\* Professeur agrégé d'histoire du Moyen Âge, université de Bourgogne, Centre d'études en sciences sociales du religieux (EHESS-CNRS).

1. Joubert 2005.

2. Meersseman 1946, p. 162-163. Cf. l'introduction de Bruzelius dans Morvan 2022.

3. Thirion 1966. La clôture de chœur reconstruite dans la petite prieurale genevoise de Malval (XII<sup>e</sup> s.) est du même type et n'est qualifiée de jubé que par abus de langage : Blondel 1964.

4. Heller et Martin 2013.

mais lourdes ? L'enquête suppose d'examiner d'abord les cas présentés comme précoces pour déterminer si une « préhistoire du jubé » ne viderait pas de sens la question de son émergence. À vrai dire, parmi les attestations rassemblées par Jean Hubert <sup>5</sup>, aucune ne semble absolument probante. Ainsi, la description alambiquée du *pulpitum* offert par Folcuin à son abbatale de Lobbes à la fin du X<sup>e</sup> siècle n'évoque pas autre chose qu'un grand lutrin orfèvré <sup>6</sup>. Rien de vraiment solide n'apparaît avant les années 1200.

A-t-on alors modifié, au XIII<sup>e</sup> siècle, la manière de proclamer l'Évangile et, secondairement, l'épître ? Nullement. Leur solennisation par une lecture ou une cantilation de hauteur est presque aussi ancienne que l'architecture chrétienne, par le *béma* <sup>7</sup> oriental d'abord, par le double ambon ensuite. Un autre acte de proclamation solennelle, l'annonce du calendrier pascal à l'Épiphanie, s'est lui aussi satisfait de l'ambon pendant des siècles. Peut-être trouverait-on en certains endroits une tendance nouvelle à interpréter en hauteur des pièces chorales qui, jusqu'alors, se chantaient au chœur. À Bourges, par exemple, un statut de 1527 codifiant probablement des pratiques plus anciennes montre que le jubé servait pour le graduel et l'alléluia aux très grandes fêtes (Noël, Pâques ou la Pentecôte) <sup>8</sup>. Mais peut-on envisager sérieusement que le jubé de Bourges ait été édifié parce que les chantres avaient besoin d'une tribune trois fois l'an ? Et ne parlons pas du rôle éventuel du jubé dans les « drames liturgiques », ces paraliturgies très occasionnelles, limitées à de rares établissements, mais dont l'historiographie a fait une surconsommation presque malade depuis qu'Émile Mâle a eu la fâcheuse idée d'y trouver une clef iconographique.

Plus justifié est le problème d'une possible prédication au jubé. Le XIII<sup>e</sup> siècle du « tournant pastoral » serait un moment idéal pour l'apparition d'un lieu spécifique de prédication. Mais prêchait-on depuis le jubé ? Tout comme pour les occurrences précoces chères à Jean Hubert, les attestations qui sembleraient le montrer sont loin d'être univoques. Soit un cas exemplaire : à la cathédrale de Sens, le livre du préchantre, compilé à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle <sup>9</sup>, indique qu'à certains jours, l'archevêque *debet facere in pulpito sermonem ad populum*. Il est tout à fait possible que l'archevêque soit monté au jubé, dont les fragments indiquent une édification antérieure à 1250. On se souviendra toutefois que *pulpitum* peut désigner aussi bien une structure de pierre à gradins qu'un objet mobile en bois ou en métal ; Bernard Moreau rappelle utilement que *pulpitum*, parmi les legs d'un prélat sénonais du tout début du XIV<sup>e</sup> siècle, renvoie indubitablement à un petit pupitre d'orfèvrerie <sup>10</sup>. Rien ne dit donc qu'on n'installait pas simplement un lutrin portatif au chœur de Sens ou que le prélat ne prêchait pas *devant* le jubé (plutôt que *sur* sa plateforme). De façon générale, il convient d'insister sur le fait que *pulpitum* ne peut être traduit par « jubé » que dans les situations où des évidences archéologiques justifient ce choix. La manie de Jean-Baptiste Thiers de voir un jubé partout où des textes citent un *pulpitum* rend peu utilisable le traité de celui qui fut pourtant l'un des savants ecclésiastiques les plus avisés de l'âge classique. Dans un document aussi fameux que le *Rational des divins offices* de l'évêque de Mende Guillaume Durand (fin du XIII<sup>e</sup> siècle), le chapitre relatif à la lecture de l'Évangile par le diacre laisse voir un *pulpitum* des deux côtés duquel les céroféraires posent leurs candélabres : très probablement un ambon, donc, ce qui n'étonnera pas de la part d'un prélat qui a fait l'essentiel de sa carrière en Italie et à qui la structure basilicale romaine, avec chancel mais sans jubé <sup>11</sup>, était très familière. Ajoutons que des chaires à prêcher en saillie sur le jubé existent, mais presque toutes aux Pays-Bas, dans des aménagements du XVI<sup>e</sup> siècle qui n'ont plus grand-chose de commun avec les jubés gothiques. Plus décisive encore est l'observation des pupitres anciens subsistants : à l'église de Valère à Sion comme à Saint-Bertrand-de-Comminges, les supports fixes de l'évangélaire et de l'épistolier sont tournés vers le chœur et non vers la nef. Il n'était donc pas question de lire, chanter ou enseigner *versus populum* quand on montait au jubé <sup>12</sup>. L'aurait-on voulu que le décor même l'aurait bien souvent

5. Hubert 1962, p. 107-108.

6. *Gesta abbatum Lobbiensium*, MGH, SS, IV, 70.

7. Loosley 2012

8. Ribault 1995, p. 174 n. 18.

9. Sens, Bibl. mun., ms. 6.

10. Moreau 2004, p. 33.

11. Un seul *tramezzo* est attesté à Rome, dans la basilique dominicaine de Sainte-Sabine. Il fut détruit dès le XVI<sup>e</sup> siècle.

12. La catégorie de *versus populum* est d'ailleurs dépourvue de sens en liturgie médiévale : cf. Rauwel 2010.

rendu impossible : à Albi, par exemple, la haute balustrade très ornée dissimulerait presque complètement un éventuel orateur du côté de la nef, tandis que la vue est parfaitement ouverte en direction des stalles.

Il semble clair que les tendances du XIII<sup>e</sup> siècle (aucune modification du régime des lectures, développement du sermon) ne requéraient pas un lieu nouveau, qui n'apporte rien par rapport aux possibilités antérieures, ou qui n'est pas adapté dans le cas de l'allocution au peuple. On pourrait même soutenir sans paradoxe que, du strict point de vue pastoral, le jubé s'oppose aux aspirations liturgiques des années 1200 plus qu'il n'y répond. En effet, même si certains auteurs ont insisté un peu lourdement sur la portée du geste de l'élévation des espèces au canon de la messe, introduit comme on le sait dans les premières années du XIII<sup>e</sup> siècle, il reste que cette pratique illustre un « désir de voir » qu'avait reconnu Édouard Dumoutet il y a un siècle<sup>13</sup>. Or, ce désir de voir rencontre un obstacle certain dans la haute cloison du jubé, même si des messes pouvaient être célébrées aux autels de revers, côté nef, et même si plusieurs prescriptions visent à atténuer l'occultation au moment de l'élévation (perçement d'une fenêtre dans l'*intermedium* chez les Dominicains<sup>14</sup> ou ouverture temporaire de la porte centrale chez les Chartreux<sup>15</sup>). Cela est d'autant plus vrai que les jubés de certaines églises urbaines attirant les foules étaient d'une franche opacité, à l'image du grand *tramezzo* de Santa Croce de Florence, dont les récentes reconstructions virtuelles montrent à quel point il jouait sur la perception de l'espace cultuel<sup>16</sup>. Il est curieux que les églises où ces architectures sont le plus systématiquement présentes soient celles des Mendiants, c'est-à-dire des acteurs les plus résolus du développement de la piété laïque – étant entendu toutefois que la séparation forte entre chœur et nef peut être comprise aussi comme la rançon du succès pour la pastorale mendicante : dans des églises très fréquentées, notamment pour la dévotion aux images et la visite des chapelles confraternelles, la nécessité de sauvegarder un espace protégé pour la récitation de l'office s'imposait davantage que dans des lieux de culte désertés.

Cette remarque soulève le problème des cathédrales : à défendre la justification du jubé par la solennisation de la parole (divine comme humaine), on s'expose à la question « pour qui ? ». Le développement du grand jubé gothique correspond en effet au moment où la canonisation à Latran IV de l'organisation paroissiale fondée sur le *proprius sacerdos* impose ses effets en ville, éloignant les laïcs de la fréquentation des offices cathédraux<sup>17</sup>. Comme je l'ai défendu ailleurs, les derniers siècles du Moyen Âge sont pour les cathédrales le temps de l'*ecclesia sine populo*<sup>18</sup>. Autant dire qu'un dimanche ou un jour de fête, l'intérieur de l'espace enclos par le jubé était aussi peuplé que son extérieur était vide. Un tel constat invite à poser à nouveaux frais la question de la dimension didactique à reconnaître à l'iconographie des jubés. Trop d'études, à commencer par celles de Jacqueline Jung, conçoivent le jubé comme un discours adressé à une assistance supposée massée au pied de la clôture<sup>19</sup>, sans se poser la question de la vraisemblance de cette assistance. Paolo Piva imagine même que les reliefs sculptés en façade « étaient une sorte de prédication en image au lieu même où étaient donnés les sermons<sup>20</sup> ». ... Ce sont là des extrapolations infondées. Comme tant d'éléments de structure et de décor dans l'église médiévale, le jubé parle, tout court (au sens où il est lieu d'énonciation du Verbe), éventuellement parle *de* (en l'espèce de l'Église comme hiérarchie, ainsi que nous allons le voir), infiniment plus qu'il ne parle *à*.

On voit combien l'évidence apparente d'une explication par l'histoire de la liturgie s'efface au fur et à mesure qu'on tente d'en examiner les aspects. Cela n'exempte en rien du devoir de rendre compte de l'émergence du jubé mais invite à poser le problème en d'autres termes, à glisser de la liturgie à un autre chapitre de l'encyclopédie théologique : l'ecclésiologie. Le rapport spéculaire entre église-bâtiment et Église-communauté, repéré d'abord par Dominique Iogna-Prat<sup>21</sup>, est devenu un topos de la médiévistique et il y a lieu de s'en

13. Dumoutet 1926.

14. Meerseman 1946.

15. Chapitre général de 1261, PL 153, 1137, n°55.

16. Pescarmona 2020.

17. Cette affirmation n'est pas contredite par une mention de prédication au peuple dans la cathédrale comme celle citée plus haut pour Sens, où sont visés des jours bien déterminés lors desquels l'*ecclesia mater* retrouve sa centralité.

18. Rauwel 2011.

19. Jung 2000.

20. Piva 2019, p. 248.

21. Iogna-Prat 2006.

féliciter, tant sa puissance explicative est grande. Cette assimilation, dit l'historien, s'opère sous le signe de la pétrification, c'est-à-dire aussi du jeu de mot fondateur de l'ecclésiologie latine, celui par lequel *Petrus*, le disciple-continuateur, se fait *petra*, se fige en monument. De ce point de vue, le recours fréquent au cortège apostolique comme iconographie majeure des jubés, du XIII<sup>e</sup> (Strasbourg) au XVI<sup>e</sup> siècle (les nombreux jubés bretons), appuie l'idée d'une mise en scène de l'*Ecclesia* fondée sur les apôtres et le premier d'entre eux, dont l'évêque et les dignitaires diocésains se perçoivent comme les continuateurs. Il serait même raisonnable d'interpréter le passage du collège apostolique au jubé comme un transfert de visibilité depuis le niveau inférieur de l'abside, où il figurait souvent en peinture à la période romane, vers la nouvelle façade monumentalisée du sanctuaire. Ainsi, à l'âge grégorien et théocratique, l'Église se pétrifie – mais quelle vision de l'Église est alors figée dans la pierre du jubé ? La réponse tient en un mot : une Église de la *distinction*, dans laquelle, à un degré absolument inédit, clercs et laïcs s'organisent en groupes distincts, séparés, *segregati*. C'est d'abord à cela que sert le jubé : séparer, mettre à part.

On dira, non sans raison, que le discours de la distinction se construit bien avant l'érection des premiers jubés, entre fin du XI<sup>e</sup> et début du XII<sup>e</sup> siècle. Mais l'examen du régime chrétien de visualisation montre qu'il y a toujours décalage temporel entre clarification notionnelle et formalisation dans l'espace du sanctuaire<sup>22</sup>. Le temps de l'idée et le temps de l'image, en christianisme, ne sont presque jamais synchrones. L'écart est aussi bien une invitation à examiner le plus précisément possible la chronologie du phénomène considéré. Comprendre l'émergence de la forme « jubé » suppose en effet de dater cette émergence. Il semble que l'accord des savants s'obtienne sans mal sur la période 1230-1240, à partir de l'exemple paradigmatique et bien étudié de Bourges<sup>23</sup>. Chartres, Sens, le jubé oriental de Naumbourg et bien d'autres entrent dans ce phasage. Des cas moins nets doivent toutefois être pris en compte, dont le plus intéressant est sans doute celui de Vezzolano, l'une des seules structures italiennes conservées à répondre pleinement à la définition d'un jubé. La datation de ce *tramezzo* fait débat. Bien qu'il soit porteur d'une inscription datée de 1189, la plupart des spécialistes répugnent à accorder à son décor une date si haute. Pour Marcel Durliat, les années 1200 sont les plus vraisemblables<sup>24</sup>. Selon certains chercheurs qui tirent parti des restaurations de la fin du siècle dernier pour suggérer plutôt des rapprochements avec la cathédrale de Lausanne, la date de 1230 s'imposerait davantage<sup>25</sup>. À vrai dire, le débat n'est pas pour nous d'une importance cruciale, au sens où il reste inscrit dans le premier XIII<sup>e</sup> siècle.

Que se produit-il donc, autour du premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle, qui puisse rendre compte de la pétrification des clôtures de chœur ? On discerne à ce moment la généralisation d'un phénomène que l'histoire de l'art a pris l'habitude d'appeler « architecturation ». Par ce terme est désignée la tendance à utiliser massivement dans le décor, notamment sculpté et orfèvré, des formes constructives caractéristiques de l'architecture gothique comme l'arc brisé ou le pinacle. La pratique a été identifiée par François Bucher dès les années 1970, et son analyse s'est développée récemment<sup>26</sup>. Elle a surtout porté sur de petits objets, étudiés sous l'angle de la micro-architecture. Mais il n'y a aucune raison de ne pas étendre le principe à toutes les structures inférieures à l'échelle du bâtiment entier. Le jubé s'inscrit parfaitement dans cette logique, au titre de « méso-architecture ». Il constitue la monumentalisation (et ainsi la fusion) d'éléments antérieurement plus modestes et séparés : le chancel, l'ambon, le tref (ou poutre de gloire) ... À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, ces différents lieux ou objets font bloc, à tous les sens du terme, au point de définir autour du sanctuaire une petite église maçonnée à l'intérieur de la grande, une *ecclesiola in ecclesia* comme l'avait senti Jean Hubert<sup>27</sup>. La logique de « poupées russes » qui préside à la liturgie de l'âge gothique fonctionne ici à plein : le portail d'une église franchi, le fidèle voit s'ouvrir à sa

22. Cf. à partir du cas de la croix d'autel : Rauwel 2019.

23. Joubert 1994.

24. Durliat 1976.

25. Salerno 1997.

26. Guillouët 2022.

27. Hubert 1962, p. 108.

dévotion une série de mini-églises : les chapelles latérales<sup>28</sup> et surtout, dans l'axe de sa marche et de son regard, le chœur majeur enclos derrière son jubé. Là, à un autel entouré de colonnes semblables à celles des porches ou des galeries et surmontées d'anges, un célébrant manipule des objets (encensoir, par exemple) garnis de niches et de statues en miniature, sous le regard d'un retable construit de la même manière. Il y a cent ans, Georges Servières avait deviné ce grand système d'écho en suggérant un rapprochement qui pouvait sembler arbitraire entre jubé et cloître, au nom de la proximité formelle de deux ensembles fondés sur des séries d'arcades<sup>29</sup>. Il avait raison : partout, à toutes les échelles, les règles qui président à la délimitation architecturée du lieu sacré sont reproduites en plus petit, pour conduire par emboîtements successifs vers le pôle de tout le système que constitue la table eucharistique.

Une histoire classique des pratiques rituelles n'est donc pas susceptible de rendre compte de l'entrée en scène du jubé, aussi désagréable qu'il soit aux liturgistes de l'avouer. Dans ce cas précis, le fonctionnalisme en faveur duquel il est raisonnable de militer à propos d'autres transformations ne s'applique guère. Paradoxalement, seul le retour à une approche par la « vie des formes », jugée archaïque en bien des contextes, est à même de trancher le débat. Les formes, toutefois, ne vivent jamais d'une vie autonome, indifférente aux tendances profondes des sociétés qui les produisent. C'est bien l'affirmation d'un système social dans lequel l'ontologisation de la différence entre laïcs et clercs érige ces derniers en groupe d'élus, choisis *in aeternum* pour le service divin, qui représente la motivation ultime de cette pétrification de la différence à laquelle il convient de ramener le jubé gothique.

28. Elles apparaissent à Notre-Dame de Paris précisément à partir des années 1230.

29. Servières 1918, p. 360.

## BIBLIOGRAPHIE

### Blondel 1964

Louis Blondel, « Un prieuré inconnu : le temple de Malval », *Genava*, 12, 1964, p. 107-121.

### Dumoutet 1926

Édouard Dumoutet, *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au saint sacrement*, Paris, 1926.

### Durliat 1976

Marcel Durliat, « La tribune de Serrabone et le jubé de Vezzolano », *Monuments et mémoires de la Fondation Piot*, 60, 1976, p. 79-112.

### Guillouët 2022

Jean-Marie Guillouët, « Microarchitectures et figures miniatures du bâti au Moyen Âge », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 43, 2022 (en ligne).

### Haller et Martin 2013

Celia Haller et Silvina Martin, « Von der Schranke zum Lettner, von Baldachin zur Kanzel : ein neuer Blick auf Ausstattungsstücke in der Maubronner Klosterkirche », *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, 4, 2013, p. 221-226.

### Hubert 1962

Jean Hubert, « La vie commune des clercs et l'archéologie », dans *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*, Milan, 1962, p. 90-111, repris dans *Arts et vie sociale de la fin du monde antique au Moyen Âge*, Genève, 1977.

### Iogna-Prat 2006

Dominique Iogna-Prat, *La maison-Dieu*, Paris, 2004.

### Joubert 1994

Fabienne Joubert, *Le jubé de Bourges*, Paris, 1994.

### Joubert 2005

Fabienne Joubert, « *Epistola et evangelium leguntur in pulpito* : quelques remarques sur le mobilier de la parole dans les cathédrales gothiques, en particulier à Bourges », *Mélanges Yves Christe*, Turnhout, 2005, p. 365-376.

### Jung 2000

Jacqueline Jung, « Beyond the barrier : the unifying role of the choir screens in gothic churches », *Art bulletin*, 82, 2000, p. 622-657.

### Loosley 2012

Emma Loosley, *The architecture and liturgy of the bema in IV<sup>th</sup> to VI<sup>th</sup> century Syrian churches*, Leiden, Brill, 2012.

### Meersseman 1946

« L'architecture dominicaine au XIII<sup>e</sup> siècle : législation et pratique », *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 16, 1946, p. 136-190.

### Moreau 2004

Bernard Moreau, *Les jubés des églises de l'Yonne du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Auxerre, 2004.

### Morvan 2022

Haude Morvan (dir.), *Spaces for friars and nuns : mendicant choirs and church interiors in medieval and early modern Europe*, Rome, 2022.

### Pescarmona 2020

Giovanni Pescarmona, « Technology and religious architecture : a virtual reconstruction of the *tramezzo* of Santa Croce in Florence », dans *Cultural heritage, safety and innovation*, Florence, 2020, p. 183-196.

**Piva 2019**

Paolo Piva, « Lo 'spazio liturgico' : architettura, arredo, iconografia (sec. IV-XII) », dans *Id.* (dir.), *Architettura medievale : la pietra e la figura*, Milan, 2019, p. 221-264.

**Rauwel 2010**

Alain Rauwel, « L'orientation des autels : un problème mal posé ? », dans Anne Baud (dir.), *Espace ecclésial et liturgie au Moyen-Âge*, Lyon, 2010, p. 21-26.

**Rauwel 2011**

Alain Rauwel, « *Ecclesia sine populo* : quelle liturgie dans la cathédrale ? », dans Christian Sapin (dir.), *Saint-Étienne d'Auxerre : la seconde vie d'une cathédrale*, Paris, 2011, p. 39-42.

**Rauwel 2019**

Alain Rauwel, « La croix d'autel, image sainte ou objet de culte ? », dans Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré (dir.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial*, Paris, 2019, « Byzantina Sorboniensia », 30, p. 141-150.

**Ribault 1995**

Jean-Yves Ribault, « Le jubé de Bourges : questions de vocabulaire et de chronologie », *Bulletin monumental*, t. 153-2, 1995, p. 167-175.

**Salerno 1997**

Paola Salerno (dir.), *Santa Maria di Vezzolano, il pontile : ricerca e restauri*, Turin, 1997.

**Servières 1918**

Georges Servières, « Les jubés », *Gazette des Beaux-Arts*, 1918, p. 355-380.

**Thiers 1688**

Jean-Baptiste Thiers, *Dissertations ecclésiastiques sur les principaux autels des églises, les jubés des églises, la clôture du chœur des églises*, Paris, 1688.

**Thirion 1966**

Jacques Thirion, « L'ancienne cathédrale de Nice et sa clôture de chœur du XI<sup>e</sup> siècle d'après des découvertes récentes », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1966, p. 32-40.

# LE JUBÉ MÉDIÉVAL DE NOTRE-DAME DE PARIS REDÉCOUVERT PAR LES FOUILLES ARCHÉOLOGIQUES

Marie-Hélène DIDIER \*, Christophe BESNIER \*\*, Dorothée CHAOUÏ-DERIEUX \*\*\* et Hélène CIVALLERI \*\*\*\*

*À la mémoire d'Azzedine Hedna, notre compagnon de route à Notre-Dame, notre ami.*

**E**n 2022, une fouille d'archéologie préventive a été menée à la croisée du transept de Notre-Dame de Paris, préalablement à la construction d'un échafaudage de 100 m de haut et 600 t nécessaire à la reconstruction de la flèche. Cette opération d'une centaine de m<sup>2</sup>, réalisée dans un contexte administratif et réglementaire complexe et dans le cadre du calendrier contraint du chantier de restauration, a notamment permis la découverte de plus de mille fragments de sculptures médiévales, dont 700 sont polychromés, appartenant au jubé construit au début du XIII<sup>e</sup> siècle.

\* Conservateur général du patrimoine, conservation régionale des Monuments historiques, DRAC Île-de-France.

\*\* Archéologue, responsable d'opération, Institut national de recherches archéologiques préventives (Inrap).

\*\*\* Conservateur en chef du patrimoine, Service régional de l'archéologie, DRAC Île-de-France.

\*\*\*\* Archéologue, Inrap.

## LE JUBÉ MÉDIÉVAL AVANT LES FOUILLES DE 2022 : ÉTAT DES CONNAISSANCES

L'histoire du jubé de Notre-Dame n'est notoire qu'à travers sa destruction et sa redécouverte. Érigé vers 1230 si l'on en croit les fragments connus, celui-ci est demeuré en place jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Deux dessins sommaires du XVI<sup>e</sup> siècle le figurent : l'un dans le *De Artificiali Perspectiva* de Jean Pélerin, daté de 1505<sup>1</sup> ; l'autre, par Jacques Cellier en 1587, dans son album conservé à la BnF (fig. 1). Cinq arcades à gâbles, couronnées par une galerie formant la tribune, le composaient. Un grand crucifix surmontait l'arcade centrale. Le jubé médiéval servit de structure porteuse aux transformations opérées par Anne d'Autriche vers 1629 pour la mise en place d'un nouveau décor. Deux dessins, l'un d'Israël Sylvestre<sup>2</sup>, l'autre de Robert de Cotte (fig. 2), le présentent avant sa destruction totale pour honorer enfin le vœu de Louis XIII, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le sujet réapparut timidement lors des travaux de restauration de la cathédrale par Eugène Viollet-le-Duc au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La seule mention écrite le concernant figure dans le *Journal des travaux* de Viollet-le-Duc à la date du 9 septembre 1859 : « On découvre des fragments de l'ancien jubé dans la fouille faite dans le sanctuaire pour fonder le bahut de clôture »<sup>3</sup>. Le nombre de fragments trouvés est inconnu mais il apparaît qu'au vu de la quantité d'éléments d'époque médiévale conservés à Notre-Dame, la découverte n'a pu se dérouler sur un seul jour et dans un seul lieu. L'installation de carreaux de chauffage dans la croisée du transept, bien mentionnée pour sa part dans le *Journal des travaux*, donc très proche des découvertes actuelles, nous laisse supposer que d'autres éléments sculptés ont été trouvés alors, bien qu'aucun texte ne le relate<sup>4</sup>. La dernière image est la version restituée en dessin donnée par Viollet-le-Duc à l'article « jubé » dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture*<sup>5</sup>. Version erronée quant à la structure mais exacte quant à l'iconographie générale : des scènes de la Passion du Christ.

Seules deux photographies retrouvées, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou du début du XX<sup>e</sup> siècle, montrent ce lapidaire sorti du sol de Notre-Dame, entassé dans le jardin au pied du

1. Jean Pélerin, *De artificiali perspectiva . Viator. Tertio [...]*, 1521 [1505 pour la première éd.], BnF, Réserve des livres rares, Rés. V-169.

2. Israël Sylvestre, *Intérieur de Notre-Dame de Paris*, musée du Louvre, cabinet des dessins, Inv.33009.

3. MPP, Eugène Viollet-le-Duc, *Journal des travaux* de 1844 à 1865, 0080/014/10.

4. Les fouilles du chœur elles-mêmes ne nous sont connues que par les registres capitulaires.

5. Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, Paris, 1859, t. 3, p. 226-232, et t. 6, 1863, p. 147-150.

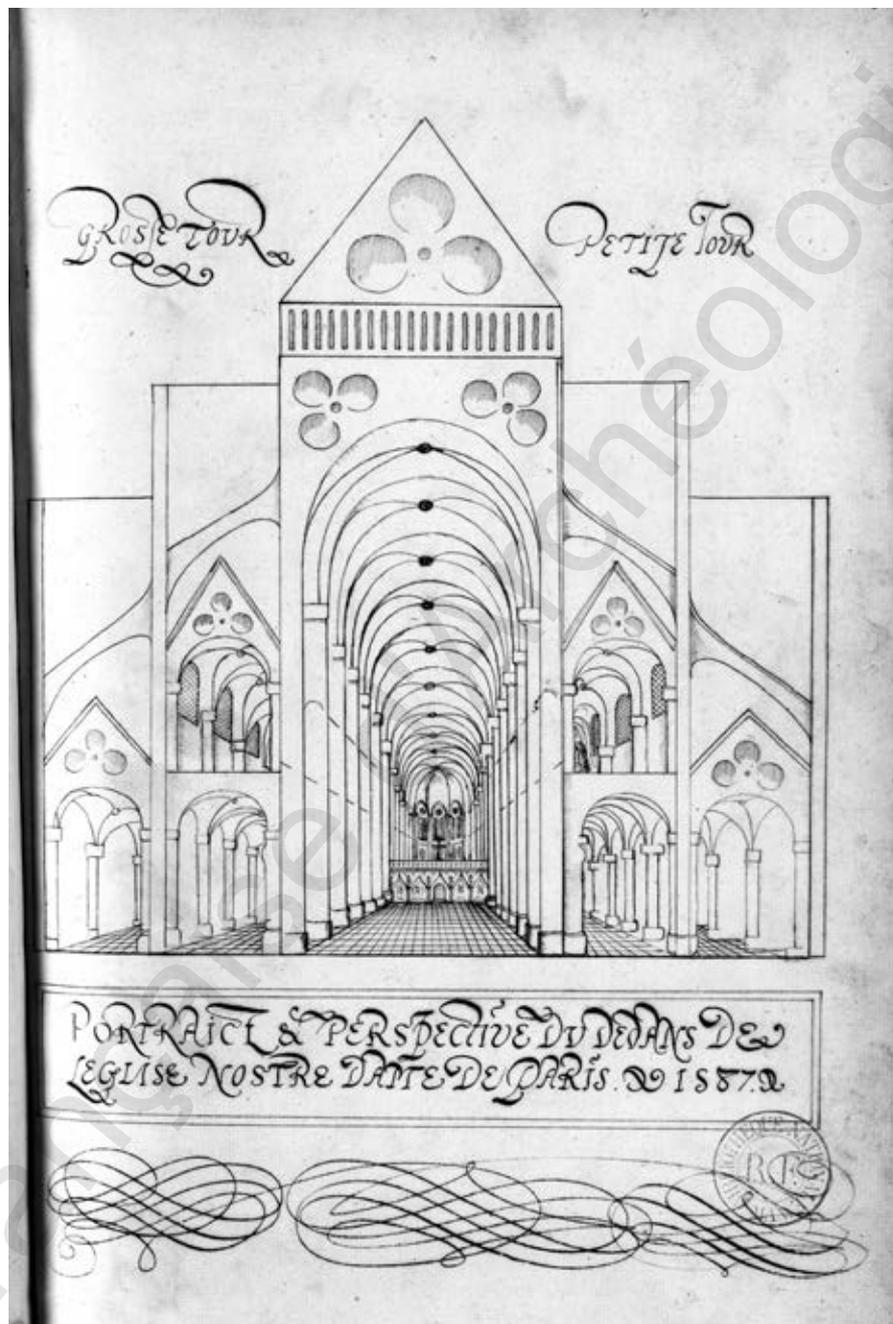


Fig. 1— « Portrait et perspective du dedans de l'église Notre-Dame de Paris... », dans François Merlin, *Recherches de plusieurs singularités*, dit *Recueil Cellier*, 1583-1587, fol. 88r ; BnF, ms. fr. 9152.

6. Musée du Louvre, centre de documentation du département des Sculptures, dossier Notre-Dame de Paris, jubé.

7. Marcel Aubert, Michèle Beaulieu, *Description raisonnée des sculptures du Moyen Âge de la Renaissance et des temps modernes, Moyen Âge*, t.1, Paris, 1950, p. 125-128.

8. Marcel Aubert, « Les trois jubés de Notre-Dame de Paris », *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1923, t. XLIII, p. 105-118.

9. Alain Erlande-Brandenburg, « Le jubé de Notre-Dame de Paris », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1975, p. 35-36.

chevet (fig. 3). En 1893, Louis Courajod, directeur du département des sculptures, s'adressa au directeur des musées nationaux afin que celui-ci demande au ministère de l'Instruction publique d'obtenir l'attribution de certains de ces éléments que personne ne pouvait admirer <sup>6</sup>. Il obtint quatre pièces du jubé <sup>7</sup>.

Peu d'historiens de l'art s'intéressèrent ensuite aux éléments du jubé. Le premier fut Marcel Aubert, conservateur au département des sculptures du Louvre, en 1923 <sup>8</sup>, et le second Alain Erlande-Brandenburg, alors conservateur au musée de Cluny, en 1974 <sup>9</sup>. Sous son impulsion, Pierre-Marie Auzas, inspecteur des Monuments historiques chargé de la

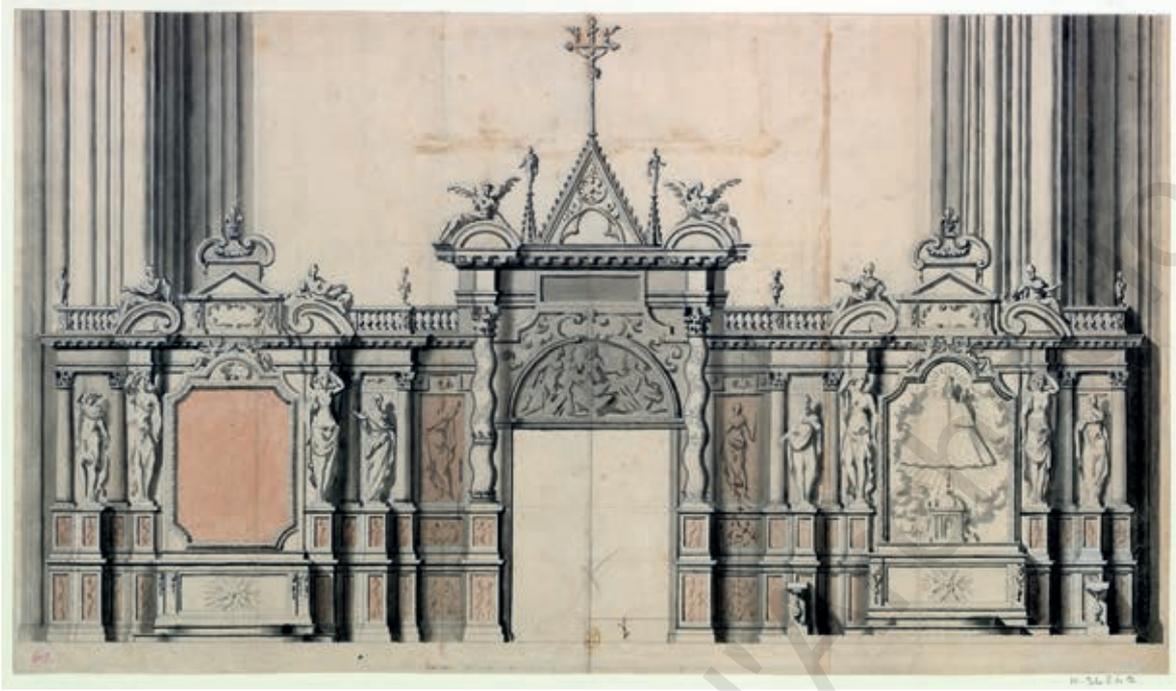


Fig. 2– Robert de Cotte, « Paris, cathédrale Notre-Dame : élévation de la porte du cœur et des chapelles aux deux coté, telles qu'elles étaient aussi anciennement » [élévation de l'ancien jubé], 1699, BnF, département Estampes et photographie, RESERVE HA-18 (A, 3)-FT 4.



Fig. 3– Paris, cathédrale Notre-Dame, dépôt lapidaire dans le jardin, actuel square Jean XXIII, fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou début du XX<sup>e</sup> siècle (MPP, APMDP062781, J/84/75/1005).

# LA CLÔTURE DE CHŒUR DE NOTRE-DAME DE PARIS

## NOUVEAUX ÉLÉMENTS POUR LA COMPRÉHENSION DU PROGRAMME SCULPTÉ

Charles T. LITTLE \*

avec la collaboration de Pierre-Yves LE POGAM \*\*

La clôture de chœur de Notre-Dame de Paris est un sujet étroitement lié à celui du jubé que d'autres auteurs étudient dans le présent colloque <sup>1</sup>. Son dossier semble, *a priori*, beaucoup plus facile à aborder que celui du jubé. En effet, ce dernier a été totalement détruit et seuls quelques éléments en avaient été retrouvés au XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la spectaculaire découverte récente. La clôture de chœur, au contraire, peut apparaître comme un thème bien connu et portant sur des œuvres en grande partie conservées. Pourtant, cette perception est illusoire. Certes, la clôture de chœur de la cathédrale parisienne a fait l'objet de travaux remarquables et fondamentaux des deux côtés de l'Atlantique, en premier lieu par Dorothy Gillerman et par Françoise Baron <sup>2</sup>. Cependant, d'une part, malgré des avis positifs, y compris à une date ancienne, elle reste un sujet mal-aimé de l'historiographie, qui abonde en jugements négatifs ou au mieux condescendants, en particulier pour la partie méridionale de la clôture. D'autre part, il existe de nombreux points problématiques, comme la reconstitution des éléments manquants (c'est-à-dire les dernières travées de la partie droite et toute la partie tournante), la datation ou encore le sens général de ce programme et ses liens avec celui du jubé.

À propos du premier point, la reconstitution proposée par Françoise Baron est certainement la plus juste dans son ensemble. Néanmoins, contrairement aux audacieux dessins d'Eugène Viollet-le-Duc <sup>3</sup> et de Michael Davis <sup>4</sup>, elle n'a pas offert de traduction graphique de son hypothèse, sans doute par une louable prudence ; cela rend moins aisées sa diffusion et sa discussion. Quant à la question de la datation, la chronologie généralement adoptée repose encore aujourd'hui implicitement ou explicitement sur les travaux très anciens de Marcel Aubert qui, même s'ils restent très utiles, pâtissent, pour notre sujet, de bases documentaires très fragiles. Précisons d'emblée que la chronologie affinée peu à peu par Dorothy Gillerman et Françoise Baron, en s'appuyant plutôt sur des considérations stylistiques, reste valable à nos yeux, en attendant une étude détaillée qu'il faudrait reprendre. En effet, il est impossible de développer ici tout le dossier. Nous voudrions seulement faire part de quelques découvertes récentes qui permettent de progresser dans sa connaissance, notamment sur le troisième point, à savoir son programme figuré. Ces découvertes concernent avant tout la partie orientale de la clôture du chœur et seront développées ci-après.

En quelques mots, il s'agit de la poursuite d'une intuition fondamentale de Jean-Pierre Suau. Ce dernier a postulé qu'un feuillet de manuscrit, qu'il ne connaissait que par une lithographie du XIX<sup>e</sup> siècle, présentait des affinités indéniables avec quatre scènes de la partie sud de la clôture de chœur <sup>5</sup>. Non seulement son hypothèse est juste, mais le feuillet en question est toujours conservé, au Fitzwilliam Museum de Cambridge et a été publié la même année que son propre article <sup>6</sup>. Mieux encore, il a été mis en rapport avec de nombreux autres feuillets enluminés dispersés de par le monde, notamment grâce à Peter Kidd <sup>7</sup>.

\* *Conservateur émérite, Department of Medieval Art and The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art.*

\*\* *Conservateur général du patrimoine, département des Sculptures du musée du Louvre.*

1. Tous nos remerciements vont à l'Index of Medieval Art, Princeton ; Paul Williamson, Londres ; Eleanor Jackson, British Library ; Damien Berné, Musée de Cluny ; Lise Leroux, Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques ; Dany Sandron, Centre André Chastel, Sorbonne Université ; Marc Smith, École nationale des chartes ; Stefan Van Lieferinge, Columbia University.

2. Notamment Gillerman 1975 et 1977 ; Baron 2000.

3. Viollet-le-Duc 1854-1868, t. III, p. 231 (article « Chœur »).

4. Davis 1998, cf. fig. 20.

5. Suau 1982 et fig. 81-90.

6. Wormald et Giles 1982, p. 95 (malheureusement sans illustration).

7. Kidd 2021.

8. Il serait trop long de citer ici tous ceux qui y ont contribué, ce que nous ferons dans une autre publication (cf. note suivante), mais il est indispensable de mentionner au moins le rôle-clé joué par François Avril.

9. L'essentiel du présent texte est dû à Charles Little. Pierre-Yves Le Pogam a contribué à l'introduction. La partie de la communication à Toulouse consacrée au manuscrit et à ses liens avec le jubé et la clôture du chœur de Notre-Dame est développée dans Damien Berné (dir.), *Faire parler les pierres. Sculptures médiévales de Notre-Dame*, cat. expo. Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, 19 novembre 2024 – 16 mars 2025, Dijon, 2024, p. 154-211.

Enfin, l'un des feuillets de ce manuscrit démembré a pu être acquis par le musée de Cluny en juillet 2023, grâce à l'aide décisive de nombreuses personnes<sup>8</sup>. L'ensemble des feuillets, qui forment trois cycles consacrés respectivement à la vie du Christ, aux Actes des apôtres et à des scènes de l'Ancien Testament, coïncide largement avec ce que nous connaissons déjà du programme iconographique du jubé et de la clôture de chœur de Notre-Dame de Paris et permet de combler en partie les lacunes de notre connaissance sur ce monument. Mais les questions posées par ce manuscrit et par le programme iconographique de la cathédrale sont trop complexes et les problèmes encore à résoudre trop nombreux pour pouvoir être détaillés ici<sup>9</sup>.

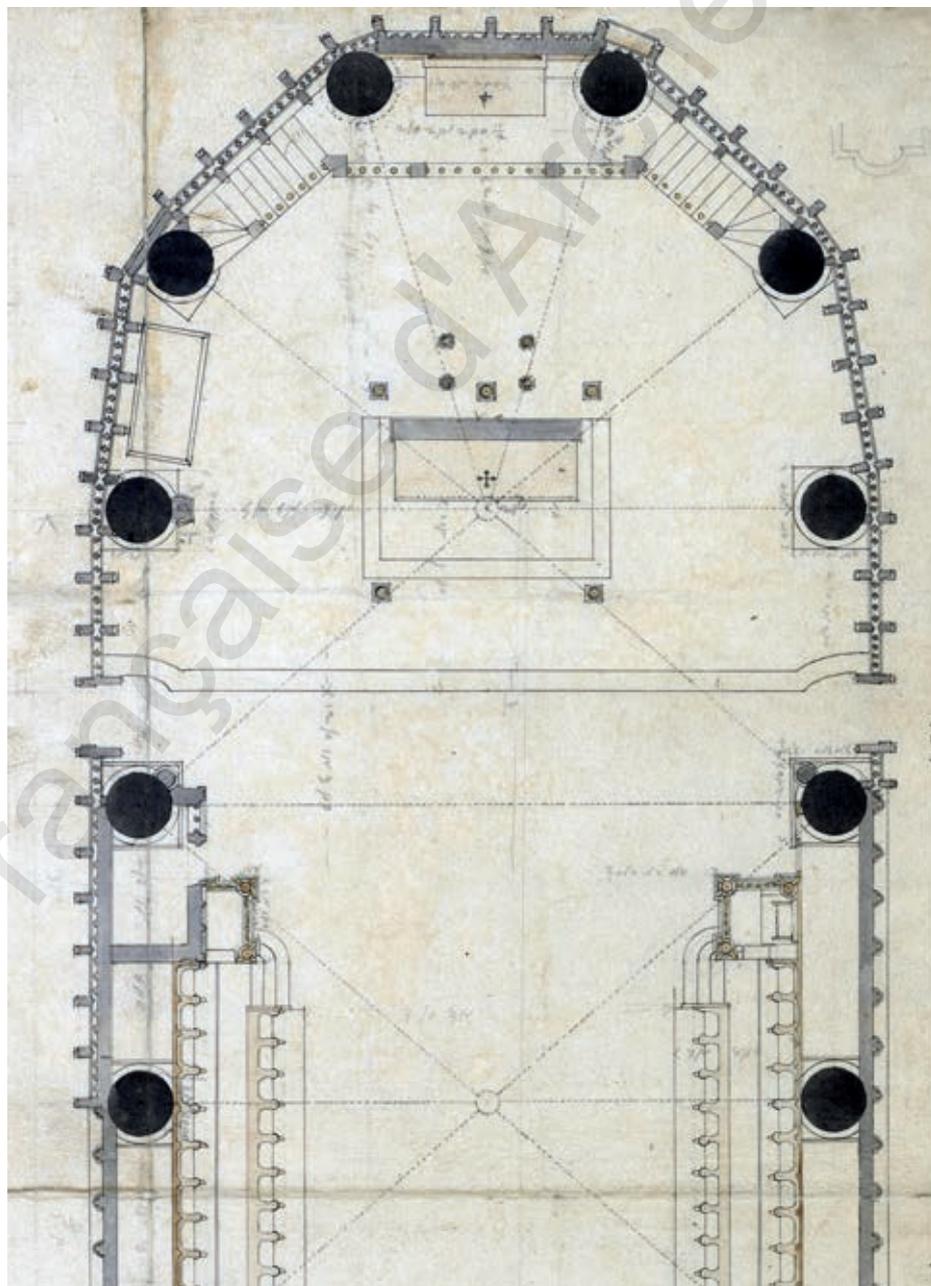


Fig. 1- Plan de Notre-Dame de Paris après 1700, dans Charpentier, 1767, après la p. 8 de la partie « Histoire ».

L'importance des sculptures narratives de la clôture de la cathédrale Notre-Dame est bien connue et l'ensemble est presque parfaitement conservé, du moins pour les trois premières travées droites. En revanche, le parti adopté pour les quatrième et cinquième travées droites et les parties tournantes est beaucoup moins bien connu et moins bien compris, puisque l'œuvre est en grande partie perdue aujourd'hui (fig. 1 et voir fig. 5)<sup>10</sup>. La construction, la décoration et le programme de cette partie orientale sont dus à l'architecte Jean Ravy († vers 1344) et à son neveu Jean Le Bouteiller qui l'a achevée avant 1351. Il ne reste que peu de vestiges de cet ensemble et il est connu principalement par des descriptions anciennes et des sources, telles que les dessins commandés par François-Roger de Gaignières († 1715) vers 1700. Le maître-autel a été à nouveau dédié en 1330, peut-être en raison de l'achèvement imminent de la nouvelle clôture du chœur<sup>11</sup>. Il est plausible qu'une partie de la décoration sculpturale de cette zone ait été presque achevée au moment de la nouvelle dédicace, mais que le reste l'ait été peu avant 1351. En 1699, un nouveau chœur et un nouvel autel furent construits à l'initiative de Louis XIV. De nombreux reliefs relatifs à un riche programme illustrant des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament furent alors démolis. L'inventaire des quelques éléments restants comprend le relief de dédicace de Pierre de Fayel, aujourd'hui au Louvre, et son dessin de la collection Gaignières, ainsi que le portrait de Jean Ravy, aujourd'hui perdu, dont on parlera ci-dessous (fig. 2, 3, 4). Grâce aux inscriptions recueillies par Jacques du Breul au XVII<sup>e</sup> siècle, les noms des maîtres d'œuvre Jean Ravy et Jean Le Bouteiller, ainsi que la date d'achèvement en 1351 étaient connus dès cette époque<sup>12</sup>.

10. Est montré ici l'état du chœur de la cathédrale après les transformations du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, tel qu'il apparaît dans Charpentier 1767, après la p. 8 de la partie « Histoire » (voir aussi le dessin spécifique du chœur après la p. 54 du « Discours préliminaire » ; Baron 2000, fig. 11 reproduit un troisième plan de Charpentier).

11. Wright 1989, p. 127, n. 138 citant Paris, Arch. nat. LL//92, fol. 2v : « Item quodam vas longum, cristallium... in quo erant reposita quedam redigie (sic *pour* reliquie) ignote qui fuerunt posite infra altare magnum quando fuit dedicatum in anno videlicet MCCCXXX ».

12. Du Breul 1612, p. 14.



Fig. 2- Relief de Pierre de Fayel, Paris, vers 1344, pierre, Paris, Musée du Louvre, LP 540.



Fig. 3- Dessin du relief de Pierre de Fayel, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie (coll. François-Roger de Gaignières), Est Ré. Pe 11a, fol. 197.



Fig. 4- Dessin du relief de Jean Ravy, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie (coll. François-Roger de Gaignières), Est Ré. Pe 11a, fol. 150.

# LA POLYCHROMIE DU JUBÉ DE LA CATHÉDRALE NOTRE-DAME DE CHARTRES

## PREMIÈRES ÉTUDES

Adèle CAMBON DE LAVALETTE \*, Stéphanie DUCHÊNE \*\* et Irène JOURD'HEUIL \*\*\*

Depuis sa redécouverte au XIX<sup>e</sup> siècle, le jubé de Notre-Dame de Chartres, l'un des plus précoces et des plus exceptionnels qui soit, a suscité l'intérêt de nombreux historiens de l'art. Parmi eux, on retiendra l'archéologue allemand Hermann Bunjes, qui profita de son séjour à Chartres durant l'Occupation pour examiner les vestiges du jubé et proposer un premier essai de reconstitution<sup>1</sup>. On citera également Jean Mallion, qui consacra au jubé sa thèse de l'École du Louvre et proposa une nouvelle restitution à la suite de la redécouverte de fragments préservés dans la cathédrale<sup>2</sup>. On évoquera aussi Louis Grodecki et Jean Taralon, auteurs d'un rapport présenté en 1953 devant la Commission supérieure des Monuments historiques<sup>3</sup>, ou encore Léon Pressouyre, qui entreprit à partir de 1967 une étude approfondie des sculptures conservées et contribua à l'attribution de plusieurs fragments dispersés<sup>4</sup>.

Ces dernières années, la réapparition d'un relief sur le marché de l'art, de même que le projet de nouvelle présentation du jubé dans le trésor réaménagé au sein de la chapelle Saint-Piat, ont été l'occasion de reprendre les études sur ce fleuron de la sculpture française au début du règne de Saint Louis. Dans ce contexte, une attention particulière a été portée à un champ jusque-là inexploré : celui de la mise en couleur du jubé. De fait, si la présence de vestiges de polychromie avait été observée par le passé, elle était le plus souvent simplement signalée sans jamais être considérée plus avant, ni encore moins étudiée en détail.

Dans cette contribution, nous reviendrons dans un premier temps sur l'histoire matérielle de cet exceptionnel ouvrage d'architecture et de sculpture qu'est le jubé de Chartres, puis nous présenterons l'état des recherches relatives à sa polychromie qui, bien que lacunaire, se révèle extrêmement élaborée et raffinée.

### MEMBRA DISJECTA. ÉTAT DES CONNAISSANCES SUR LE JUBÉ DE CHARTRES

Alors que la cathédrale Notre-Dame a le privilège d'avoir conservé quasiment intacts son architecture, son décor sculpté, ses vitraux et ses enduits polychromes originaux, le jubé, élevé dans les années 1230, n'a malheureusement pas connu la même fortune. Comme beaucoup, il a été victime de la modernisation du mobilier liturgique qui fit suite au Concile de Trente et a été démonté à partir de 1763 sous prétexte qu'il menaçait ruine, mais surtout parce qu'il ne répondait plus au goût du chapitre cathédral. Des traces d'outils témoignent néanmoins que les blocs furent déposés avec un certain soin afin de réemployer les sculptures dans la cathédrale, conformément à la tradition canonique d'enfouissement des pierres consacrées. À l'exception du relief de la *Nativité*, dont le revers est demeuré brut de taille, les faces arrières des autres grandes scènes ont donc été soigneusement retaillées et leur surface égrésée afin de servir de dallage au pourtour du chœur liturgique. Certains

\* Conservatrice-restauratrice de sculptures.

\*\* Ingénieure d'études, Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, pôle scientifique peinture murale et polychromie.

\*\*\* Conservateur régional adjoint des Monuments historiques, DRAC Centre-Val de Loire.

1. Hermann Bunjes, « Der gotische Lettner der Kathedrale Von Chartres », *Wallraf-richartz Jarbuch*, vol. XII-XIII, 1943, p. 70-114.

2. Jean Mallion, *Le jubé de la cathédrale de Chartres*, Paris, 1964.

3. MPP, archives J. Taralon, AOA 181.

4. INHA, Fonds Léon Pressouyre, cote : Archives 144, 1956-2009.

5. Musée de Cluny, Cl. 11658 a et b et musée du Louvre, RF 2142 et 2143.

6. Copie à la Bibliothèque municipale de Chartres, C. 245.

7. Gravure de Jean-Baptiste Rigaud datée de 1750 ; gravure de Mocquet de 1723 représentant la bénédiction des cloches de la cathédrale ; dessin au lavis de la procession faite après le couronnement d'Henri IV, cf. Mallion, *Le jubé...*, *op. cit.*, p. 59-61.

8. Trésor de la cathédrale de Chartres, dépôt de la Fédération des Carmélites de France-Nord.

9. Quelques redécouvertes sont postérieures : en 1912, des travaux dans une maison proche de la cathédrale auraient mis au jour deux têtes ; en 1924, une clef de voûte apparaît lors de la dépose de la grille de la chapelle des confesseurs ; en 2008, lors de sondages devant les portes du chœur, on découvrit un fragment d'aile. Et il y a tout lieu de penser que d'autres fragments sont encore conservés dans le sol de la cathédrale.

10. A. Benoist, « Notes pour servir à l'histoire de la cathédrale de Chartres », dans *Annuaire statistique, commercial et historique du département d'Eure-et-Loir*, 1845, p. 389 et sq.

11. Arch. dép. Eure-et-Loir, V54.

12. Voir photographies de Jules Tillet (1900) et de Camille Enlart (avant 1927) conservées à la MPP, AP54L01882 et MH0036435/MH0036436.

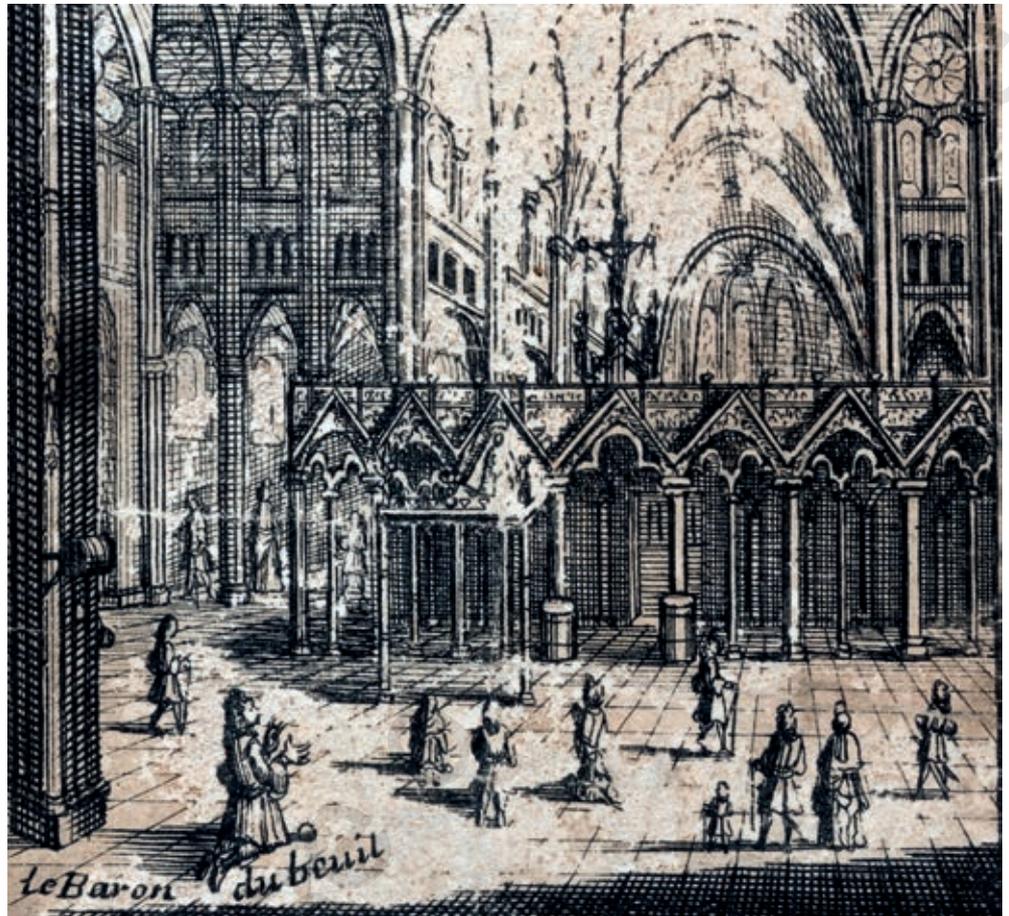


Fig. 1 – Nicolas de Larmessin, gravure représentant le jubé de la cathédrale de Chartres, détail, 1697.

éléments ne furent néanmoins pas enfouis, comme la colonne remployée en piédestal de Notre-Dame du Pilier, ou quatre chapiteaux emportés par Alexandre Lenoir pour son musée des Monuments français <sup>5</sup>.

Bien qu'il fut cité très tôt dans des écrits spécialisés, comme dans le plaidoyer qu'écrivit l'abbé Thiers en faveur des jubés au XVII<sup>e</sup> siècle, les documents écrits et graphiques concernant le jubé de Chartres sont rares. On bénéficie principalement d'un plan dressé en 1678 par l'architecte André Félibien <sup>6</sup>, auquel s'ajoutent quelques rares gravures assez approximatives <sup>7</sup> qui donnent néanmoins un aperçu de la silhouette du jubé, en particulier celle réalisée par Nicolas de Larmessin en 1697 (fig. 1) <sup>8</sup>.

À défaut de documents écrits et graphiques précis, c'est sur les sources matérielles qu'il faut s'appuyer pour tenter de mieux appréhender ce chef-d'œuvre sculpté, redécouvert principalement dans le deuxième quart du XIX<sup>e</sup> siècle <sup>9</sup>. En 1836, un incendie détruisit le grand comble de la cathédrale, et un rouleau de plomb, lancé depuis la voûte, défonça les dalles situées devant la grille du chœur. Les ouvriers employés à relever le pavage découvrirent alors les premiers fragments <sup>10</sup>. De 1847 à 1848, des fouilles menées par l'architecte Jean-Baptiste Lassus mirent au jour plusieurs reliefs ainsi qu'une quantité de statuettes, moulures et ornements. Dès 1849, le sculpteur Geoffroy-Dechaume reçut mission de retirer la gangue de mortier qui les enveloppait et de réaliser certains remontages et compléments au plâtre <sup>11</sup>. Tous les fragments furent ensuite mis à l'abri dans deux chapelles de la crypte où Geoffroy-Dechaume fut chargé en 1860 d'une nouvelle présentation incluant le scellement des grands reliefs et le rangement des plus petits dans des placards <sup>12</sup>.

Si une part d'hypothèse demeure, que lèvera peut-être un jour une analyse complète des multiples fragments conservés à Chartres<sup>13</sup> mais également dans des collections publiques et privées en France ou à l'étranger, documents anciens et vestiges permettent de se faire une idée de la remarquable structure architecturale du jubé. Adossé aux piles orientales de la croisée du transept, ce dernier se développait sur une vingtaine de mètres de large et sur environ cinq mètres de haut. Il formait une galerie de sept travées de plan sensiblement carré dont les voûtes quadripartites à croisées d'ogives étaient ornées de clefs de voûtes sculptées. Il était séparé du chœur canonial par un mur percé d'une ouverture trilobée donnant sur le sanctuaire et accueillant deux autels adossés. Deux escaliers pris dans l'épaisseur des murs permettaient d'accéder à la plateforme supérieure sur laquelle se dressait un Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean. À l'exception de celle du centre, chaque travée était recoupée en deux travées secondaires par une colonnette médiane plus fine, déterminant un réseau formé d'un quadrilobe surmontant deux trilobes, le tout couronné de gâbles dont le sommet arrivait au niveau de la balustrade de la plateforme<sup>14</sup>.

Comme les autres grands jubés français du XIII<sup>e</sup> siècle, celui de Chartres était composé à la fois d'un décor ornamental très riche et finement ciselé, associant règnes animal et végétal, principalement représenté au naturel, qui rythmait la structure architectonique, mais aussi de reliefs imagés sculptés dans un calcaire dur lutécien et couvrant l'ensemble de la surface située entre les arcades et le parapet. D'après divers auteurs anciens, ils relataient des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les plus grands conservés, d'environ 90 cm de haut, illustraient l'*Enfance du Christ*. Le cycle débutait vraisemblablement par la scène de l'*Annonciation*, plus étroite que les autres et sculptée en retour d'une figure isolée (Isaïe ?) qui atteste que cette scène était positionnée dans un angle, probablement à dextre du retour nord du jubé afin que puisse être intégré à la suite un autre relief récemment reconstitué, dans lequel nous proposons de voir la *Visitation* (fig. 2)<sup>15</sup>. Venait ensuite une *Nativité* (fig. 3), relief du jubé le mieux conservé<sup>16</sup> dans ses dimensions originales, qui nous permettent d'appréhender la composition générale de l'ouvrage<sup>17</sup>. Le cycle se poursuivait avec l'*Annonce aux bergers*, les *Mages devant Hérode*<sup>18</sup>, l'*Adoration des Mages*<sup>19</sup>, le *Réveil des Mages endormis*<sup>20</sup> et enfin la *Présentation au Temple* (fig. 4). À ces grandes scènes bien identifiées s'ajoutent de nombreux fragments qui ornaient probablement le retour sud du jubé, dont un possible *Massacre des Innocents*, cité par Geoffroy-Dechaume, peut-être prolongé par une *Fuite en Égypte*. On conserve également plusieurs personnages isolés, parmi lesquels un roi dont L. Pressouyre a retrouvé la tête dans une collection américaine<sup>21</sup>, ainsi que d'autres têtes qu'il faut encore retrouver ou étudier plus en détail<sup>22</sup>.

En partie inférieure, des bas-reliefs plus étroits ornaient le rampant des gâbles et composaient probablement un *Jugement dernier* et une *Entrée dans Jérusalem*, citée par Geoffroy-Dechaume. À ce registre appartiendrait un saint Matthieu, aujourd'hui conservé au musée du Louvre, qui pourrait avoir orné un écoinçon gauche<sup>23</sup>. Déjà présent sur une clef de voûte, l'apôtre trouve ici toute sa place puisque les thèmes de l'*Enfance du Christ* et du *Jugement dernier* sont très présents dans son évangile.

Côté chœur, le parapet du jubé était probablement orné d'au moins cinq rosaces d'environ un mètre de haut. De ce décor, on conserve un relief sculpté d'un lion, symbolisant probablement la Force. Plus récemment a pu être recomposée une autre rosace, ornée de l'Agneau pascal entouré du Tétramorphe (fig. 5). En partie basse de la rosace, on retrouve saint Matthieu, identifié par une inscription. Elle constituait probablement le centre de la composition.

Contrairement à d'autres jubés illustrant la Passion du Christ, l'iconographie du jubé de Chartres était donc centrée sur l'Incarnation. Il faisait ainsi écho au discours développé

13. Environ 144 fragments d'architecture.

14. *L'Europe gothique, XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*, 12<sup>e</sup> exposition du conseil de l'Europe, musée du Louvre, Paris, 1968, n°36. Dans le cadre du projet ChArtRes, le jubé a fait l'objet d'une première restitution infographique en complément de la modélisation de la clôture de chœur qui est venue s'appuyer sur celui-ci au XVI<sup>e</sup> siècle ; voir, dans ce volume : M. Boudon-Machuel, « La clôture de chœur de la cathédrale de Chartres. Les apports de la numérisation. » p. 73-81 et fig. 5.

15. L'iconographie est évoquée par Lassus (Arch. nat., F19/7679, voir transcription en annexe) et Geoffroy-Dechaume dans son devis.

16. La tête de Joseph est conservée au Metropolitan Museum of Art de New-York (2007.143).

17. Une encoche carrée dans les angles de la terrasse permet d'envisager un emboîtement des scènes, sans doute via des éléments décoratifs comme les éléments obliques des gâbles ; en partie haute, des percements pourraient correspondre à un couronnement (cf. fig. 3).

18. Conservée aux États-Unis, la tête du roi provient du fonds de l'antiquaire Joseph Altounian (1890-1954). Elle aurait été retrouvée lors de la démolition d'une maison proche de la cathédrale en 1912 (cf. L. Pressouyre, « Deux têtes de rois provenant du jubé de Chartres, actuellement aux États-Unis », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1972, p. 172). La tête du roi mage médian est en France, collection Cécile de Rothschild dans les années 1970 (J. Mallion, *op. cit.*, p. 44 et L. Pressouyre, « Deux têtes de rois provenant du jubé de Chartres actuellement aux États-Unis », dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1974, p. 175, note 2).

19. La tête de la Vierge est conservée au Duke University Art Museum de Durham (Brummer Collection, n°74). Elle proviendrait elle aussi du fonds de l'antiquaire J. Altounian (cf. L. Pressouyre, *ibid.*).

20. Dérobée dans les années 1940, la tête du roi médian est aujourd'hui aux États-Unis mais sa localisation précise n'est pas connue.

21. Brunswick (Maine), Bowdoin College Museum of art.

22. Notamment une tête d'homme conservée en Suisse, L. Pressouyre, « De nouveaux fragments pour le jubé de Chartres », *Archeologia*, 1972, p. 71-74 ou encore la tête photographiée vers 1890 par Raymond Koechlin dans la chapelle Saint-Martin, Bibliothèque du musée des arts décoratifs, Albums Maciet.

23. Musée du Louvre, RF 1388.

# LA CLÔTURE DE CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

## LES APPORTS DE LA NUMÉRISATION

Marion BOUDON-MACHUEL \*

Depuis 2014, l'université de Tours et le Centre d'études supérieures de la Renaissance ont mené pas moins de sept projets de recherche financés par la Région sur des ensembles majeurs du patrimoine sculpté, peint et architecturé de la Renaissance<sup>1</sup>. Deux d'entre eux, Sculpture3D et surtout ChArtRes (Chœur d'Art et Restitution 3D), ont été l'occasion d'étudier le tour de chœur de la cathédrale Notre-Dame de Chartres pendant les sept années de sa restauration, dirigée par la Drac Centre-Val de Loire, dans des conditions et grâce à des moyens exceptionnels d'accès au monument et de développement d'outils numériques. De 2014 à 2018, Sculpture3D a ouvert la voie à une réflexion expérimentale sur la 3D dans différents formats, comme outil d'analyse et de valorisation de la sculpture à partir d'un corpus d'œuvres comprenant plusieurs statues de la *Vierge à l'Enfant*, le *Tombeau des enfants de Charles VIII et Anne de Bretagne*, conservé à la cathédrale de Tours, ainsi que quelques scènes du tour de chœur de Chartres<sup>2</sup>. Scans, tomographies et impressions 3D ont permis le développement de médias numériques conçus à la fois comme outils d'investigation et de médiation. La recherche et ses résultats ont donné lieu à une méta-exposition d'un genre inédit au musée des Beaux-Arts de Tours en 2018 : « Sculpturoscope. La Vierge à l'Enfant, du réel au virtuel ».

L'expérience au sein du projet de Sculpture3D a été séminale pour le dépôt de ChArtRes (2019-2022), tant du point de vue de la collaboration avec les partenaires – en particulier entre les laboratoires de l'université de Tours, le Centre d'études supérieures de la Renaissance (CESR) et le CETU Iliad3 associé au Laboratoire d'Informatique Fondamentale et Appliquée de Tours (LIFAT)<sup>3</sup> et la Drac Centre-Val de Loire<sup>4</sup> – que sur le fond même du projet. ChArtRes avait pour objectif la production de livrables ambitieux : une maquette 3D du tour de chœur, dans son état supposé d'origine et au cours de trois étapes majeures de modification de la structure, du mobilier liturgique et des scènes sculptées, a été élaborée ; à partir de cette maquette, un film a été réalisé afin de montrer l'évolution du monument au cours des deux siècles de son histoire ; enfin a été créé un univers à 360° avec points d'intérêt donnant directement accès à un très grand nombre de données historiques, iconographiques, stylistiques et matérielles. Ces expériences recouvrent bien des aspects nouveaux pour les chercheurs en histoire de l'art et invitent à partager une réflexion sur la collaboration interdisciplinaire dans le champ des humanités numériques, sur le processus de restitution d'éléments du patrimoine en 3D – notamment en l'absence de sources visuelles – et sur l'objet produit en lui-même, de son utilisation par les chercheurs à son exploitation au service du grand public.

Les projets Sculpture3D et ChArtRes ont tous deux expérimenté avec la 3D comme outil d'analyse et de valorisation de la sculpture de Chartres. En 2015, Sculpture3D a profité des premières phases de la campagne de restauration du tour de chœur pour réaliser des scans des statues sur le versant sud afin de constituer un corpus virtuel. L'occasion était

\* Professeure en histoire de l'art moderne, université de Tours.

1. Les résultats des projets ARVIVA, Sculpture3D, VITRIL, ChArtRes, Par-TouRs, et MEDICIS sont ou vont être accessibles sur le site <https://arviva.univ-tours.fr/>.

2. Marion Boudon-Machuel et Barthélemy Serres, « SCULPTURE3D, du projet de laboratoire à l'exposition numérique », *In Situ* [En ligne], 42 | 2020, mis en ligne le 12 juin 2020, consulté le 12 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/27462> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.27462>

3. Le Centre d'Expertise et de Transfert de l'Université de Tours (CETU) ILIAD3 propose des services d'ingénierie logicielle en traitement d'images et numérisation 3D

4. Ce projet n'aurait pu se faire sans des partenaires majeurs : la Drac Centre-Val de Loire au premier chef, ainsi que le Centre des Monuments nationaux, les Monuments historiques-Agence de Ponthaud et Les Amis de la cathédrale de Chartres, auxquels s'est rapidement joint le Service Patrimoine et Inventaire de la Région. Nous tenons ici à les en remercier.

unique : aujourd'hui restaurés, ces groupes sculptés ne sont en effet plus directement accessibles comme ils ont pu l'être un temps grâce aux échafaudages ayant permis d'observer les œuvres de près, de les photographier et de les scanner. Si le projet portait à l'origine sur deux scènes seulement, l'équipe a profité du chantier de restauration pour saisir en 3D le plus de statues possible. Certaines contingences de la restauration n'étaient toutefois pas prévisibles en amont du projet : seules quelques statues ont pu être extraites des niches afin d'être nettoyées mais la majorité n'a pas été déplacée, empêchant ainsi le recul nécessaire pour les scanner entièrement. Plus généralement, cette expérience illustre les limites de la 3D pour des statues conservées dans des édifices religieux, souvent difficiles d'accès en raison de leur situation en hauteur et/ou dans des niches, et qu'il n'est pas possible d'appréhender sous tous les angles. Sans être exhaustif, le corpus saisi au cours du projet Sculpture3D s'élève à une vingtaine de statues complètes ou partielles, qui pourront servir à la recherche. Il est d'autant plus précieux qu'il donne non seulement accès à des œuvres conservées loin du regard, mais aussi à des sculptures d'artistes, comme Jean Soulas (1519-1529) ou François Marchand (1542-1543), dont on ne connaît pas ou peu la production par ailleurs.

Les objets 3D viennent compléter la photographie comme médium d'étude et de connaissance des sculptures. Ils en offrent en outre une restitution plus fidèle par leur tridimensionnalité, qui peut être rendue plus tangible encore grâce à des impressions 3D, des objets virtuels ou imprimés, exploitables donc tant pour l'étude que pour la pédagogie. Le numérique facilite aussi le partage avec les chercheurs, où qu'ils soient dans le monde <sup>5</sup>. L'exemple de la statue du *Grand Prêtre* de François Marchand, qui a pu être entièrement scannée à l'occasion de la restauration du groupe de *La Présentation au Temple*, est riche d'enseignement (fig. 1, a et b). L'objet 3D permet de mieux comprendre le mouvement du personnage qui, vu de face dans la niche semble statique, alors qu'il s'élance vers l'avant. Ce double virtuel a été prêté lors de l'exposition « La sculpture religieuse entre Chartres et Paris autour de 1540. Le renouveau de la Passion », du Musée national de la Renaissance, consacrée pour partie à François Marchand, ce qui a permis d'évoquer la participation du sculpteur au grand chantier chartrain dont aucune sculpture n'avait pu être déplacée <sup>6</sup>.

Contrairement à Sculpture3D, le projet ChArtRes a eu pour unique objet la grande clôture de chœur de la cathédrale <sup>7</sup>. Le premier enjeu fut celui de la restitution de l'état Renaissance et de ses modifications au cours des deux siècles suivants, avant la disparition de la façade intérieure et du mobilier à la suite des travaux engagés par Victor Louis en 1763, qui se sont déroulés jusqu'en 1789. La réalisation de la maquette 3D s'appuyait sur des éléments encore existants, mais aussi sur d'autres qui avaient complètement disparu et dont on ne possédait aucune représentation. Le prestataire recruté, Pentacles Productions, a été chargé de restituer la structure (en élévation et en profondeur, avec notamment les chapelles et les anciennes portes) en s'aidant des saisies à 360° et des nuages de points 3D assemblés et de haute résolution réalisés par Iliad3 <sup>8</sup>. Il devait aussi modéliser les parties manquantes, notamment le jubé du XIII<sup>e</sup> siècle qui fermait encore le chœur au XVI<sup>e</sup> siècle, la grande tour des reliques qui s'élevait dans l'axe du rond-point, connue seulement par une description de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>9</sup>, tout comme deux monumentales armoires à reliques, édifiées en 1610-1614 puis un demi-siècle plus tard en 1661-1662 <sup>10</sup>, ainsi que d'autres éléments du mobilier liturgique disparu (maître-autel, sainte Châsse, stalles, lutrins, etc.). Pentacle Productions a travaillé à partir d'un solide dossier de recherche en histoire de l'art et de réflexion sur l'organisation des données construit par les équipes du CESR en collaboration avec la Drac-Centre Val de Loire afin de constituer le cahier des charges. En amont, le travail scientifique a porté sur la préparation du dialogue entre les deux disciplines collaboratrices, l'histoire de l'art et l'informatique, afin de rendre compréhensibles et

5. Une question en suspens reste celle de l'accessibilité des objets virtuels eux-mêmes et de leur diffusion. Le principe retenu a été celui du partage de la recherche, mais avec la nécessité d'un contrôle de la mise à disposition et de l'utilisation. Les scans des statues chartraines sont, pour le moment, accessibles sur demande au CESR et à Iliad3.

6. *La sculpture religieuse entre Chartres et Paris autour de 1540. Le renouveau de la Passion*, sous la direction de Guillaume Fonkenell, Musée national de la Renaissance, 19 mai-23 août 2021.

7. Marion Boudon-Machuel, « La clôture de Chartres au cœur de projets en Humanités numériques », dans Fabienne Audebrand, Irène Jourdeuil (dir.), *Le tour de chœur de Chartres*, Orléans, Patrimoine restauré, 2022, p. 71-77.

8. La campagne de numérisation 3D a consisté en une couverture sur site par lasergrammétrie, de l'intérieur et l'extérieur du tour de chœur et des espaces des chapelles. Les scènes sculptées ont aussi fait l'objet de couvertures photographiques complètes à hauteur grâce à un échafaudage roulant, en cours de projet, par Pentacle Productions en vue de la photogrammétrie qui a finalement été abandonnée. Iliad3 a fourni des nuages de points complets en très haute résolution (de l'ordre du millimètre).

9. Description par le chanoine Claude Estienne en 1682 (Chartres, Arch. dép. Eure-et-Loir, G 403, fol. 55r-60r) publiée par Lucien Merlet, *Catalogue des reliques et joyaux de Notre-Dame de Chartres*, Chartres, p. 143-154.

10. *Ibid.*, p. 4-8 et 109-110.

utilisables les données historiques par le prestataire. Ce dossier a été pensé aussi bien d'un point de vue de l'organisation des données que de la méthode proposée pour la restitution (textes, tableaux, diaporamas et protocoles de présentation des éléments à restituer et à modéliser...). Une fois le prestataire recruté, la réalisation du projet lui-même a nécessité un temps de dialogue et de collaboration étroite à raison d'une réunion hebdomadaire en visio-conférence avec l'équipe de l'université de Tours durant un an et demi, à laquelle se sont ajoutées de nombreuses séances de travail entre le prestataire et l'ingénieur d'étude du projet, mobilisant souvent de surcroît les ingénieurs informaticiens de l'université (Iliad3). Initialement prévue pour une année, la prestation s'est étendue sur quasiment deux ans, une réalité qui avait été heureusement anticipée dans la conception du calendrier de l'ensemble du projet. Les contraintes de la pandémie ont par ailleurs joué tant en faveur de la réalisation finale, permettant une forte mobilisation des équipes, qu'en sa défaveur, le travail à distance ayant gêné la clarté des échanges.

L'équilibre entre le temps de la prestation et la réflexion nécessaire à la recherche en cours de projet n'a pas été toujours facile à respecter. Dans certains cas, la restitution s'est révélée un outil de recherche incontournable, ce qui aurait sans doute mérité d'être mieux explicité et quantifié dans le cahier des charges, mais qui a permis de révéler toute la richesse du dialogue entre les historiens de l'art, les chercheurs en informatique et le prestataire <sup>11</sup>. Les modélisations des grandes armoires à reliques des trésors ou encore de la tour des reliques ont ainsi soulevé des interrogations quant à leur aspect mais aussi à leur disposition, adossée ou intégrée à la structure du tour de chœur. Les essais infructueux des premières hypothèses de modélisation 3D, que nous ne parvenions pas à insérer correctement dans la structure, ont conduit à réviser les propositions de forme et d'implantation et à affiner la pertinence des restitutions. Concernant la tour des reliques, cela a permis en outre de mieux comprendre le système de galerie suspendue en bois à l'extérieur comme à l'intérieur, essentielle pour circuler de chaque côté et accéder à l'escalier de la neuvième

11. Ce type de projet nécessitait un temps de dialogue et d'interrogation entre le prestataire et les chercheurs difficile à évaluer en amont ; il a pesé dans l'équilibre économique de la prestation.



Fig. 1 a et b – Objet 3D de la statue du Grand Prêtre de François Marchand du groupe de La Présentation au Temple sur le tour de chœur de la cathédrale de Chartres © Projet Sculpture3D - Université de Tours-CESR.

# LE JUBÉ DE LA CHAPELLE SAINT-FIACRE DU FAOUËT

## REMARQUES SUR UN PROGRAMME EN LIEN AVEC LA STATUE D'UN DUC DE BRETAGNE

Jean-Jacques RIOULT \*

Au cœur de la Bretagne, dans la partie orientale de l'ancienne Cornouaille, la chapelle Saint-Fiacre du Faouët, édifiée vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle par la puissante famille de Boutteville, constitue l'un des fleurons de l'architecture gothique bretonne à son apogée. La haute qualité de son architecture et l'originalité de sa conception sont en particulier visibles dans sa façade occidentale à clocheton et coursière ajourée d'où émergent deux tourelles élancées (fig. 1). Le chantier s'inscrit dans la stratégie de marquage territorial des ducs de Bretagne, dont la suzeraineté sur les seigneuries locales – entre autres celle du Faouët – voisine avec celle de la puissante maison de Rohan sur la rive opposée de la rivière de l'Ellé.

\* *Conservateur général honoraire du patrimoine.*



Fig. 1 – Le Faouët, chapelle Saint-Fiacre, vue générale prise du nord-ouest en 1966.

Tous nos remerciements vont à Nathalie Le Pen, médiatrice du patrimoine, communauté de communes du Pays du Roi Morvan, ainsi qu'à Bernard Bègne, photographe au service de l'Inventaire du patrimoine de la Région Bretagne.

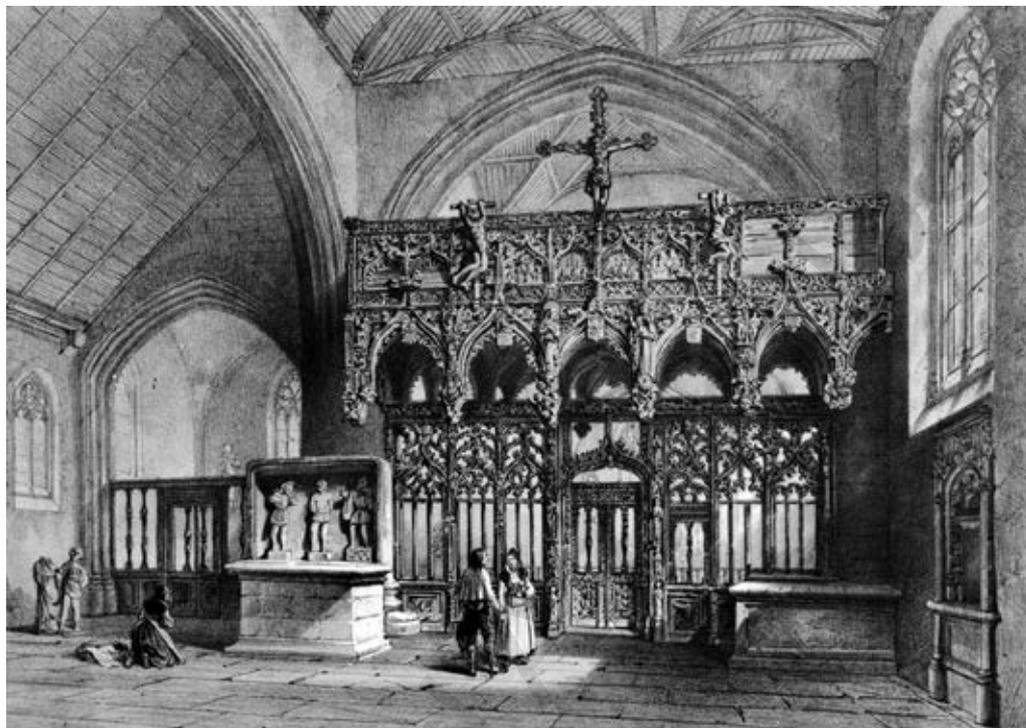


Fig. 2 – Le Faouët, chapelle Saint-Fiacre, vue intérieure vers le jubé, lithographie de Félix Benoist, 1865.

La chapelle, réalisation architecturale majeure de l'art breton, sert d'écrin à l'un des plus beaux jubés de France, chef d'œuvre de menuiserie et de sculpture, daté de 1480 et signé de son auteur. Remarqué par les archéologues et antiquaires dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, le jubé de Saint-Fiacre fait l'objet de plusieurs relevés et dessins vers 1850 qui montrent son mauvais état (fig. 2). Sous la pression des sociétés savantes bretonnes<sup>2</sup>, il est classé au titre des Monuments historiques en 1862. Entre 1862 et 1866, une restauration assez radicale et peu convaincante remplace les panneaux et les lambrequins disparus de la tribune par des pastiches sans grâce<sup>3</sup>, puis une nouvelle intervention en 1951 supprime les apports inesthétiques du XIX<sup>e</sup> siècle, suivie vingt ans plus tard en 1971 d'une intervention sur la polychromie<sup>4</sup>. En 2002, une importante restauration fondée sur un diagnostic sanitaire effectué par l'architecte en chef Jean-François Lagneau, exigée par un taux d'humidité alarmant et des désordres, a suspendu le jubé à une poutre dissimulée au niveau de la coursière, restitué une partie du décor sculpté et tenté de retrouver l'esprit de la polychromie originelle<sup>5</sup>.

La très riche iconographie du jubé de Saint-Fiacre, de même que son style ornemental déclinant avec brio le répertoire du gothique flamboyant, ont depuis longtemps déjà fait l'objet de multiples analyses et études. Les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, puis Eugène Lefevre-Pontalis dans le Congrès archéologique de 1919<sup>7</sup>, le service de l'Inventaire de Bretagne en 1975 dans le volume consacré aux cantons du Faouët et de Gourin<sup>8</sup>, Denise Dufief-Moirez dans un article paru en 1989<sup>9</sup>, ont tous mis en évidence l'exceptionnelle richesse et l'originalité peu commune du programme iconographique du jubé. En revanche, la question de son intégration dans l'espace intérieur de la chapelle, plus précisément celle de l'emplacement initialement prévu, l'originalité de sa composition et tout particulièrement le positionnement atypique du groupe de la Crucifixion, enfin son lien avec la statue d'un duc de Bretagne en prière, sont restés à ce jour peu explorés.

1. Même s'il n'en est pas fait mention par Prosper Mérimée dans ses *Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France*, publiées en 1836, le jubé de Saint-Fiacre du Faouët est mentionné par ce dernier en 1846 dans une liste de Monuments historiques qui ont fait l'objet d'une aide de l'État.

2. Comme c'est le cas d'Alfred Ramé en 1859 dans une communication au Congrès archéologique de l'Association bretonne.

3. Cette restauration, effectuée par le menuisier Lebrun et le peintre Lorgeoux, a toutefois eu le mérite de sauver le jubé et de permettre aujourd'hui de bien distinguer les panneaux remplacés de ceux qui sont authentiques.

4. Cf. Dossier de travaux Monuments historiques. DRAC Bretagne

5. Cette dernière campagne de restauration conduite par l'architecte en chef des Monuments historiques Jean-François Lagneau a révélé treize couches de peinture successives et permis de retrouver la polychromie originelle.

6. Voir par exemple Cayot-Delandre 1847.

7. Lefevre-Pontalis 1919.

8. Inventaire général 1975.

9. Dufief-Moirez 1989.

## UNE CONCEPTION REMARQUABLE

Le jubé est signé et daté. Sur la clef de l'arc de la deuxième travée de la tribune, du côté du collatéral nord, un ange présente un cartel sur lequel l'inscription suivante fut redécouverte lors de la restauration de 1971 : « LAN MIL III<sup>cc</sup> IIII<sup>xx</sup> [1480] FUT FAIT CEST OEVPVRE P[ar] OLIVI[er] / LE LOERGA[N] OVPVRIER ». Fait remarquable et rare, l'auteur, Olivier Le Loergan, né au Merzer (Côtes d'Armor), avait été anobli en 1469 par le duc François II pour l'excellence de travaux antérieurs, non connus, et avait réalisé et signé en 1474 les sablières de l'église de Canihuel (Côtes d'Armor) <sup>10</sup>.

La singularité du jubé de Saint-Fiacre tient tout d'abord à sa structure, qui fait porter sa tribune en encorbellement en porte à faux sur chacune de ses faces, sur une suite de cinq arcs et de dix fausses voûtes d'ogives, libres de tout cloisonnement, qui créent presque l'illusion d'une structure suspendue (fig. 3). Sa face postérieure, du côté du chœur, presque aussi ornée que la face antérieure, en fait également une œuvre d'exception qui se démarque de la plupart des jubés bretons dont le revers est souvent d'une grande simplicité.

Cette conception est magnifiée par le riche décor sculpté gothique flamboyant qui orne la claire voie de la clôture et se poursuit, en gagnant en densité, sur le garde-corps de la tribune. À ce niveau, le décor, d'un grand raffinement d'exécution, est vigoureusement structuré par des arcs en accolade prolongés de riches fleurons à feuilles de choux, dont la

10. BnF, ms. fr. 22321, p. 568. Montre de 1479 de l'évêché de Tréguier dans laquelle Olivier Le Loergan est mentionné comme anobli. À Canihuel, en 1474, Le Loergan signe son œuvre sur une des sablières du chœur dans une longue inscription, déroulée sur un phylactère qui court sur des pampres de vigne.



Fig. 3 – Le Fauët, chapelle Saint-Fiacre, jubé, vue générale de la face ouest.

# LE CHŒUR CLOS DE LA CATHÉDRALE D'ALBI ET LE TRAVAIL DES IMAGIERS

## UNE ÉTUDE PLURIDISCIPLINAIRE

Ariane DOR \*, Jacques DUBOIS \*\* et Dominique FAUNIÈRES \*\*\*

La clôture de chœur de la cathédrale d'Albi n'est pas seulement emblématique du mobilier liturgique du monument mais aussi de la production artistique française dans la dernière phase du gothique flamboyant, tant par le vaste ensemble statuaire qui la décore que par son architecture. Bien qu'il n'existe aucun document contemporain qui permette de préciser la date de sa réalisation et le nom de son commanditaire, ce riche ouvrage sculpté a depuis longtemps été attribué à Louis I<sup>er</sup> d'Amboise (1433-1503), évêque d'Albi de 1474 à sa mort en 1503. Pour fonder leur hypothèse, les premiers auteurs se sont appuyés sur l'omniprésence des armes familiales des Amboise représentées sur la clôture – *palé d'or et de gueules à six pièces*<sup>1</sup> – et sur des critères stylistiques.

À ce jour, Louis I<sup>er</sup> d'Amboise n'a fait l'objet que d'une monographie, aujourd'hui datée, mais toujours utile par la synthèse proposée de sa carrière<sup>2</sup>. Ce grand prince de l'Église n'a pas été un prélat parmi d'autres : il est l'une des figures types de l'homme d'État dont les souverains se sont entourés à partir de Charles VII. Sous Louis XI, il fut intégré au cercle des intimes du roi et, après la mort de ce dernier, il resta un homme de confiance sous Charles VIII et Louis XII après avoir été un temps écarté du gouvernement du royaume par les Beaujeu à partir de 1484, le contraignant même à chercher refuge à Avignon de 1487 à 1489. Avec une carrière administrative essentiellement menée dans les années 1470, ses séjours à Albi ont été rares, ne devenant plus fréquents qu'à partir de 1489. C'est alors au cours des années 1490 que, comme le renseignent les œuvres documentées, Louis d'Amboise a multiplié les chantiers et les commandes artistiques<sup>3</sup>. Comme beaucoup de prélats de son époque, l'évêque s'est d'abord investi, peu après sa nomination, dans la modernisation du palais épiscopal. Son intérêt pour la cathédrale a été plus tardif.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les historiens dataient la clôture du chœur des années 1500 puis, vers 1930, l'exécution de l'ouvrage a été avancée à 1480-1484 par le chanoine de Lacger, pour être fixée ensuite à 1474-1484 par Jean-Louis Biget, mais leurs propos ne reposaient sur aucune étude stylistique. Le renouvellement des travaux sur le flamboyant depuis une trentaine d'années a remis en cause cette datation et confirmé un chantier vers 1495-1500. Ces années se caractérisent par un changement radical de traitement des formes, orienté vers l'hyper technicité illustrée par le travail de refouillement de la pierre et la miniaturisation des formes architecturales, virtuosité étrangère au ciseau du sculpteur dans les années 1470-1480. Les dispositions liturgiques du sanctuaire confirment également un chantier lancé vers 1495 avec un autel secondaire à l'extrémité de la clôture sur lequel aurait dû être placé un retable d'argent doré exécuté vers 1490 et que la disposition du pan central de la clôture rendait impossible si le chantier de cette dernière avait été mené dans les années 1470 ou au début 1480<sup>4</sup>. Aussi faut-il aujourd'hui dater des années 1490-1495 le projet de renouvellement de l'ensemble<sup>5</sup>.

\* *Conservatrice du patrimoine, conservation régionale des Monuments historiques, DRAC Occitanie.*

\*\* *Maître de conférences en histoire de l'art médiéval, université Toulouse - Jean Jaurès.*

\*\*\* *Conservatrice-restauratrice du patrimoine.*

1. Dans l'ouvrage qu'il consacre au chœur de la cathédrale d'Albi, Jean-Louis Biget indique qu'elles apparaissent plus de 550 fois (Biget 1997, p. 67-69).

2. Dans les années 1930, le chanoine Louis de Lacger publie plusieurs articles dans la *Revue du Tarn* réunis dans deux ouvrages : Lacger 1950 et Lacger 1954.

3. Sur la question des commandes de l'évêque, voir Dubois 2017 et Julia Faiers, *Power, Piety and Legacy. The patronage of bishop Louis d'Amboise in fifteenth-century Languedoc*, PhD, université de Saint-Andrews, K. Rudy (dir.), 2021.

4. Dubois 2017, p. 157.

5. Une restitution des étapes de la construction de la clôture a été proposée à partir des changements typologiques observés (Chabbert 2002) et d'une première approche archéologique du bâti (Quidarré 2009), mais qui doit être revue puisque les zones dégagées correspondent en fait aux différents espaces liturgiques de la clôture (Dubois 2017, p. 159).

6. Groupement composé d'Adèle Cambon de Lavalette, Hélène Dreyfus, Dominique Faunières (mandataire), Anna Kisselinskaïa, Véronique Picur, Célia Santi, Adrien Gaillard et Olivier Rolland.

7. L'étude confiée à Françoise Tollon en 2006-2008 (Tollon 2008) ne portait que sur deux sculptures de la clôture, et les études réalisées sous la maîtrise d'œuvre de Patrice Calvel (1998) puis Pierre-Yves Caillaud (2012 et 2015) ne se sont pas ou peu intéressées aux caractéristiques techniques des sculptures. Quant à la thèse de Roland Chabbert (2002), elle aborde des notions techniques de mise en œuvre des sculptures, mais sans possibilité de commenter en détail la polychromie.

8. « Procès-verbal de la visite de l'église métropolitaine et du chapitre d'Alby, publié et annoté par M. le baron de Rivières », *Bulletin monumental*, 1874, p. 136.

9. Chabbert 2002, p. 19.

10. Albi, archives diocésaines, série 3.D.203 ; cité par Chabbert 2002, tableau 1, p. 22v.

11. Alexandre du Mège, Nicolas-Marie-Joseph Chapuy, *Vues pittoresques de la cathédrale d'Albi et détails remarquables de ce monument*, Paris, 1829, pl. 4 et 6.

12. Numéro Palissy PM81000028.

13. C'est Louis d'Amboise qui consacra le nouvel autel de la collégiale Saint-Salvy en 1490, et il y a de fortes chances qu'il ait été le commanditaire de la clôture et du calvaire qui fermaient autrefois le chœur. Voir Jean Louis Biget, « Collégiale Saint-Salvi », dans *Congrès archéologique de France, Albigeois*, 1982, p. 162.

## LES SCULPTURES DU JUBÉ : ORIGINES ET MATÉRIAU

L'étude, confiée par la DRAC – maître d'ouvrage des travaux de la cathédrale – à une équipe de restaurateurs de sculptures<sup>6</sup> en 2020-2022, a permis d'approfondir nos connaissances sur les aspects techniques des sculptures du chœur, qui ne reposaient jusqu'alors que sur des analyses partielles<sup>7</sup>. La recherche a porté sur l'ensemble des sculptures de la clôture et du jubé, à l'exclusion des anges placés au-dessus des stalles et des sculptures du revers du jubé, qui avaient déjà fait l'objet d'une étude sommaire et d'une restauration en 2014-2015, soit trente-neuf sculptures à l'extérieur du sanctuaire, dix-sept à l'intérieur, dix anges et deux évangélistes sous le jubé, deux anges et dix personnages au revers oriental de la porte nord du jubé et la Vierge de l'Annonciation, un ange et huit personnages à la porte sud, Adam et Ève sur le jubé et le calvaire à son sommet.

Fait rare en France, la clôture et le jubé se sont conservés en place et à peu près intacts jusqu'à nous. Seules les sculptures du jubé (à l'exception d'Adam et Ève) ont été brisées à la Révolution et les armes des Amboise en partie bûchées. D'autres petites sculptures ont également disparu, sans doute à la Révolution, sous le jubé, sur le dais de la chaire épiscopale et au-dessus de l'entrée centrale du chœur.

Le Christ du calvaire, qui était « de bronze doré, sur une croix de mesme, bien fait, soutenu par une grosse chaisne de fer à la voûte de l'église »<sup>8</sup> fut fondu en 1792<sup>9</sup>. Pour le remplacer, on récupéra un autre Christ en croix dès 1805, qui fut ensuite placé sur le jubé<sup>10</sup> entre Saint-Jean et la Vierge, à une date indéterminée mais avant 1829 (fig. 1), quand furent publiés dans les *Vues pittoresques de la cathédrale d'Albi*, les dessins qu'en avait faits Chapuy<sup>11</sup>.

L'origine de cette sculpture est inconnue mais son style est proche de celui de trois autres Christ albigeois : le Christ du calvaire de la collégiale Saint-Salvy<sup>12</sup>, provenant de l'ancienne clôture de chœur de l'église, très probablement commandée par Louis d'Amboise<sup>13</sup>, le Christ de la chapelle 10N de la cathédrale<sup>14</sup> (anatomie du torse, visage et nez allongé, etc.) ou encore l'*Ecce homo* de la même cathédrale (en particulier le traitement des cheveux



Fig. 1 – Albi, cathédrale, calvaire au-dessus du jubé (montage photographique J.-F. Peiré, DRAC Occitanie).



Fig. 2 – De g. à d. : Albi, église Saint-Salvy, Christ de calvaire ; Albi, cathédrale, chapelle 10N, Christ en croix ; Albi, cathédrale, trésor, *Ecce homo* (Cl. J.-F. Peiré, DRAC Occitanie).

et de la barbe), réputé provenir de l'orgue détruit au XVIII<sup>e</sup> siècle dont la commande est donnée à Louis d'Amboise (fig. 2)<sup>15</sup>.

D'après les notes du baron de Guilhermy rédigées en 1856, le saint Jean et la Vierge qui flanquent le Christ du jubé de la cathédrale proviendraient de l'église des Cordeliers d'Albi<sup>16</sup>. Le fait qu'ils soient en bois, contrairement aux autres sculptures du chœur, toutes en pierre (y compris les sculptures en hauteur, comme Constantin et Charlemagne), qu'ils soient traités dans un style assez nettement différent<sup>17</sup> et qu'ils présentent des indices manifestes d'un déplacement<sup>18</sup> jette le doute sur leur appartenance au programme initial du chœur clos. Pourtant, le manteau de saint Jean porte un motif obtenu selon la technique dite des brocarts appliqués<sup>19</sup>, issu du même moule que ceux portés sur de nombreuses autres sculptures du chœur (type 1) [fig. 3]. Il n'est donc pas impossible que ces deux sculptures proviennent d'un autre édifice de la ville, dont le jubé ou la clôture aurait été détruit<sup>20</sup>, et qui aurait été polychromé par la même équipe que celle ayant œuvré à la cathédrale.

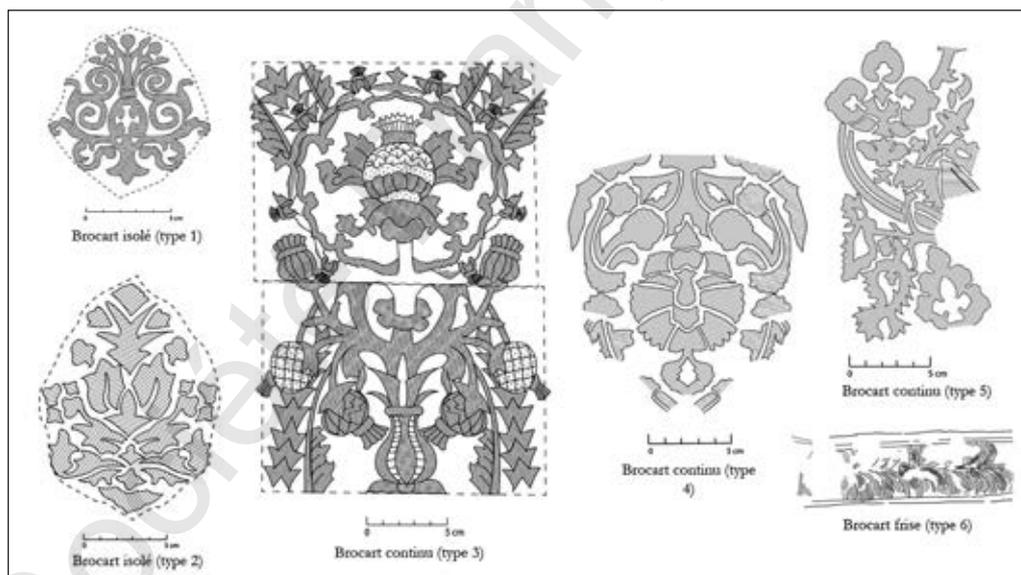


Fig. 3 – Relevés des brocarts appliqués rencontrés sur la clôture (relevé et dessin A. Dor).

14. Numéro Palissy PM81000431.

15. Numéro Palissy PM81000011 ; voir *Toulouse Renaissance*, catalogue de l'exposition, Toulouse, Musée des Augustins, 17 mars-24 septembre 2018, p. 138-139.

16. *Papiers archéologiques du baron de Guilhermy. I-XVIII Notes sur diverses localités de la France, classées par ordre alphabétique des noms des localités. I Abbeville-Angoulême*. BnF, NAF 6094, fol. 136v.

17. Ils trouvent plusieurs points de comparaison avec la sculpture du Rouergat. La Vierge peut être comparée à celle de l'église de Toulonjac (PM12000614) ou de la Mise au tombeau de la basilique de Ceignac à Calmont (PM12000051), et saint Jean à celui du calvaire de l'église paroissiale de Luc-la-Primaube ou encore à un saint Jean rouergat conservé au musée du Louvre (inv. RF4699).

18. Le saint Jean porte l'empreinte, sur l'épaule et le flanc dextre, d'une corde qui a dû servir à le lever et qui a marqué le bois déjà verrouillé. De plus, les bases des deux sculptures ont manifestement été rabotées. Le lit de pose en pierre, visible sur les autres pinnacles du jubé, est percé de mortaises et contient encore des traces de mortier, laissant à penser qu'il devait autrefois s'y trouver des sculptures en pierre. La Vierge et saint Jean n'ont pas fait l'objet de radiographies, mais le passage aisé d'une règle plate sous leur base invalide l'hypothèse d'un éventuel goujon.

19. Décor en relief moulé et appliqué dit « brocart appliqué ». Application comportant des fines stries parallèles évoquant les motifs de brochage de fils d'or. Ces décors (dorés ou plus rarement argentés, généralement rehaussés de couleur) sont appliqués sur les sculptures soit isolément sur un fond coloré, soit couvrant toute la surface du vêtement. La technique de moulage utilise une feuille d'étain.

20. Il n'est pas rare de trouver, dans les églises, des groupes isolés de saint Jean et de la Vierge, vestiges de la présence d'une poutre de gloire ou d'une clôture portant un calvaire.

# POUR LA GLOIRE DE DIEU ET CELLE DE SON ÉVÊQUE

## JUBÉ, CLÔTURE ET ORGUES DE LA RENAISSANCE

### À SAINT-BERTRAND-DE-COMMINGES

Colin DEBUICHE \* et Pascal JULIEN \*\*

L'ancienne cathédrale Notre-Dame de Saint-Bertrand-de-Comminges, aujourd'hui église Sainte-Marie, abrite le seul chœur clos de la Renaissance conservé en France dans son intégralité, avec ses stalles, lutrin, retable majeur, jubé et clôture auxquels s'adjoignent les grandes orgues et la chaire à prêcher paroissiale (fig. 1). En raison de leur qualité, ces éléments firent l'objet de nombreux éloges, de l'évêque Donadiou de Griet, qui décrivait en 1627 « le chœur de bois parfaitement travaillé et élaboré tant dedans que dehors »<sup>1</sup>, jusqu'à l'archiviste Roschach louant en 1862 l'« indescriptible richesse des boiseries qui forment comme une seconde église ciselée au milieu de la cathédrale »<sup>2</sup>. Si les études qui leur ont été consacrées se sont essentiellement orientées vers l'iconographie<sup>3</sup>, celles-ci peuvent être complétées aujourd'hui d'une lecture nouvelle du déroulement de leurs chantiers comme d'une étude de leurs éléments structurels, décoratifs et techniques. Conçues aux confins du royaume par la volonté d'un prélat humaniste, Jean de Mauléon, ces boiseries s'avèrent en effet aussi riches de sens et d'ornements que d'enseignements sur les modes d'adaptation et de réinvention de la pensée savante par les métiers traditionnels.

#### UN GRAND COMMANDITAIRE : JEAN DE MAULÉON

« Mais qui ne chérit au plus haut point vos qualités si éminentes et si brillantes ? Qui ne vous aime comme le plus imposant, le plus savant homme de bien en tout point ? » : telles sont les questions rhétoriques employées par Pierre de Paschal dans une lettre à Jean de Mauléon, en 1548<sup>4</sup>. Si l'on en croit le futur historiographe d'Henri II, même le cardinal d'Armagnac ne tarissait pas d'éloge au sujet de ce prélat car « si la France était dotée de plusieurs hommes de cette trempe, elle serait beaucoup plus florissante »<sup>5</sup>.

Signe de son attachement au diocèse de Comminges et de sa parfaite connaissance de celui-ci avant d'en devenir évêque (1523-1551), Jean de Mauléon fut d'abord chanoine de la cathédrale (1494-1498) puis supérieur de l'abbaye de Bonnefont (1498-1523). Politiquement et intellectuellement, il était proche du milieu toulousain, où ce noble et discret « écuyer et étudiant » avait terminé ses études en 1494<sup>6</sup>. Ce double ancrage se manifesta durant le schisme épiscopal qui se produisit lors de la succession de Gaillard de l'Hôpital<sup>7</sup>. En 1514, les chanoines de Saint-Bertrand avaient élu Mauléon, alors que les bulles pontificales désignaient son rival Amanieu d'Albret, frère du roi de Navarre et beau-frère de César Borgia. Dès lors et pendant un long conflit de neuf ans, Mauléon fut défendu par son chapitre et par le parlement de Toulouse face aux candidats non seulement du roi de France mais aussi du pape.

Dès son intronisation en 1524 et l'annulation de la mise sous séquestre de ses biens, le nouvel évêque de Comminges s'efforça, dans le sillage de son prédécesseur, de rétablir une certaine discipline ecclésiastique et de renforcer les pratiques dévotionnelles<sup>8</sup>. Il entreprit

\* Maître de conférences en histoire de l'architecture moderne, université de Tours (UMR 7323, CESR).

\*\* Professeur émérite en histoire de l'art moderne, université Toulouse-Jean Jaurès (UMR 5136, FRAMESPA).

1. Xavier Barbier de Montault, *La visite de la Cathédrale Saint-Bertrand-de-Comminges en 1627*, Montpellier, 1877, p. 15.

2. Ernest Roschach, *Foix et Comminges : itinéraire des chemins de fer pyrénéens*, Paris, 1862, p. 280-281.

3. Mathilde Vilotte, « Les stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges, notice-guide », *Revue de Comminges*, t. XLIII, 1929, p. 1-72 ; Jean-Pierre Denis, *Histoire de chœur : Saint-Bertrand-de-Comminges, les stalles et l'orgue*, Toulouse, 1995 ; Sylvie Augé, Nelly Pousthomis, Michèle Pradalier-Schlumberger [et al.], *Saint-Bertrand-de-Comminges, le chœur Renaissance ; Saint-Just de Valcabrière, l'église romane*, Graulhet, 2000.

4. David Fabie, Nathalie Dauvois et Béatrice Hautefeuille (éd.), *P. Paschalii adversus Joannis Maulii parricidas Actio*, Venise, 1548, p. 81. Robert Gavelle, « Un humaniste ami des Mauléon, Pierre de Paschal (1520-1565) », *Revue de Comminges*, t. CIII, 1990, p. 205-229.

5. *Ibid.*, p. 82.

6. S. Augé [et al.], *Saint-Bertrand...*, op. cit. note 3, p. 42.

7. *Ibid.*

8. Jean Lestrade, « Un curieux groupe d'évêques commingeois : notices et documents », *Revue de Comminges*, t. XII, 1907, p. 121-144.



Fig. 1 – Saint-Bertrand-de-Comminges, cathédrale Sainte-Marie : vue du chœur depuis le sanctuaire.

9. S. Augé [et al.], *Saint-Bertrand...*, *op. cit.* note 3, p. 45.

10. *Ibid.*

11. Aurélia Cohendy, *Peintres et décors en Midi toulousain, vers 1460-1560*, thèse de doctorat, Pascal Julien (dir.), Université Toulouse-Jean Jaurès, 2019, p. 287-291, 407.

12. Cécile Scallièrez, « Noël Bellemare et son entourage. Pontifical romain aux armes de Jean II de Mauléon, évêque de Saint-Bertrand-de-Comminges », dans C. Scallièrez (dir.), *François I<sup>er</sup> et l'art des Pays-Bas*, cat. exp., Issy-les-Moulineaux, 2018, p. 156-158.

13. Audrey Nassieu-Maupas, « Peinture, vitrail et tapisserie au début du XVI<sup>e</sup> siècle : l'exemple du Maître de Montmorency », *Cahiers de la Rotonde*, n° 22, 2000, p. 45-60 ; Guy-Michel Leproux, *La peinture à Paris sous le règne de François I<sup>er</sup>*, Paris, 2001, p. 39-107.

14. Arch. dép. Haute-Garonne, BB26, fol. 308v-309, cité dans J. Lestrade, « Un curieux... », *op. cit.* note 8, p. 196.

également d'importants travaux, dictés par son désir d'affirmation et de renouveau mais aussi par la nécessité, puisqu'à l'été 1522 la foudre avait provoqué l'effondrement du clocher et un grave incendie<sup>9</sup>. La couverture, la nef et le sanctuaire furent endommagés et les stalles du XIV<sup>e</sup> siècle ainsi que les orgues furent perdues. Ces dernières se trouvaient sans doute sur une tribune de bois située à l'ouest de cette nef, dont l'existence est attestée par de puissants corbeaux en pierre.

Le nom de Mauléon est ainsi étroitement lié à l'embellissement de la cathédrale et plus particulièrement à la réfection totale de son mobilier liturgique, dont les chantiers – faute de contrats de construction – n'ont pu être retracés dans l'historiographie qu'à partir de sources indirectes, de l'héraldique et de chronogrammes<sup>10</sup>. Il est probable que plusieurs années furent d'abord nécessaires pour achever les réparations architecturales, années durant lesquelles l'évêque fit appel à certains des meilleurs artistes parisiens d'alors<sup>11</sup>, notamment le peintre Noël Bellemare qui enlumina pour lui un *Livre d'heures à l'usage de Toulouse* ainsi qu'un *Pontifical* romain<sup>12</sup>, ou encore Gauthier de Campes, auquel sont attribués les cartons des tapisseries tissées en Flandres qu'il commanda pour parer les stalles de l'édifice<sup>13</sup>. En 1533, le parlement de Toulouse arbitra un litige opposant l'évêque à son archidiacre-mage au sujet de la nécessité de réafficher, à l'entrée de ces stalles, le tableau des cérémonies, signe de l'avancée des travaux pour les chanoines, y siégeant de nouveau<sup>14</sup>.

D'après l'inscription dédicatoire qui court sur le soubassement extérieur de la tribune du jubé, le chœur fut inauguré le 25 décembre 1535, lorsque l'évêque y célébra la Nativité (fig. 2). La réception de la reine de Navarre cette même année est aussi à mettre en lien avec la progression du chantier <sup>15</sup>.

Après les stalles puis le jubé, furent parachevés la clôture et le décor du grand autel, comme l'indiquent les dates de « 1537 », sculptée au revers de la chaire épiscopale, et de « 1540 », portée sur le fronton qui couronne le passage aménagé au revers du retable majeur, entre les boiseries et le mausolée en pierre de saint Bertrand. Le retable de la confrérie dédiée à celui-ci, tombée en désuétude mais que Jean de Mauléon avait confirmée en 1531, prit place sous la tribune du nouveau jubé, au nord <sup>16</sup>. Il fut mis en couleur en 1539, tandis qu'au sud, de l'autre côté de la porte d'accès au chœur, fut installé le retable de la confrérie Notre-Dame, fondée par le bourgeois Pierre Bridault, le 23 mai 1535. Dans les mêmes années, des vitraux historiés de très belle facture dus à des ateliers toulousains furent mis en place dans les baies du rond-point du chœur, où subsiste la date de 1539 <sup>17</sup>.

Ces embellissements se firent dans l'affirmation d'un sentiment d'appartenance à une glorieuse ascendance de prélats du lieu qui est manifeste dans le décor peint de la voûte, modeste dans son étendue mais non dans son discours. Ornées d'écus colorés, les cinq clefs de celle-ci rendent hommage aux illustres personnalités qui, depuis la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, avaient été associées à l'évêché, à commencer, à l'est, par Bertrand de Got, qui devint pape sous le nom de Clément V après avoir été évêque de Comminges (1295-1299), puis le chanoine *operarius* Adhémar Saint-Pastou, qu'il avait désigné pour superviser la construction

15. S. Augé [et al.], *Saint-Bertrand...*, *op. cit.* note 3, p. 43.

16. J. Lestrade, « Un curieux... », *op. cit.* note 8, p. 200-201.

17. Françoise Gatouillat, « Saint-Bertrand-de-Comminges », dans Michel Hérold (dir.), *Les vitraux du Midi de la France : région Occitanie, région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur*, Rennes, 2020, p. 165.



Fig. 2 – Saint-Bertrand-de-Comminges, cathédrale Sainte-Marie : jubé.

# LE JUBÉ DE SAINT-GERVAIS-SAINT-PROTAIS DE GISORS ET SES AUTELS LATÉRAUX (1570-1572)

## UN MONUMENT SCULPTÉ AU TEMPS DES GUERRES DE RELIGION

Marion SEURE (†) \*

La construction du jubé de Saint-Gervais-Saint-Protas de Gisors (Eure) s'inscrit dans une série de travaux réalisés de la décennie 1540 à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle pour embellir ou agrandir l'église, reconstruite dans une large mesure à la période flamboyante<sup>1</sup>. Loin de ne constituer que des ajouts anecdotiques, la tour sud parée d'ordres à l'antique (1547-1598), le frontispice élevé en avant de la façade occidentale (1560-1566) ou la tribune d'orgues édifée au revers de cette dernière (1578-1580) trahissent les aspirations religieuses profondes des paroissiens. Le jubé est la seule de ces constructions qui n'est plus conservée en élévation. Malgré son identification par l'historiographie<sup>2</sup>, son démontage précoce et le manque de documentation graphique comme planimétrique ont contribué à l'absence d'étude de fond à son sujet. Toutefois, les comptes de la fabrique, une description en vers de l'église, rédigée par Antoine Dorival en 1629<sup>3</sup>, et un ensemble de scènes et de figures sculptées en bas ou en haut relief représentant, entre autres, des cycles de l'Apocalypse, de la vie des saints Pierre et Paul ainsi que de celle de la Vierge, insérés dans des arcades ou de format rectangulaire, permettent de replacer à l'entrée du chœur un monument composé d'une tribune et de deux chapelles latérales. Si la perte des éléments structurants de l'architecture et l'indigence des sources rendent hasardeuse toute tentative de restitution précise, les scènes sculptées permettent de s'interroger sur le sens de l'iconographie d'un jubé construit dans les années 1570, après le déclenchement des premiers conflits armés entre catholiques et protestants.

### HISTOIRE DU MONUMENT

Le marché pour l'édification du jubé, dénommé « pipitre » dans les comptes de la fabrique, fut conclu au mois de juin 1570, entre Jean Grappin, maître maçon de l'église, et les marguilliers, devant des officiers de la ville et plusieurs honorables bourgeois<sup>4</sup>. La présence du corps de ville, qui par ailleurs intervenait peu dans les affaires de la paroisse, montre l'importance de cette commande. Malgré la perte du marché, les comptes permettent d'identifier les artistes à l'œuvre ainsi que les principales étapes de la réalisation. En juillet et en septembre 1570, le maître maçon Jean Grappin alla lui-même sélectionner les blocs de pierre dans les carrières de Vernon, dont le calcaire dur et fin était réputé pour la sculpture<sup>5</sup>. L'achèvement du monument lui fut marchandé le 8 avril 1571<sup>6</sup>. Les travaux de montage semblent s'être accélérés entre avril et juillet : le menuisier Nicolas Cottinet réalisa une porte à l'escalier d'accès à la tribune, des cordes furent acquises pour « aider a escharfauder aux massons », une colonne de neuf pieds et d'autres pierres furent apportées de Vernon et un « camion » pour assurer le transport depuis l'atelier des maçons fut confectionné en juillet, annonçant le déplacement et la mise en place des blocs qui y avaient été sculptés<sup>7</sup>. Deux des quatre balustres de cuivre apposés à la clôture furent livrés le 10 août 1572<sup>8</sup>, ce qui marque la fin du gros-œuvre. En 1572-1573, le peintre Louis Poisson prit le

\* Docteure en histoire de l'art, conservatrice du patrimoine et chercheuse à l'Inventaire de la Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur.

1. Voir : Étienne Hamon, *Un chantier flamboyant et son rayonnement : Gisors et le Vexin français*, Besançon, 2008.

2. Claude Rouit-Berger, « À propos de quelques sculptures disparues de l'église de Gisors », *Bulletin monumental*, 97-3, 1938, p. 277-300 ; Louis Hauteceœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. 1, *La formation de l'idéal classique*, vol. 2, Paris, 1943, rééd. 1963-1965, p. 15 ; Louis Réau, *Iconographie de la Bible*, coll. « Iconographie de l'art chrétien », t. 2, Paris, 1957, p. 680 ; Bertrand Jestaz, « Le jubé comme organe de diffusion des formes classiques », dans Jean Guillaume (dir.), *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, actes du colloque tenu à Tours du 28 au 31 mai 1990, coll. « De Architectura », Paris, 1995, p. 186.

3. Arch. dép. Eure, G 701. Le poème a été publié de manière partielle – François Blancquart et Louis Régner, *Tableau de l'église de Gisors, description en vers écrite en 1629 par Antoine Dorival*, Rouen, 1893, puis complète – Marion Seure, *Architecture et décor des églises du Vexin français à la Renaissance, 1533-1600*, thèse de doctorat, Marion Boudon-Machuel et Étienne Hamon (dir.), université François Rabelais-Tours, 2023, vol. 3, p. 224-272. La description du jubé couvre les vers 909 à 1004.

4. Arch. dép. Eure, G 2018, compte des trésoriers, 1561-1579, fol. 117.

5. Arch. dép. Eure, G 2002, compte semainier, 1569-1570 ; 1570-1571, fol. 36, fol. 39.

6. *Ibid.*, fol. 48 v.

7. *Ibid.*, fol. 51-54.

8. *Ibid.*, fol. 68.

9. Arch. dép. Eure, G 2018, compte des trésoriers, 1561-1579, fol. 153.

10. Cette somme a été obtenue en additionnant les différentes quittances payées au maître maçon mais ne comprend pas le prix des matériaux commandés directement par la fabrique.

11. Arch. dép. Eure, G 2010, compte semainier, 1713-1791, fol. 18.

12. Arch. dép. Eure, 3 F 441, 1728-1729, fol. 2 v.

13. Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales ou Recueil de monuments*, t. 4, chapitre XLV, Paris, 1790-1798, p. 11.

14. BnF, NAF 6101, coll. Guilhermy, description des localités de France, Gisors.

15. Marion Seure, « Alphonse Durand et Saint-Gervais-Saint-Protais de Gisors. Réinvention d'un chœur gothique », dans *Alphonse Durand, 1813-1882, une vie au service des monuments*, cat. exp. [Mantes-la-Jolie, musée de l'Hôtel-Dieu, 1<sup>er</sup> juin-18 septembre 2022], Milan, 2022, p. 100-105.

16. MPP, C/1991/4/8-207, Lettre de Louis Régnier à l'Inspection des Monuments historiques, 1906.

17. Les relevés et descriptions sommaires de l'érudit sont conservés aux archives départementales de l'Eure : Arch. dép. Eure, 3 F 196.

relais pour mettre en couleurs le jubé. Il peignit, entre autres, « a couleur de marbre noir a huile et vernis quatre tables du pipitre, icelles dorez de fin or de ducat »<sup>9</sup>. De nombreuses traces de dorure visibles dans les plis des vêtements, sur les cheveux ou dans les moulures architecturales des reliefs attestent le travail du peintre. Le chantier dura donc près de trois ans et coûta au minimum 1 230 l. t.<sup>10</sup>, ce qui représentait un investissement financier important de la part de la fabrique.

Si l'édification du « pipitre » de Gisors s'inscrit pleinement dans la vague de constructions de jubés à la Renaissance, sa destruction, actée en avril 1719, est tout autant symptomatique de son époque et de la volonté propre au XVIII<sup>e</sup> siècle d'épurer et de moderniser les décors des églises paroissiales. En octobre 1719, un maçon procéda au démontage du monument mais mit de côté, à la demande des marguilliers, les matériaux dans la perspective de leur réutilisation<sup>11</sup>. Les autels latéraux, bien que rétrécis en février 1729<sup>12</sup>, survécurent à la tribune. Toutefois, faute de description plus détaillée, il est difficile de savoir en quoi la diminution de 1729 consista précisément. Deux descriptions postérieures, l'une datant de 1792<sup>13</sup> et l'autre de 1837<sup>14</sup>, confirment néanmoins que deux autels restèrent à cet emplacement, vraisemblablement dans une version différente des originaux et en intégrant des fragments de la tribune démolie.

Ces deux chapelles furent détruites en 1877 dans le cadre de la restauration des piles orientales de la croisée du transept et du chœur de l'église par Alphonse Durand<sup>15</sup>. Les reliefs n'intéressaient alors ni l'architecte soucieux de restituer l'état médiéval du chœur, ni les administrateurs de la fabrique. Ils furent jugés indignes d'être conservés par l'architecte des Monuments historiques Denis Darcy, qui les abandonna à un entrepreneur en maçonnerie<sup>16</sup>. L'érudit gisorsien Louis Régnier les lui acheta alors pour les décrire, les dessiner et les photographier<sup>17</sup>. Les blocs sculptés appartenant à Louis Régnier et à la fabrique furent



Fig. 1 – Jean Grappin et atelier, *Les anges retenant les quatre vents pendant que les élus sont marqués du tau protecteur*, *Prophète assis et ange*, *L'Ancienne Loi*, *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*, 1570-1572 (cl. L. Régnier, vers 1900 ; Arch. dép. Eure, 5 Fi 2601).



Fig. 2 – Gisors, église Saint-Gervais-Saint-Protais, Jean Grappin et atelier, *La conversion de saint Paul*, 1570-1572, bas-relief calcaire, 40 x 95 cm.

par la suite conservés pêle-mêle dans la chapelle située sous la tour nord (fig. 1). Au cours des premières années du XX<sup>e</sup> siècle, on se débarrassa de fragments trop abîmés – notamment les dix morceaux qui représentaient *Le Fils de l'Homme apparaissant à Jean*<sup>18</sup> – et quelques reliefs furent dérobés. Le reste des blocs fut classé au titre des Monuments historiques le 10 juin 1907 et fait aujourd'hui l'objet d'une présentation dans la tour nord.

## QUELQUES ÉLÉMENTS POUR UNE RECONSTITUTION

Malgré le mutisme des sources disponibles, le poème de Dorival et les fragments sculptés offrent un aperçu de l'ampleur du monument. Le jubé se composait d'une tribune « où se chante aux bons jours l'Évangile et l'Espître »<sup>19</sup> accessible par un escalier, ornée de scènes de l'Apocalypse et portant un *Christ en Croix*. Deux autels, l'un consacré aux saints Pierre et Paul, l'autre à la Vierge – également désigné comme l'autel de l'œuvre – complétaient l'ensemble. Les vingt fragments conservés ou documentés grâce aux notes et aux photographies de Louis Régnier se répartissent aisément en trois groupes correspondant à la tribune et aux deux autels. La distinction s'opère évidemment par le sujet représenté mais également par les dimensions des blocs et la manière du sculpteur. Les arcades accueillant des scènes de l'Apocalypse sont larges de 60 cm alors que celles contenant les scènes de la Vie de la Vierge le sont de 67 cm ; les bas-reliefs de la Vie de la Vierge et de celle des saints Pierre et Paul sont larges de 60 cm, alors que ceux de l'Apocalypse mesurent 50 cm. En outre sont intervenus deux sculpteurs distincts, tous deux imprégnés des réalisations parisiennes des décennies 1540 et 1550. Le premier représente ses personnages majoritairement de profil, parfois de face, dans des positions statiques qui leur confèrent une certaine

18. C. Rouit-Berger, « À propos de quelques sculptures disparues... », *op. cit.* note 2, p. 287.

19. A. Dorival, *Tableau de l'église de Gisors*, 1629, vers 913-914.

## LISTE DES AUTEURS

Aurélien André, *archiviste et bibliothécaire diocésain, diocèse d'Amiens*, 119.

Christophe Besnier, *archéologue, responsable d'opération, Institut national de recherches archéologiques préventives (Inrap)*, 23.

Jean Beuvier, *docteur en histoire de l'art, ATER, université de Tours-Centre d'études supérieures de la Renaissance (UMR 7323)*, 143.

Marion Boudon-Machuel, *professeure en histoire de l'art moderne, université de Tours*, 73.

Adèle Cambon de Lavalette, *conservatrice-restauratrice de sculptures*, 45.

Dorothée Chaoui-Derieux, *conservateur en chef du patrimoine, Service régional de l'archéologie, DRAC Île-de-France*, 23.

Hélène Civalleri, *archéologue, Inrap*, 23.

Romain Courrier, *doctorant en histoire de l'art, université de Franche-Comté, Besançon – École doctorale SEPT – UFR SLHS, Centre Lucien Febvre*, 195.

Thierry Crépin-Leblond, *conservateur général du patrimoine, directeur du Musée national de la Renaissance*, 205.

Colin Debuiche, *maître de conférences en histoire de l'architecture moderne, université de Tours (UMR 7323, CESR)*, 155.

Marie-Hélène Didier, *conservateur général du patrimoine, conservation régionale des Monuments historiques, DRAC Île-de-France*, 23.

Ariane Dor, *conservatrice du patrimoine, conservation régionale des Monuments historiques, DRAC Occitanie*, 9, 105.

Jacques Dubois, *maître de conférences en histoire de l'art médiéval, université Toulouse - Jean Jaurès*, 105.

Stéphanie Duchêne, *ingénieure d'études, Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, pôle scientifique peinture murale et polychromie*, 45.

Dominique Faunieres, *conservatrice-restauratrice du patrimoine*, 105.

Étienne Hamon, *professeur d'histoire de l'art médiéval à l'université de Lille, UMR 8529 IRHiS*, 129.

Axelle Janiak, *doctorante en histoire de l'art médiéval, ED 441, Université Paris I Panthéon-Sorbonne*, 83.

Irène Jourd'heuil, *conservateur régional adjoint des Monuments historiques, DRAC Centre-Val de Loire*, 45.

Pascal Julien, *professeur émérite en histoire de l'art moderne, université Toulouse-Jean Jaurès (UMR 5136, FRAMESPA)*, 155.

Judith Kagan, *chef du bureau de l'expertise et des métiers, sous-direction des Monuments historiques et des sites patrimoniaux, service du Patrimoine, Direction générale des patrimoines et de l'architecture*, 9, 59.

Pierre-Yves Le Pogam, *conservateur général du patrimoine, département des Sculptures du musée du Louvre*, 35.

Hélène Lebedel-Carbonnel, *inspectrice des patrimoines et de l'architecture, Sous-direction des Monuments historiques et des sites patrimoniaux*, 9, 143.

Lise Leroux, *ingénieure de recherche au Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques (LRMH)*, 59.

Charles T. Little, *conservateur émérite, Department of Medieval Art and The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art*, 35.

Amélie Méthivier, *conservatrice-restauratrice de sculptures, Institut national du Patrimoine*, 119.

Anita Oger-Leurent, *conservatrice générale du patrimoine, conservation régionale des Monuments historiques, DRAC Hauts-de-France*, 119.

Alain Rauwel, *professeur agrégé d'histoire du Moyen Âge, université de Bourgogne, Centre d'études en sciences sociales du religieux (EHESS-CNRS)*, 17.

Jean-Jacques Rioult, *conservateur général honoraire du patrimoine*, 93.

Marion Seure (†), *docteure en histoire de l'art, conservatrice du patrimoine et chercheuse à l'Inventaire de la Région Provence-Alpes-Côte-d'Azur*, 185.

Arnaud Vaillant, *chargé d'études au service Patrimoine et Inventaire de la Ville de Langres*, 173.

## TABLE DES SITES

### **Albi**

Cathédrale Sainte-Cécile, 105.

### **Amiens**

Cathédrale Notre-Dame, 119.

### **Aubrac**

Église Notre-Dame des Pauvres, 129.

### **Bourget-du-Lac (Le)**

Église Saint-Laurent, 83.

### **Chartres**

Cathédrale Notre-Dame, 45, 59, 73.

### **Dole**

Collégiale Notre-Dame, 195.

### **Fauët (Le)**

Chapelle Saint-Fiacre, 93.

### **Gisors**

Église Saint-Gervais-Saint-Protais, 185.

### **Langres**

Cathédrale Saint-Mammès, 173.

### **Paris**

Cathédrale Notre-Dame, 23, 35.

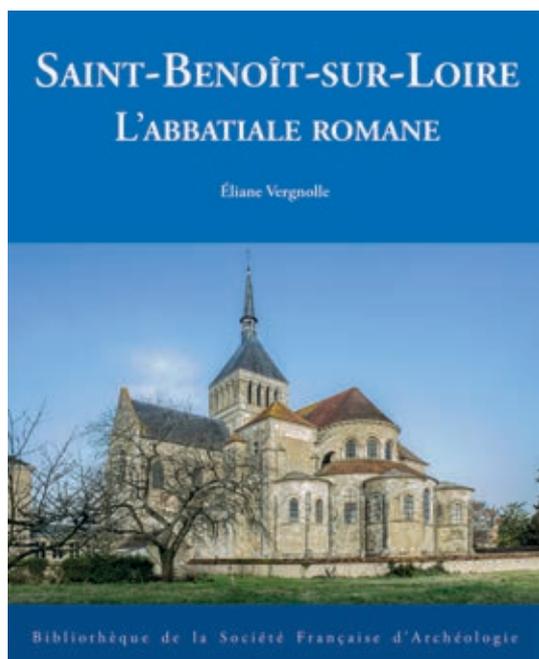
### **Saint-Bertrand-de-Comminges**

Église Sainte-Marie, 155.

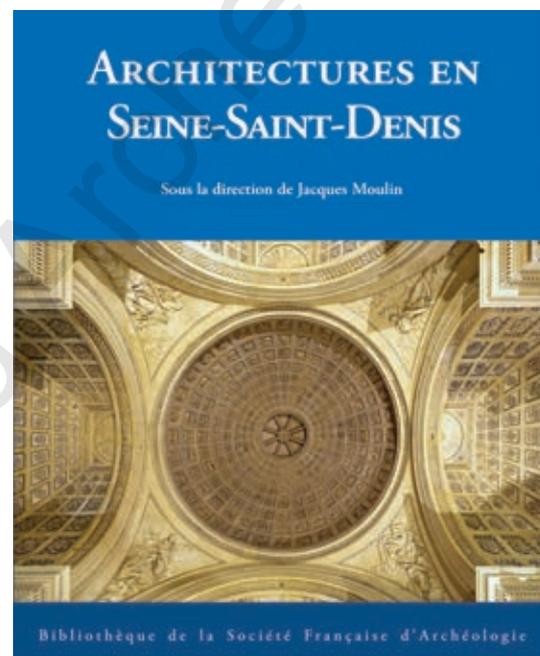
### **Vendôme**

Abbatiale de la Trinité, 143.

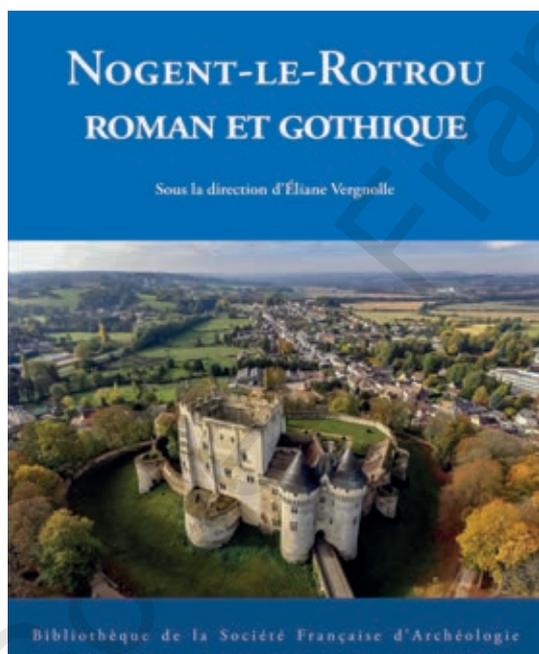
Collection « Bibliothèque de la Société française d'archéologie », nouvelle série



22 x 27 cm  
272 pages  
433 illustrations en noir et blanc et en couleurs  
ISBN : 978-2-90183-775-6  
Prix : 35 €  
Pour le commander



22 x 27 cm  
328 pages  
350 illustrations en noir et blanc et en couleurs  
ISBN : 978-2-90183-787-9  
Prix : 30 €  
Pour le commander



22 x 27 cm  
272 pages  
320 illustrations en noir et blanc et en couleurs  
ISBN : 978-2-90183-794-7  
Prix : 30 €  
Pour le commander



Société Française d'Archéologie

Achévé d'imprimer sur les presses  
de l'imprimerie Corlet  
à Condé-en-Normandie  
en mai 2025

N° d'impression : DI2505.0440  
Dépôt légal : mai 2025