Patrimoine restauré /26

Direction régionale des affaires culturelles du Centre-Val de Loire

LA PASSION DU CHRIST

Peintures murales de la fin du Moyen Âge à la cathédrale d'Orléans

Patrimoines en région
Centre-Val de Loire
Ministère de la culture

Le décor peint de la sacristie de Sainte-Croix d'Orléans, longtemps resté dissimulé derrière l'ameublement installé au XIXe siècle, constitue l'un des rares vestiges de la cathédrale gothique qui soit parvenu jusqu'à nous.
Sa découverte tardive, en 1998, permet de modifier la perception que le grand public peut avoir d'un édifice où la monumentalité et la minéralité dominent. L'étude des éléments iconographiques ainsi que les étapes de la restauration de ces exceptionnelles peintures murales ont tout naturellement leur place dans un nouveau numéro de la série « patrimoine restauré » de la collection « patrimoines en région Centre-Val de Loire » éditée par la DRAC Centre-Val de Loire.

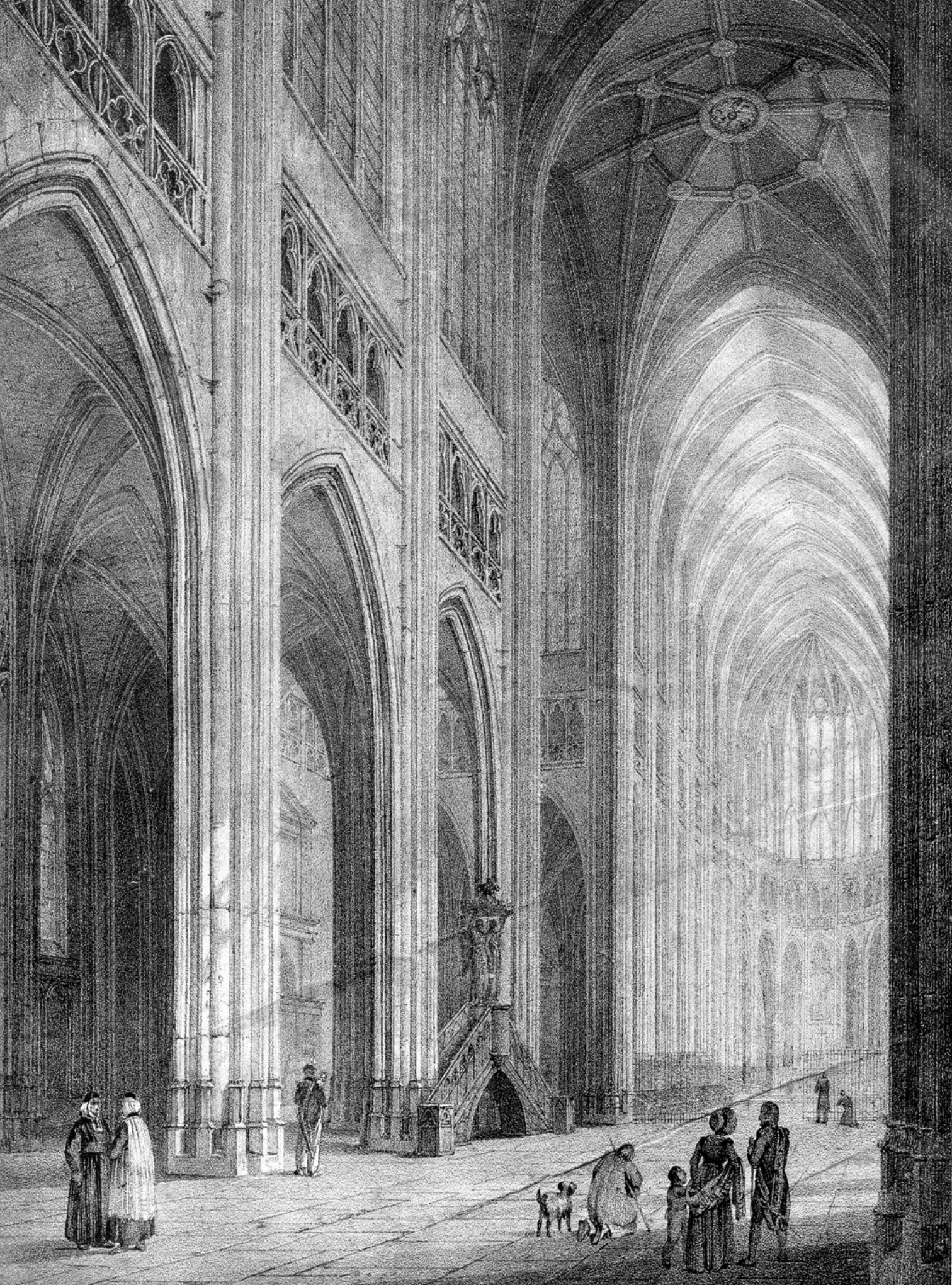
En effet, l'analyse approfondie des quatre scènes illustrant la Passion du Christ révèle la très grande qualité de ces peintures, avec une précision remarquable des détails et une exécution d'une grande sûreté. Elle apporte ainsi un éclairage inédit sur le décor peint, totalement ignoré, de la cathédrale gothique.
Portant témoignage des guerres de Religion, sauvées d'une dégradation partielle par Monseigneur Dupanloup qui suspend le projet d'ouverture d'une porte dans la sacristie… les voilà aujourd'hui restaurées avec soin.

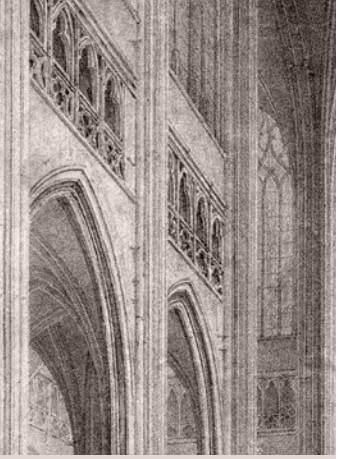
Sylvie Le Clech
Directrice régionale des affaires culturelles
du Centre-Val de Loire

LA PASSION DU CHRIST

Peintures murales de la fin du Moyen Âge à la cathédrale d'Orléans

Patrimoines en région
Centre-Val de Loire
Ministère de la culture





DE LA DÉCOUVERTE D'UN EXCEPTIONNEL DÉCOR PEINT À SA RESTAURATION

Par Gilles Blieck | **conservateur des monuments historiques, DRAC Centre-Val de Loire**

ORLÉANS, UNE CATHÉDRALE SINGULIÈRE

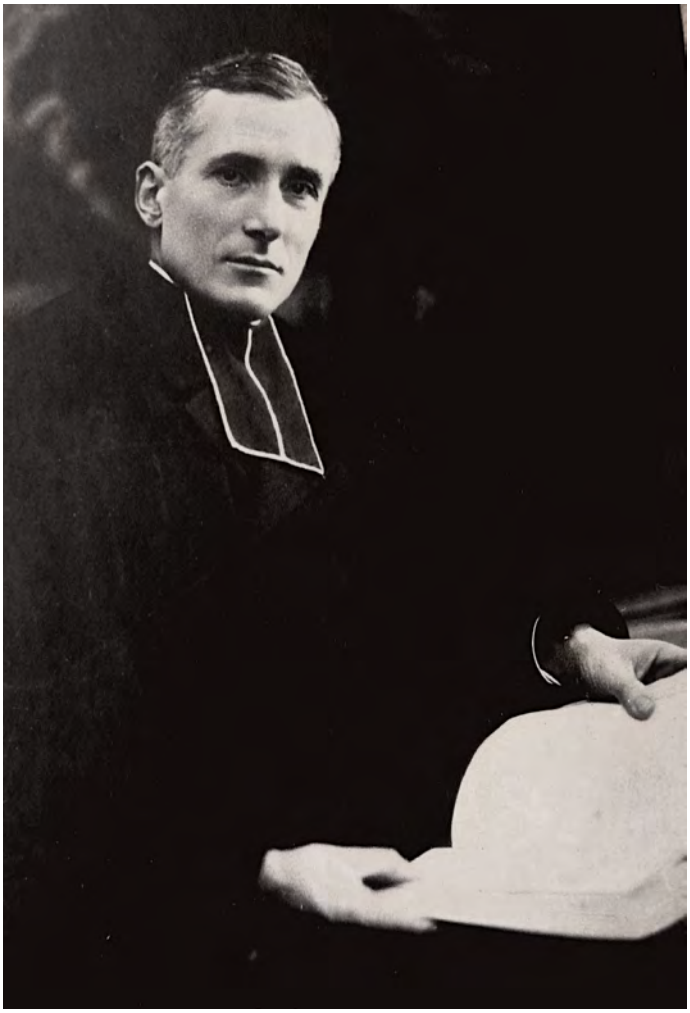
Un sort funeste fut réservé en 1568 à la cathédrale gothique d'Orléans, dont la construction, inachevée, avait été entamée en 1287 : s'étant emparés pour la seconde fois de la ville, les huguenots ruinèrent en quasi totalité l'édifice[1]. La cathédrale actuelle, réédifiée à partir de 1601, ne fut terminée qu'en 1829[2]. Satisfaisant à la volonté royale de rétablir Sainte-Croix « dans son ancienne splendeur », les maîtres d'œuvre qui se succédèrent pendant plus de deux siècles s'inspirèrent pour partie des quelques éléments demeurés en place pour mener à bien le chantier de la « dernière cathédrale gothique ». Ils furent animés par un remarquable souci d'unité de style, moins perceptible dans les façades extérieures que dans le vaisseau principal, où l'élévation se déploie dans une admirable continuité jusqu'au chœur.

Si la volonté de renouer avec l'art gothique en plein âge classique fut, de ce point de vue, parfaitement respectée, une différence fondamentale s'observait néanmoins avec ce qui avait dû exister avant les guerres de Religion. Se conformant en cela au goût de l'époque, la cathédrale rebâtie était en effet dépourvue de la moindre couleur, à l'exception des bordures colorées des vitraux installés dans les fenêtres hautes du chœur et de la nef. La clarté lumineuse qui régnait partout à son achèvement ne fut que partiellement remise en cause dans la seconde moitié du XIXe siècle, époque où les chapelles du déambulatoire furent ornées de peintures néo-gothiques et de vitraux colorés historiés. Cette prise en compte tardive et incomplète de la polychromie conduit à s'interroger sur la place qui put être la sienne dans la version primitive de l'édifice gothique, celle qui fut en majeure partie détruite avant même son achèvement.

Chapelle de l'*Ecce Homo*, détail du décor peint néo-gothique.

Vue d'Orléans en 1835, détail : le port et le quartier de Recouvrance avec, à l'arrière-plan, la cathédrale achevée depuis peu (coll. part.).

Page de gauche : vue intérieure de la cathédrale peu avant son achèvement (N. Chapuy, *Vues pittoresques de la cathédrale d'Orléans...*, Paris, 1825).



Le chanoine Georges Chenesseau (archives SAHO).

Sous-sol archéologique de la cathédrale, colonnette engagée de l'abside romane avec traces d'un faux appareil peint en rouge.

Sous-sol archéologique de la cathédrale, fragments de nervures de voûtes gothiques avec restes de peinture à l'ocre rouge et à l'ocre jaune.

Page de gauche : les fouilles archéologiques du chœur en 1937 (archives UDAP 45).

ORLÉANS, UNE CATHÉDRALE PEINTE ?

Les sources archéologiques attestent que l'intérieur de Sainte-Croix était déjà rehaussé de couleurs à l'époque romane. Les fouilles exécutées dans le chœur entre 1937 et 1942 sous la conduite du chanoine Georges Chenesseau, à qui la connaissance de l'édifice doit beaucoup, ont en effet mis au jour, sur les parois de l'abside, des vestiges d'un faux appareil tracé en rouge. La cathédrale réédifiée à partir de la fin du XIIIe siècle ne fut pas en reste, comme le prouvent les nombreux éléments lapidaires exhumés lors des fouilles. Des filets rouges et/ou jaunes soulignant les moulurations furent ainsi observés sur des fragments de piliers, d'arcatures ou de voûtes. Des bandes parallèles bleues, rouges et noires, furent également relevées sur un claveau d'ogive attenant à une clé[3]. Par ailleurs, des restes de décors peints, recouverts par la suite d'un badigeon teinté à l'ocre jaune, se devinaient encore sur les parois des chapelles du chœur en 1849[4], avant que les travaux entrepris au cours des décennies suivantes n'en fassent disparaître toute trace. Enfin, une découverte, effectuée quelques années après cette date, fit momentanément réapparaître un précieux témoignage de cette polychromie architecturale dont Sainte-Croix n'était pas exempte au Moyen Âge, à l'image de bon nombre de grandes cathédrales.

La cathédrale avant 1858 et la construction de la flèche actuelle (coll. part.).

UNE DÉCOUVERTE SANS LENDEMAIN

Financés par l'administration des Cultes, divers travaux de « grosses réparations » furent entrepris à la cathédrale d'Orléans en 1856[5]. Il s'agissait, entre autres, d'élever un petit bâtiment à usage de toilettes contre la sacristie. Conservée de nos jours et encore en partie dévolue à cet usage, cette adjonction sans grand caractère sert depuis d'entrée usuelle au clergé. Peu de temps après sa construction, on projeta de mettre en communication directe une partie des toilettes récemment aménagées avec la première salle de la sacristie, cela au moyen d'une porte percée dans le mur délimitant celle-ci à l'est. Afin d'y parvenir, il convenait, au préalable, de déposer les meubles qui en garnissaient la paroi. Or, cette opération occasionna la mise au jour, derrière les meubles, d' « une série de panneaux peints à fresque du XVe ou peut-être de la fin du XIVe siècle, passablement conservés, malgré les guerres de Religion », selon la description laissée par l'archéologue, historien et numismate Philippe Mantellier dans un courrier[6] adressé à Louis de La Saussaye, membre correspondant de la Commission des Monuments historiques[7] *(voir encadré)*. Le premier y sollicitait l'appui du second afin d'obtenir l'abandon du percement de la porte entamé au revers de la paroi de la sacristie, percement dont l'achèvement aurait immanquablement entraîné la destruction de l'un des « panneaux » fortuitement découverts. La décision fut suspendue au retour de l'évêque (Mgr Félix Dupanloup), alors absent d'Orléans. Bien que l'on n'en sache pas davantage, celui-ci dut trancher en faveur de la conservation intégrale des peintures : de fait, les travaux furent abandonnés et les meubles déposés remis en place. Cela en toute discrétion, car la découverte de ce décor ne donna lieu à aucune publication et demeura, de ce fait, ignorée du plus éminent des historiens de la cathédrale, le chanoine Chenesseau. En conséquence, un siècle et demi s'écoula avant que les peintures en question ne refassent à nouveau parler d'elles…

Annexe de la sacristie, élevée vers 1856.

Seconde travée de la sacristie, parement externe du mur oriental, amorce d'une porte laissée en l'état.

LA DÉCOUVERTE DES PEINTURES AU XIXE SIÈCLE

Lettre de Philippe Mantellier à Louis de La Saussaye (Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, 81/45/142/2).

9 juin [S.d., entre 1856 et 1859]
Mon cher La Saussaye,*
Je crois avoir lu dernièrement dans un journal que vous êtes membre d'une commission établie près le ministre des Cultes pour la conservation et la surveillance des édifices religieux. À ce titre, je viens vous signaler une découverte qui vient d'avoir lieu dans la sacristie de Sainte-Croix. Cette sacristie est une partie de l'église elle-même, c'est tout simplement l'une des basses nefs qu'on a séparée en fermant les ogives par des murs en grossière maçonnerie. Cette opération s'est faite au XVIIe siècle je crois, à ce moment-là tout au moins, on a posé dans cette sacristie de lourdes armoires qui règnent dans toute la longueur et qui cachent une série de panneaux peints à fresque du XVe ou peut-être de la fin du XIVe siècle, passablement conservés, malgré les guerres de Religion. Jusque-là, tout va bien. Mais vous savez qu'on a construit en dehors de cette sacristie des lieux d'aisance. Il s'agit aujourd'hui de les mettre en communication avec la sacristie et, pour cela, d'ouvrir une porte dans l'un des panneaux peints. C'est à cela que nous devons de les avoir découverts, parce qu'avant tout, il a fallu déplacer l'armoire. Mais les maçons taillaient bel et bien dans le panneau, et ils allaient atteindre la peinture, lorsque nous sommes intervenus. On a suspendu [les travaux] *jusqu'à mardi, jour où Mgr revient de Paris. Mais alors qu'arrivera-t-il ? La porte ne sera-t-elle pas continuée et le panneau défoncé ? C'est là ce que je crains, et d'autres avec moi. J'ai pensé que vous auriez peut-être moyen de faire intervenir l'architecte désigné par le ministre pour la restauration de Sainte-Croix, ou le comité dont vous faites partie, et je vous ai écrit. Il serait en vérité par trop malheureux de voir gâter encore le peu qui reste dans cette église de son ancienne ornementation, et vous feriez une bonne action en nous aidant à l'empêcher.*
*Voilà bien longtemps que je n'ai l'occasion de vous voir et d'entendre parler de vous. J'irai à Paris à la fin de juillet. J'espère vous y trouver. M. Lenormant** m'en ayant donné le conseil, j'ai remis un petit mémoire au concours des Antiquités. Je ne sais quel sera son sort, mais je voudrais bien qu'il ne fût pas trop mauvais. Bien à vous, P. Mantellier***.*

a

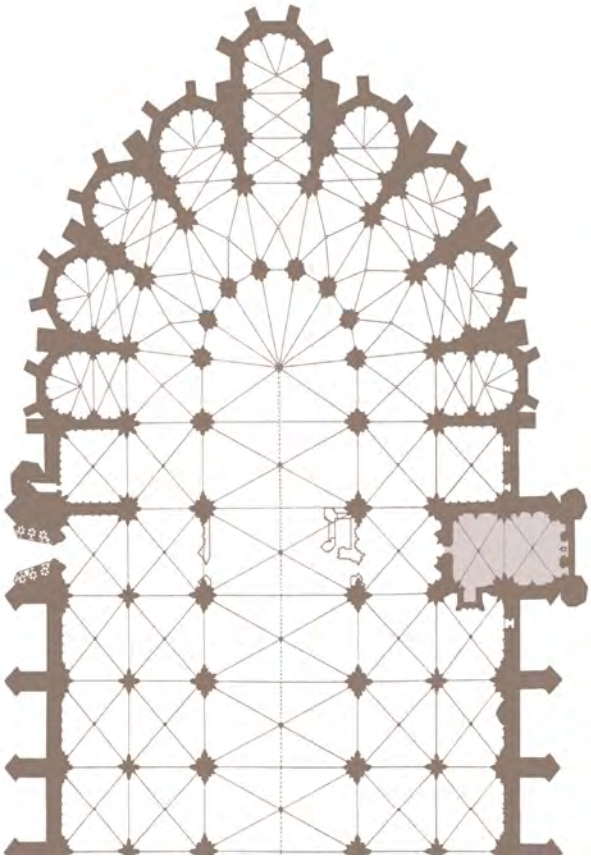
b

c

***Louis de La Saussaye** (1801-1878), archéologue, historien et numismate, né à Blois au sein d'une famille ancienne de l'Orléanais ; conservateur de la bibliothèque de Blois, membre non résident du Comité des travaux historiques, membre titulaire de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, membre de la Commission des arts et édifices religieux, recteur de l'académie de Poitiers, puis de Lyon. Il fut l'ami et le correspondant de Prosper Mérimée pour la première Commission des Monuments historiques, instaurée en 1837. On lui doit notamment une *Histoire du château de Blois* (1840).
** **Charles Lenormant** (1802-1859), sous-inspecteur des Beaux-Arts, puis directeur et conservateur-adjoint du cabinet des Médailles ; élu à l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, puis professeur au Collège de France, membre de la Commission des Monuments historiques en 1839.
*** **Jean Philippe Mantellier de Montrachy** (1810-1884), haut magistrat originaire de Trévoux (Ain) ; archéologue, historien et numismate, membre de la Société historique et archéologique de l'Orléanais, conservateur du musée historique de l'Orléanais. Il reçut en 1866 la troisième médaille de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres pour son *Mémoire sur les bronzes antiques de Neuvy-en-Sullias* (1865).

a : Louis de la Saussaye, portrait peint par Emma Le Roux de Lincy (musée de Blois) ;
b : Charles Lenormant en 1830, médaille de bronze par David d'Angers (coll. part.) ;
c : Philippe Mantellier (archives SAHO).

Plan sur parchemin du chœur de la cathédrale vers 1320-1330
(Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame).



Plan précédent redessiné pour plus de lisibilité
(d'après Kletzl 1938-1939). La sacristie primitive est en grisé.

LA SACRISTIE PRIMITIVE ET SA PLACE DANS LE PREMIER CHŒUR GOTHIQUE

Comment expliquer la présence de peintures antérieures à l'époque moderne à l'endroit où elles furent découvertes ? La raison en est simple : sans doute élevée dans le premier tiers du XIVe siècle, la première salle de la sacristie appartient, comme la porte dite de l'Évêque ou de Monseigneur, le chevet et sa couronne de chapelles, aux parties du premier chœur gothique qui survécurent à l'explosion de 1568 et furent conservées lors de la reconstruction. Telle qu'elle se présente aujourd'hui, la sacristie de la cathédrale d'Orléans résulte de deux phases de construction bien distinctes. Dans son état initial, elle se confond avec une chapelle de forme rectangulaire, à deux travées et trois niveaux, pourvue, à son extrémité extérieure, de deux tourelles d'escalier. Cette sacristie primitive fut élevée dans le premier tiers du XIVe siècle contre le flanc sud du chœur, achevé en 1329. Elle fut ensuite agrandie en 1642 vers le sud-ouest aux dépens de deux travées du second collatéral, cette seconde salle s'ajoutant à la première pour former l'actuelle sacristie *(voir plan en troisième de couverture)*.

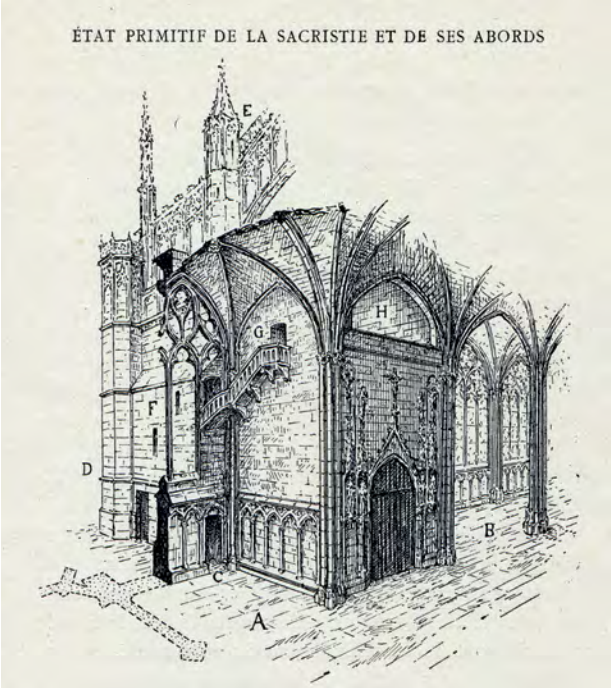
La sacristie primitive est représentée sur un document exceptionnel, contemporain de sa construction : le plan n° 21 du fonds de dessins de la fabrique de la cathédrale de Strasbourg. L'analyse de ce plan sur parchemin, qui en reproduit avec précision les dispositions, a montré qu'elle constituait l'un des éléments d'un axe nord-sud établi au niveau de la deuxième travée du chœur, sur lequel ouvrait, au nord, la porte Monseigneur ou le « beau portail », pour reprendre sa dénomination médiévale. L'aménagement de cet axe répondait à un double objectif : donner un accès à la cathédrale en attendant la construction du transept et l'achèvement de l'édifice, et magnifier ses reliques majeures, qui comportaient un fragment de la vraie Croix. Les reliques pouvaient être exposées soit sur une tribune établie dans la travée centrale de l'axe en question (tribune figurée sur le plan de Strasbourg), soit à l'étage de la sacristie, par l'intermédiaire d'une baie ouvrant sur le chœur (étage où était probablement conservé le trésor de la cathédrale).

Portail de la sacristie.

Porte de Monseigneur ou "beau portail".

UN DISPOSITIF COMPLEXE

Le fidèle ou le pèlerin qui franchissait le « beau portail » pour emprunter la deuxième travée du chœur dans son axe nord-sud, aboutissait à un autre portail marquant l'entrée de la sacristie. Comme le premier, celui-ci nous est parvenu mutilé : les statues qui en garnissaient les niches ont disparu et le décor sculpté en relief, à différents niveaux de la paroi, a été soigneusement bûché, vraisemblablement par les protestants. Les traces qui en subsistent permettent néanmoins d'identifier, dans le tympan de la porte, une Vierge à l'Enfant flanquée par deux anges thuriféraires et, au-dessus, un Christ en croix avec, de part et d'autre, la Vierge et saint Jean auréolés, eux-mêmes encadrés, aux deux extrémités, par le bon et le mauvais larron.

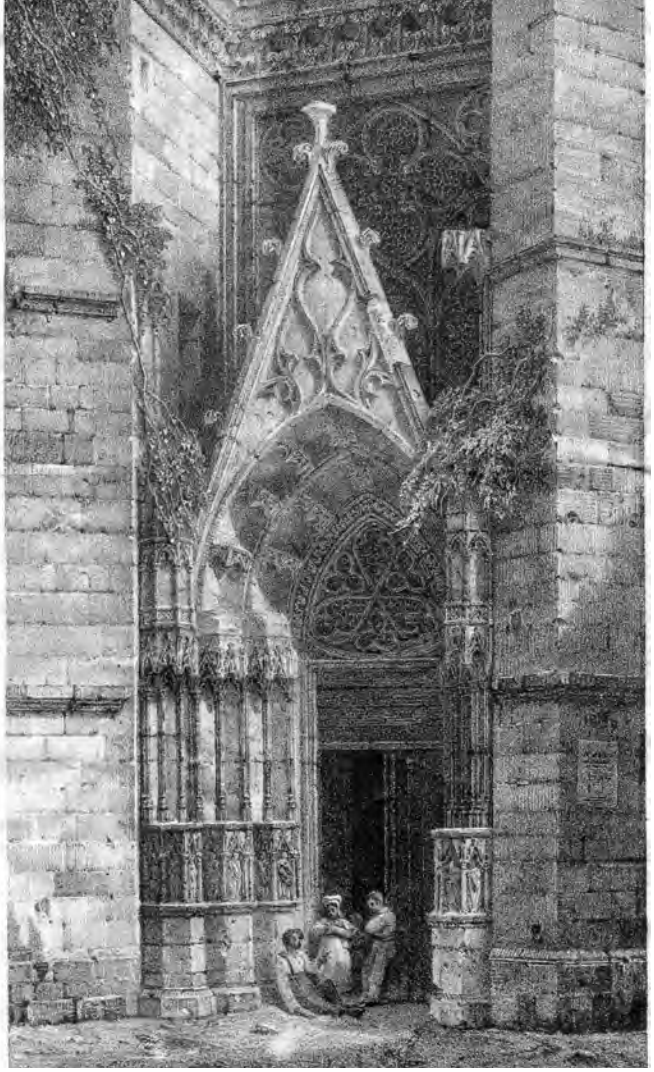


Tentative de restitution de la sacristie primitive et de ses accès (Chenesseau 1925, p. 91).

Sous-sol de la sacristie, clé annulaire de la première travée.

Sous-sol de la sacristie, vues de la première (en haut) et de la seconde travée (en bas).

Le soin apporté au traitement de la façade de la sacristie donnant sur le chœur indique que les fonctions qui lui étaient assignées allaient bien au-delà de celles d'un simple « revestiaire ». Ainsi, le plan de Strasbourg figure, à l'ouest de la première travée du rez-de-chaussée, une sorte de niche murale en saillie sur l'extérieur, sans doute à usage d'armoire liturgique, où devaient être exposés, protégés par une grille, les ornements les plus précieux. Aucun vestige de ce dispositif ne nous est parvenu. Autre originalité, la façade extérieure de la sacristie, en grande partie conservée, dont les deux tourelles d'escalier en saillie évoquent l'aspect d'une porte de ville fortifiée. D'après le chanoine Chenesseau, qui a minutieusement étudié les dispositions de la sacristie primitive[8], seule la tourelle sud-ouest en desservait l'intégralité des niveaux, sous-sol compris. La pièce de l'étage servant de salle du trésor n'était accessible qu'au moyen d'une circulation compliquée, passant par la tourelle sud-est, puis par un couloir oblique en encorbellement dont il ne subsiste plus aujourd'hui de trace dans la chapelle adjacente. Enfin, voûté d'ogives comme les deux autres niveaux et ventilé par un soupirail, le sous-sol devait servir de lieu d'inhumation, comme le laisse à penser la clé annulaire dont est pourvue la voûte de la première travée, assez large pour permettre le passage d'un cercueil.



La porte de Monseigneur ou "beau portail" peu avant la restitution des statuettes de ses voussures par Caudron (N. Chapuy, *Vues pittoresques...*, *op. cit.*, 1825).

La porte de Monseigneur photographiée par Médéric Mieusement en 1886, détail des voussures complétées par Caudron (Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine).

Id., vue d'ensemble.

LES TRANSFORMATIONS DU XIXE SIÈCLE

Les décennies qui suivirent l'achèvement de la cathédrale en 1829 ne marquèrent pas l'arrêt des travaux. On s'attela désormais à la restauration des parties anciennes de l'édifice, alors en mauvais état, en particulier à ce qui subsistait du chevet gothique après l'explosion de 1568. La porte de Monseigneur fut ainsi lourdement restaurée sous la conduite de l'architecte François Narcisse Pagot (1780-1845), puis de son successeur, Albert Delton (1806-1862). Le sculpteur Théophile Caudron (1805-1848) refit à neuf les quatorze statuettes occupant ses deux voussures ; l'une d'elles, dérobée en 1998, a pu regagner son emplacement initial en 2011 *(voir encadré)*. On peut donc à nouveau admirer depuis peu, dans leur intégrité retrouvée, les créations de Caudron, proches des statuettes du portail de la Vierge de la cathédrale d'Amiens que le même sculpteur avait auparavant rétablies. Par ailleurs, l'architecte Delton fit preuve d'invention en créant de toutes pièces une sorte de vestibule au revers du « beau portail », à la façade manifestement inspirée de celle de la sacristie qui lui fait face.

Revers de la porte de Monseigneur, portail créé en 1845.

Voussures de la porte de Monseigneur en septembre 2010. Le saint Matthieu (voussure intérieure, en bas à droite) a disparu.

Emplacement du saint Matthieu en 1998, peu après le vol.

Nattoyage de la statuette avant sa remise en place.

UN DÉNOUEMENT HEUREUX : LE RETOUR DE SAINT MATTHIEU

Une statuette de saint Matthieu ornant l'une des voussures du « beau portail » fut volée en mars 1998, suite à l'escalade d'un échafaudage alors installé sur le pourtour du chœur. Deux autres statuettes, arrachées par la même occasion, furent finalement abandonnées sur le plateau de l'échafaudage et purent être rapidement remises en place. Entrée dans le circuit du marché de l'art, la statuette de saint Matthieu fut identifiée en septembre 2010 par Pierre-Yves Le Pogam, conservateur en chef au département des sculptures du musée du Louvre, suite à une demande de certificat d'exportation. Propriété inaliénable de l'État, la statuette fut revendiquée par les services centraux du ministère de la Culture.

Le saint Matthieu momentanément exposé à la vente à Paris. La petite main posée sur son épaule gauche est le seul vestige de l'ange (son attribut) qui le surmontait sous le dais de la voussure *(voir cliché Mieusement reproduit ici-même, p. 11)*.

Le saint Matthieu a regagné son emplacement.

Le saint Matthieu d'Orléans (à gauche) et celui du portail de la Vierge dorée de la cathédrale d'Amiens, également de la main de Caudron. La similitude de traitement est flagrante.

Sa restitution intervint peu après, grâce à l'obligeance de l'antiquaire parisien qui l'avait acquise de bonne foi. Revenue à la cathédrale au terme d'une longue absence, elle a réintégré son emplacement d'origine le 17 juin 2011, moyennant une solide fixation. Lutter contre les intrusions de toute nature sur les chantiers de restauration de monuments historiques et, en particulier, des cathédrales, est aujourd'hui une préoccupation constante des services patrimoniaux du ministère de la Culture, qui veillent notamment à la sécurisation optimale des échafaudages installés sur le domaine public à cette fin.

Cathédrale d'Orléans, chantier de restauration de l'angle nord-est du bras nord du transept (2017), clôture anti-intrusion.

Première salle de la sacristie actuelle (ou sacristie primitive), décor d'arcatures trilobées conservé sur la paroi sud.

En revanche, la sacristie fut assez peu touchée par les interventions du XIXe siècle que nous jugerions aujourd'hui beaucoup trop radicales, si ce n'est dans ses dispositions extérieures. Outre la suppression de la toiture originelle au profit d'une terrasse dallée, des modifications importantes furent apportées aux réseaux des deux fenêtres superposées éclairant le rez-de-chaussée et l'étage, ainsi qu'aux balustrades couronnant les tourelles. De plus, les remaniements que la sacristie eut à subir lors de la mise en place, au XIXe siècle (ou peut-être dès le courant du XVIIIe siècle ?), de l'ameublement actuel, firent disparaître une grande partie du décor sculpté purement ornemental qui en ornait, à mi-hauteur, les parois intérieures ; ce dernier était constitué d'une série continue d'arcatures aveugles et trilobées en relief, retombant sur des culots sculptés à motifs végétaux, qui ne furent épargnées que sur le mur sud. Les placards et armoires furent adossés et fixés à la paroi, une fois le bûchage partiel de ce décor en saillie achevé. Si l'on excepte, comme on l'a vu, leur démontage momentané peu après 1856, les meubles demeurèrent en place, sans changement, jusqu'à la fin du XXe siècle, lorsqu'une nouvelle découverte de peinture murale fut effectuée.

Façade sud de la sacristie.

Légende : La Déploration du Christ mise au jour en 1998, état en 2006.

Test de nettoyage en 2006.

La Déploration à l'issue de la restauration de 2006.

Détail : saint Jean (à gauche) et la Vierge, voilée de bleu (au deuxième plan, à droite).

Détail : bras d'une croix et diable dépassant du placard laissé en place à gauche de la Déploration.

Relevé sur calque du détail précédent.

CIRCONSTANCES DE LA DÉCOUVERTE DE 1998, PUIS DE 2009

Des travaux furent entrepris en 1998 dans la première salle de la sacristie dans un double objectif : faciliter l'accès à la porte donnant accès à la tourelle d'escalier sud-est (porte qui n'existait pas à l'origine) et mettre en conformité l'installation électrique. Ils nécessitèrent la dépose d'un placard fixé contre le mur est de la seconde travée. Un fragment de peinture murale figurative fut alors mis au jour. Très usées en partie basse, les couches picturales avaient été visiblement soumises à des frottements et à des chocs répétés dans le placard démonté, dépourvu de fond. La peinture ne demeurait à peu près lisible que dans sa partie supérieure, au contact direct de l'arcature trilobée, en partie bûchée, sous laquelle elle s'inscrivait à l'origine. Une intervention visant à assurer la conservation de ce vestige fut entreprise en 2006[9]. Représentant, en réalité, la Déploration du Christ, la scène figurée fut interprétée, à l'époque, comme la Mise au tombeau. En conséquence, les quelques retouches à l'aquarelle auxquelles procéda, au final, le restaurateur dans la partie la moins bien conservée de la scène, s'orientèrent en ce sens, en suggérant la présence de la jambe d'un soldat endormi, au premier plan à gauche.

Cette restauration d'ampleur très limitée ne constitua pas le prélude à des recherches plus étendues, du moins dans l'immédiat. Cependant, un petit diable et le bras d'une croix peints sur un fond bleu apparaissaient en haut et à gauche de la Déploration, sous l'extrémité droite de l'arcature voisine qui dépassait des placards. On se trouvait donc en présence d'un ensemble plus étendu.

a

b

c

a, b, c : première salle de la sacristie, ameublement de la seconde travée, côté est, en 2009 : les sondages opérés viennent d'y confirmer l'existence de peintures derrière les trois placards hauts.

La poursuite des sondages dans le fond des placards hauts du mur oriental de la première travée n'a pas révélé la présence de peintures supplémentaires.

C'est la raison pour laquelle on se livra, en 2009, à des investigations derrière l'ameublement demeuré en place, dans le but de reconnaître l'ampleur et l'état de conservation du reste du décor peint. Des trous percés à la scie cloche dans le fond des placards hauts permirent d'examiner à loisir la paroi à l'aide d'une caméra endoscopique. L'examen confirma la présence de peintures sur la totalité du mur est de la seconde travée. On procéda ensuite à la dépose définitive des meubles qui les dissimulaient. Trois scènes supplémentaires furent reconnues sur une longueur totale de 3,66 m et une hauteur maximale de 1,37 m, formant, avec celle découverte en 1998, une suite illustrant la Passion du Christ.

a b c

a, b, c : les trois scènes supplémentaires peu après leur mise au jour.
a : le Christ quittant Pilate et emmené vers son supplice ; b : la Flagellation ; c : la Crucifixion.

Vue d'ensemble. Les fiches enfoncées dans le mur assuraient la fixation des placards hauts.

La première scène, à gauche, représente le Christ quittant Pilate et emmené par les bourreaux vers son supplice, la deuxième la Flagellation, la troisième la Crucifixion (la moins bien conservée des trois scènes découvertes), la quatrième et dernière scène de la suite étant constituée par la Déploration révélée onze ans plus tôt.

L'intérêt suscité par cet ensemble était d'autant plus grand que les peintures n'avaient pas été recouvertes d'une ou de plusieurs couches de badigeons, comme cela est souvent le cas ; elles apparaissaient aussi vierges de tout repeint : autant d'arguments militant en faveur de leur mise au jour intégrale.

L'ensemble des peintures en 2010.

Crucifixion : essai d'allègement du fixatif recouvrant la couche picturale.

Traitement des sels par application de compresses de papier japon et d'eau distillée.

Crucifixion : test de nettoyage.

L'ÉTUDE PRÉLIMINAIRE ET LE RÉAMÉNAGEMENT DU MOBILIER

Grâce à l'obligeance du clergé, les placards qui recouvraient la majeure partie du décor peint purent être réinstallés en un autre endroit de la sacristie en 2010. Une étude fut lancée la même année afin de dresser un constat d'état approfondi des altérations affectant les peintures et de tenter d'en déterminer les causes[10]. Elle donna lieu à un dessalement des peintures par l'application de compresses, ainsi qu'à des essais de nettoyage. Des hypothèses furent également émises quant à la nature des pigments et des liants utilisés. Enfin, l'étude fut complétée par une campagne de photographies et de relevés au trait.

a

b

c

d

Le Christ quittant Pilate : pose d'un film transparent (a), puis relevé du dessin et des altérations (b) ; l'extrémité gauche de la scène et un chapiteau intact de l'arcature dissimulés par une cloison de l'ameublement (c), rendus visibles après modification de la cloison (d).

L'ameublement bas, remanié et complété en 2011, et les peintures avant restauration.

Après un temps d'arrêt propice à la réflexion, on procéda, en 2011, à la refonte partielle de l'ameublement subsistant en vue de la restauration prochaine des peintures et dans la perspective de permettre, à terme, la vision de l'ensemble des scènes[11].

Un complément fut apporté aux meubles bas afin de maintenir le public fréquentant la sacristie à distance de la paroi peinte sur l'intégralité de sa longueur.

Test d'allègement du dépôt brunâtre sur la robe blanche du Christ quittant Pilate.

Test d'allègement du fixatif posé sur la Crucifixion.

En bas : zone non recouverte par le dépôt brunâtre, où la couche picturale s'est fortement écaillée.

LA RESTAURATION ET SES ENSEIGNEMENTS

Entreprise en 2012 à l'issue d'une consultation, la restauration consista, pour l'essentiel, à nettoyer et à consolider les peintures ; celles-ci étaient encrassées et recouvertes, en majeure partie, d'un dépôt organique brunâtre dont l'allègement s'avéra très délicat et qui ne put être totalement supprimé. Phase ultime du travail, la réintégration picturale (amélioration de la lisibilité des images par des retouches de couleur) s'est strictement limitée au traitement des petites lacunes et aux accidents ponctuels de la pierre et des joints, rebouchés et consolidés au préalable. Très blanche, la partie bûchée des arcatures contrastait fortement avec le reste du décor ; elle fut retouchée à l'aquarelle afin d'atténuer cet effet et d'harmoniser son aspect de surface avec celui de la mouluration de pierre demeurée intacte.

Le recours au laboratoire[12] a permis de caractériser les matériaux constitutifs de la couche picturale (pigments et liants) et de préciser la nature du dépôt organique les recouvrant. Les peintures ont été exécutées sur une fine couche de préparation blanche, à base de colle de peau et de carbonate de calcium. Les liants mis en œuvre diffèrent suivant la nature des pigments utilisés pour obtenir les couleurs.

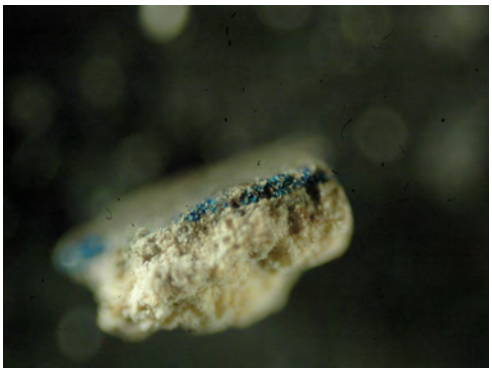
Allègement du dépôt brunâtre à l'aide de compresses.

Détail de la Flagellation montrant, à droite, le résultat de cette opération.

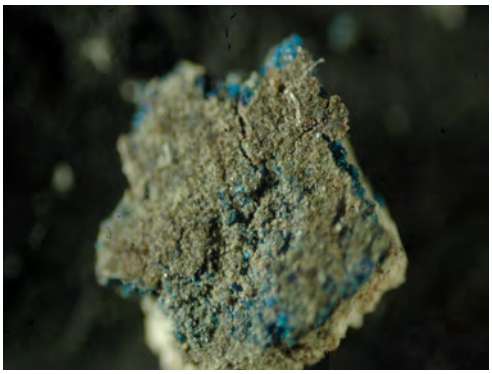
Comblement des lacunes après nettoyage.

Réintégration picturale des lacunes.

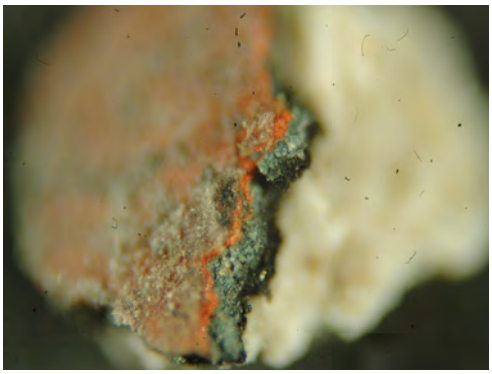
Retouche d'harmonisation à l'aquarelle des parties bûchées de l'arcature trilobée.



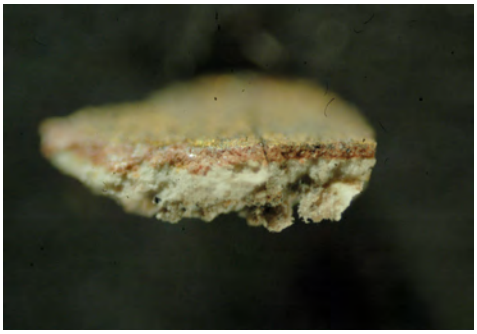
a



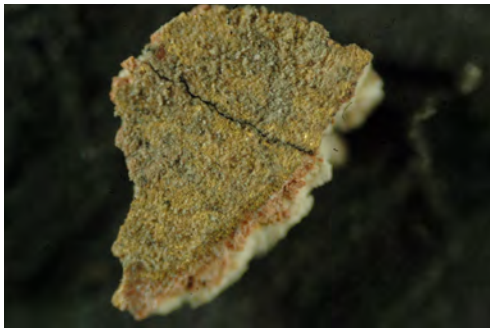
b



c



d



e

Prélèvements observés par microscopie optique et analysés par microspectrophotométrie :
a, b : pigment bleu azurite sur couche de préparation blanche ; c : de droite à gauche : couche de préparation à base de carbonate de calcium et de colle de peau ; noir de carbone lié avec du jaune d'œuf ; laque de garance liée à la colle de peau ; d, e : poudre d'or sur couche de préparation ocre rouge.

1

2

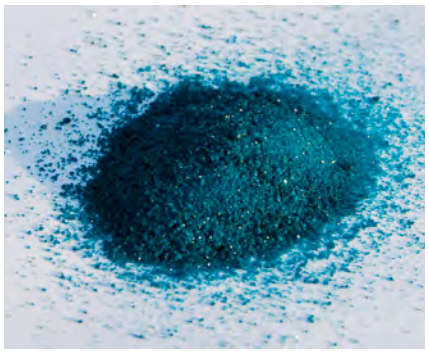
3

4

5

6

Le bleu du fond est à base de pigments d'azurite grossièrement broyés et liés avec de la colle animale. Le rouge, à base de laque de garance, a peut-être été, lui aussi, lié avec de la colle de peau. Les autres couleurs : ocres naturelles, noir de carbone, résinate de cuivre (?), carbonate ou blanc de plomb, ont été obtenues avec un liant à base de jaune d'œuf. Enfin, l'or, posé sur une couche de préparation ocre rouge, a été utilisé en poudre pour rehausser certains détails (auréoles, vêtements). Ainsi, la technique employée est conforme en tous points à celle décrite dans le fameux *Traité des arts* de Cennino Cennini, rédigé avant 1437[13] ; l'usage de colle de peau comme liant du bleu pourrait s'expliquer par



7

8

9

10

11

Pigments et liants identifiés : 1 : azurite ; 2 : laque de garance ; 3 : ocre grise ; 4 : ocre jaune ; 5 : ocre rouge ; 6 : noir de carbone ; 7 : acétate de cuivre ; 8 : blanc de plomb ; 9 : poudre d'or ; 10 : colle de peau ; 11 : jaune d'œuf.

Graffiti entaillant la couche protectrice à base de colle animale : l'application de celle-ci est par conséquent antérieure à la date indiquée.

Fixatif à base de jaune d'œuf révélé en lumière rasante.

la volonté d'éviter le jaunissement de cette couleur, ce qu'aurait inévitablement entraîné l'utilisation d'un liant à base d'huile ou de jaune d'œuf.

Très épais sur le fond bleu à base d'azurite, la couleur la plus fragile, le dépôt qui a viré au brun avec le temps est également à base de colle animale ; il a probablement été appliqué sur les peintures en guise de consolidant ou de vernis protecteur, à un moment où celles-ci commençaient à s'écailler. Outre cette colle, la scène de la Crucifixion a été recouverte, sans doute pour les mêmes raisons, d'une couche supplémentaire de « fixatif », cette fois à base de jaune d'œuf. Peut-être celle-ci a-t-elle été appliquée vers le milieu du XIXe siècle, à l'issue des travaux ayant failli entraîner la destruction de cette peinture, la Crucifixion se trouvant au revers de la porte dont on avait entamé le percement à l'époque. Quoi qu'il en soit, cette dernière couche forme un film imperméable, blanchâtre et brillant qui, malgré de nombreux essais, n'a pas pu être retiré, le risque étant trop grand pour la conservation des matériaux sous-jacents. En conséquence, cette scène, en partie écaillée, tout comme la suivante, est beaucoup moins perceptible que les deux premières. Mais bien qu'elles aient subi plusieurs types d'altérations, les peintures ont, dans l'ensemble, nettement gagné en lisibilité au terme de la restauration.

Détail du sol de fleurettes de la Flagellation.

Détail du Christ quittant Pilate : visage de l'un des bourreaux, l'un des rares à peu près épargnés par les iconoclastes.

UN DÉCOR D'UNE GRANDE QUALITÉ D'EXÉCUTION

Une muraille crénelée délimite, en partie basse, la totalité des scènes. Les personnages, aux attitudes expressives, se détachent sur un ciel bleu dans la partie supérieure et se tiennent sur un sol semé de fleurettes et de plantes, d'une étonnante variété. La précision des détails est remarquable et le rendu des scènes, d'une grande sûreté ; cela d'autant plus qu'aucune trace de dessin ou de tracé préparatoire n'a été décelée lors de la restauration. Enfin, l'artiste est parvenu à inscrire ses compositions dans un cadre pour le moins contraignant sans que leur dynamisme n'en soit affecté. Les comparaisons effectuées peu après la découverte des peintures ont conduit, dans un premier temps, à dater ce décor du début du XVe siècle. L'approfondissement de l'analyse stylistique permet d'envisager désormais une exécution dès la fin du XIVe siècle[14].

DES IMAGES MALTRAITÉES PAR LES ICONOCLASTES

Les personnages -Christ compris- ont tous été victimes de dégradations délibérées et ciblées, que la restauration a scrupuleusement respectées. Elles affectent en priorité les visages, endommagés par des rayures gravées dans la pierre à l'aide d'un objet dur et pointu. Les incisions sont le plus souvent allongées et parallèles, plus rarement entrecroisées. Leur caractère systématique et « planifié » les rapproche des traces laissées sur les images peintes (retables ou autres) par les iconoclastes ou « profanateurs d'images » des années 1560[15]. Or, on sait que les huguenots pillèrent et mutilèrent une première fois la cathédrale d'Orléans en 1562, avant de la ruiner six ans plus tard[16] *(voir encadré)*. Ces dégradations sont probablement leur œuvre, tout comme celles qui affectent les figures en ronde-bosse ou en relief du portail de la sacristie, qui ont été soit supprimées, soit bûchées avec soin. Ainsi, les peintures murales de la sacristie, miraculeusement épargnées par la suite, apportent non seulement un éclairage inédit sur le décor peint de la cathédrale gothique dont on ignorait tout jusqu'à présent, mais constituent aussi un remarquable témoignage sur les dommages qui lui furent causés par les protestants à l'époque des guerres de Religion.

a

b

Détail de la Flagellation (a) et du Christ quittant Pilate (b, c) : visages endommagés par les iconoclastes.

c

Vue d'Orléans à l'époque des guerres de Religion ; édifice le plus volumineux, la cathédrale domine la ville (G. Braun, F. Hogenberg éd., *Civitates orbis terrarum*, Cologne, vers 1575).

Louis 1er de Bourbon-Condé (1530-1569), portrait gravé (coll. part.).

Orléans, place du Temple, statue en bronze de Jean Calvin (1509-1564), créée en 2009 par le sculpteur orléanais Daniel Leclercq.

ORLÉANS, « CAPITALE DES RÉFORMÉS » ET TERRAIN DE L'ICONOCLASME AU DÉBUT DES GUERRES DE RELIGION

Pour certains contemporains, la première guerre de Religion débute le 1er mars 1562 avec le massacre de Wassy, perpétré contre une assemblée de réformés par les troupes de François de Lorraine, duc de Guise, chef charismatique du parti catholique. Pour d'autres, elle commence le 2 avril de la même année, avec la prise d'Orléans par Louis 1er de Bourbon, prince de Condé, principal chef protestant jusqu'à sa mort à la bataille de Jarnac, le 13 mars 1569. Sitôt après s'en être rendu maître, Condé établit le quartier général de ses forces dans la ville ; celle-ci devient alors un bastion du protestantisme en France (notamment d'avril 1562 à mars 1563, puis de septembre 1567 à mars 1568), jusqu'à la tentative de pacification générale du royaume, concrétisée le 23 mars 1568 par l'édit de Longjumeau.

Le choix d'Orléans par Condé se justifie pour plusieurs raisons. Proche de la capitale, nœud de communications d'importance stratégique, la ville vient d'achever la construction de sa quatrième enceinte, menée à bien dans les dernières années du règne d'Henri II. En outre, elle compte une importante communauté protestante, pourvue, dès 1557, d'un pasteur résidant, venu de Genève. Les thèses de la Réforme y ont prospéré, d'abord dans le milieu universitaire, puis dans les couches populaires et les nobles. Jean Calvin lui-même a séjourné épisodiquement à Orléans entre 1528 et 1533, pour y étudier le droit.

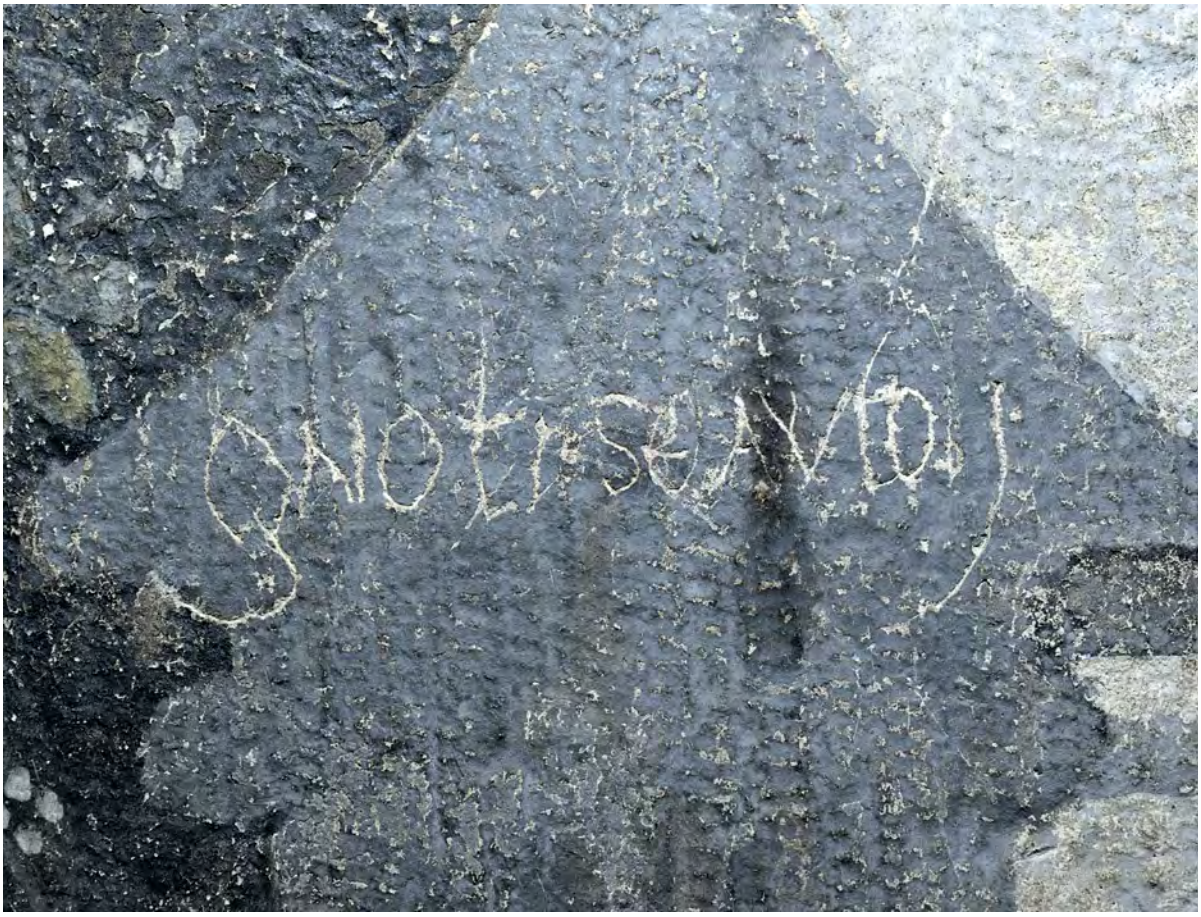
Dans un premier temps, Condé et l'amiral Gaspard de Coligny, engagé à ses côtés, publient des déclarations incitant à ne pas détruire les églises catholiques et les images qu'elles renferment. Ces recommandations sont globalement respectées dans l'ensemble des villes dont les protestants se sont emparés. Toutefois, l'annonce, le 21 avril 1562, de l'assassinat de réformés à Sens, déclenche la fureur des iconoclastes qui saccagent les églises. La cathédrale d'Orléans n'est pas épargnée : son trésor, ses ornements sacrés et ses cloches sont emmenés à la fonte, ses reliques profanées, ses retables, ses orgues et ses images détruits. Là comme ailleurs, les destructions opérées sont sélectives ; les représentations sculptées de la Vierge, des saints et des croix constituent des cibles privilégiées, comme en témoigne l'état dans lequel nous est parvenue la face nord de la sacristie. Mais les dégradations se sont également exercées sur des représentations peintes, les scènes illustrant la Passion du Christ à l'intérieur de la même sacristie n'ayant pas été davantage respectées.

Des iconoclastes à l'action dans une église, gravure sur bois, vers 1525-1527 (*Iconoclasme*, 2001, p. 307).

Résolu à en finir avec ce foyer huguenot, le duc de Guise entreprend d'assiéger Orléans le 5 février 1563. La garnison est commandée par François d'Andelot, frère de l'amiral de Coligny. Le siège, dont l'issue ne semble pas faire de doute, est cependant levé le 18 février, suite à l'assassinat du duc par un gentilhomme protestant. Le calme étant revenu pour quelque temps, les troupes huguenotes quittent la ville en mars 1563, non sans avoir aggravé l'état des lieux de culte par de nouveaux saccages.

La paix est toutefois de courte durée. La reprise d'Orléans par les protestants, le 28 septembre 1567, marque le début de la deuxième guerre de Religion. Ses fortifications ayant été démantelées sur l'ordre du roi de France, la ville n'offre cependant plus le même intérêt militaire pour Condé. Parti mettre le siège devant Chartres, le chef des réformés la laisse aux mains de ses coreligionnaires qui s'en prennent à nouveau aux églises durant son absence. Revenu victorieux, Condé fait murer les portes de la cathédrale pour empêcher de nouvelles dégradations. Des huguenots radicaux parviennent néanmoins à pénétrer dans l'édifice dans la nuit du 23 au 24 mars 1568 ; ils minent les quatre piliers de la croisée, causant l'écroulement du transept et des travées voisines de la nef et du chœur.

Cathédrale d'Orléans, chapelle des Fonts baptismaux, vitrail de Louis Ottin (1875) : Henri IV reçu en 1599 dans les ruines de la cathédrale par Charles de La Saussaye, doyen du chapitre.



Le Christ quittant Pilate, graffiti du XVIe siècle sur l'un des merlons de la muraille crénelée du premier plan : *"gnothi seauton"* ("connais-toi toi-même").

ÉPILOGUE : LE TEMPS DES GRAFFITI

Les peintures endommagées demeurèrent en l'état au cours des temps qui suivirent, jusqu'à l'installation de l'ameublement actuel. Chose étonnante, à aucun moment on ne chercha à masquer les dégradations sous des surpeints, ni à faire disparaître les peintures sous un badigeon ; celles-ci demeurèrent accessibles au moins jusqu'au début du XVIIIe siècle, époque où on y apposa quelques graffiti. Il ne s'agit pas ici, comme cela s'observe parfois, de figurations, mais d'inscriptions dues à des individus désireux de laisser une trace de leur passage. Un certain Pierrar grava son nom à cette fin, une première fois en 1715, puis à nouveau en 1717. Un autre individu s'appelant Dubois écrivit à son tour son patronyme à l'aide d'une pointe vers la même époque, mais cette fois sans indication de l'année.

Nettement plus ancienne, car sa graphie correspond aux lettres en usage au XVIe siècle, une inscription, en caractères latins, reproduit l'expression *« gnothi seauton »*, ce qui, en grec ancien, signifie « connais-toi toi-même ». Selon le *Charmide* de Platon, ce serait le plus ancien des trois préceptes gravés à l'entrée du temple d'Apollon à Delphes, où cette inscription figurait sur le fronton. Aussi aimerait-on beaucoup en savoir plus sur l'identité et les motivations de l'humaniste averti qui a pris le soin de laisser cette maxime, bien en vue, sur la paroi de la sacristie de la cathédrale d'Orléans…

a

b

Graffiti du XVIIIe siècle : a, b : la Flagellation ; c : le Christ quittant Pilate.

c

NOTES

1. La présente contribution approfondit et rectifie, sur certains points, plusieurs publications antérieures : Blieck 2014 ; Blieck, Le Pogam 2016 ; Blieck 2017.
2. Sur la cathédrale d'Orléans, son histoire et son architecture, voir, pour l'essentiel : Chenesseau 1921 ; Chenesseau 1925 ; Chenesseau S.d. ; Villes 2017.
3. Chenesseau S.d., II, p. 348 ; III, p. 331-332, 397-398 et 419.
4. Buzonnière 1849, p. 49 et 125-126.
5. Archives nationales, F/19/7791 à 7795.
6. Je remercie Pierre-Yves Le Pogam de m'avoir fait connaître ce document, édité ci-après.
7. Sur les correspondants de cette commission, « antiquaires » et personnalités de l'époque, voir Bercé 1979, p. 9-11.
8. Chenesseau S.d., III, p. 376-394.
9. Intervention menée à bien par l'atelier Brice Moulinier.
10. Étude réalisée par l'atelier Reille-Taillefer.
11. L'ensemble des travaux de menuiserie a été exécuté par l'atelier Hervé Leriche.
12. Analyses effectuées par le Centre national d'évaluation et de photoprotection (CNEP).
13. Cennini 2009, chap. 60 et 111.
14. Voir ici-même la contribution de F. Joubert.
15. Iconoclasme 2001, p. 336-345.
16. Barbier-Mueller 2006, p. 17-78 ; Chenesseau S.d., II, p. 199-210 et IV, p. 465-490 ; Guyon 1647, p. 393-395.

UN PROGRAMME PRINCIER POUR LA CATHÉDRALE D'ORLÉANS

Par Fabienne Joubert | Professeur émérite d'histoire de l'art du Moyen Âge - Université de Paris-Sorbonne

a

b

c

d

a, b, c, d : chapiteaux sculptés de la sacristie, premier quart du XIVe siècle.

La découverte récente de peintures de haute qualité dans la sacristie de la cathédrale d'Orléans[1] est à l'origine de recherches nouvelles sur l'histoire de celle-ci à la fin du Moyen Âge, une période peu étudiée, au contraire de la période gothique qui avait vu son édification[2], et des siècles de l'époque moderne, lorsque sa reconstruction a permis de lui donner une grande part de son aspect actuel[3]. On sait combien les guerres de Religion avaient été fatales au monument médiéval, quand, en 1568, quelques fanatiques prirent la décision de le détruire : ils minèrent les quatre piliers de la croisée et toutes les parties voisines -transept, travées de la nef et du chœur attenantes- s'effondrèrent alors.

Le chevet gothique fut cependant à peu près épargné. Il avait été conçu dans les dernières années du XIIIe siècle et il était sans aucun doute achevé lorsqu'eut lieu, le 13 novembre 1329, une cérémonie de transfert des reliques dans le chœur[4]. Les peintures sont situées dans la sacristie placée sur le côté sud de ce chevet. Dans la deuxième travée du mur oriental, elles ornent une arcature de quatre trilobes, arcature qui se poursuit sur le mur sud, où elle ne conserve que des traces de couleur imprécises ; de grandes armoires en bois dissimulent les autres parois. Les formes rayonnantes de ce décor monumental, comme les formes des chapiteaux, autorisent une datation approximative vers le premier quart du XIVe siècle.

Page de gauche : la Flagellation, vue d'ensemble.

Vue générale des peintures à l'issue de la restauration.

LA PEINTURE

Quatre scènes de la Passion du Christ

La qualité supérieure des peintures est immédiatement perceptible, malgré les lacunes et les mutilations qu'elles ont subies. Les deux premières scènes sont d'ailleurs assez bien conservées, même si les visages ont été lacérés lors des guerres de Religion.

Dans la première, Pilate livre le Christ à ses bourreaux : le procurateur trône à gauche, sur un siège en bois installé sur une estrade. Il est entièrement vêtu de rouge et sous sa houppelande, richement bordée d'une ganse dorée, on distingue un pourpoint orné de motifs, serré à la taille par une grosse ceinture. Sur ses épaules repose un camail en fourrure d'hermine.
Une foule compacte, armée, est placée entre Pilate et le Christ, ce dernier étant signalé par un nimbe crucifère et vêtu d'une longue robe blanche. Au premier plan de cette foule, trois hommes entraînent le Christ solidement attaché par une grosse corde qui entrave ses bras, et le premier des trois, en armure, tient cette corde solidement assujettie à un bâton ; un deuxième soldat le pousse vers l'avant à l'aide d'une massue. Le troisième l'emmène vers le supplice (et vers la scène suivante) : doté de traits grossiers, coiffé d'un bonnet sombre et vêtu d'une cotte blanche serrée à la taille, aux larges manches fendues, il saisit le Christ, par la corde, de sa main droite et porte dans sa main gauche une massue.
La scène suivante s'organise autour de la figure centrale du Christ, dont les bras maigres sont attachés à la colonne de la Flagellation légèrement déportée sur la gauche, laissant bien visible le corps longiligne et maigre du supplicié. Autour de lui, quatre flagellants, en pleine action, sont présentés en diverses positions : de trois-quarts dos pour le premier à droite, et quasiment de face pour les trois autres.
La scène suivante est beaucoup plus endommagée. Le Christ est crucifié avec trois longs clous dans chaque main. Sa tête est ceinte de la même volumineuse couronne d'épines que dans la Flagellation. Il est flanqué des deux larrons attachés à leur croix et dont les âmes, sous la forme de petits enfants, sont extraites par un ange, pour celui placé à dextre, par un démon, pour celui placé à senestre.

Première scène : Pilate livrant le Christ à ses bourreaux.

Au premier plan, à gauche (et à la droite du Christ) on distingue un groupe de cinq personnages nimbés dont la lecture est aujourd'hui difficile et l'interprétation hypothétique. Une sainte femme est debout à gauche, vêtue d'un manteau blanc. Puis un grand pan de draperie ocre brun doit provenir du manteau d'un personnage du second plan, saint Jean peut-être. On devine ensuite la figure de Marie vêtue de bleu, défaillante, qui désigne de sa main gauche le Christ. Lui faisant face, une femme vêtue d'une robe rouge et d'un manteau ocre jaune clair, Madeleine sans doute, tend sa main gauche vers Marie, tandis que de la main droite elle recueille son visage : ses doigts effilés sont bien visibles, ainsi que quelques restes de la peinture rouge de sa manche droite. Le bas de son corps est en partie dissimulé par un pan de manteau de couleur ocre brun, le même qui est visible à la droite de Marie ; le genou gauche de Madeleine, saillant, semble indiquer une attitude contournée, avec le bas du corps tourné vers le Christ et le torse vers Marie. Le manteau ocre brun enveloppe cette dernière. À l'arrière-plan, deux auréoles superposées indiquent la présence de deux personnages, sans doute Jean, à qui l'on peut restituer le manteau ocre brun, et une sainte femme. Puis on distingue à la droite du corps du Christ Stéphaton, le porte-éponge, qui tient des deux mains son bâton avec au bout l'éponge imbibée de vinaigre, tandis qu'au premier plan Longin, vêtu de rouge, la taille serrée par une grosse ceinture bleue décorée de motifs or et coiffé d'un chapeau, pointe la lance de la main droite vers le Christ ; de la main gauche, il désigne ses propres yeux, illustrant ainsi un épisode rapporté par la *Légende dorée*, selon lequel le sang du Crucifié permit de guérir sa vue.

À la gauche du Christ, on distingue deux hommes ; l'un, au premier plan, présenté de trois-quarts et de forte corpulence, est vêtu de rouge et porte une grosse ceinture à décor doré ; son bras droit, dressé, dont la manche rouge évasée est bien visible, tient ou désigne le haut du phylactère qui passe devant son corps ; l'inscription sur le phylactère est en partie illisible, mais peut être restituée en « *vere filius dei erat iste* » (« celui-ci était vraiment le fils de Dieu »). L'autre personnage, plus près du Christ, est présenté de face ; coiffé de rouge, vêtu d'un costume gris-bleu (?), il tient ou désigne de la main droite le phylactère ; sa manche est bordée d'une inscription coufique.

Deuxième scène : la Flagellation.

Troisième scène : la Crucifixion.

Quatrième scène : la Déploration sur le corps du Christ mort.

La composition de la Déploration sur le corps du Christ mort est plus lacunaire encore, et toute la partie inférieure est reprise[5]. Elle s'organise devant le fond bleu, sur lequel se détachent les trois croix : celle du Christ comporte encore son échelle, évoquant la Déposition qui vient de se dérouler. La scène comporte cinq personnages nimbés, en plus de Joseph d'Arimathie et de Nicodème. Son caractère dominant semble être l'austérité, le calme, sans gestes déclamatoires. Le corps du Christ (dont on ne perçoit plus que le contour) est rigide et seule la position renversée de la tête, encore couronnée d'épines et auréolée, rompt sa stricte horizontalité. Son bras droit repose sur son corps et son bras gauche, légèrement relevé, était saisi par la main (les doigts sont encore perceptibles) d'une sainte femme qui l'approche de son visage. Ce geste convoque généralement la personne de Madeleine. Trois saintes femmes se tiennent au second plan, dont une est voilée de bleu : s'il s'agit de Marie, elle devait donc se trouver largement dissimulée par Madeleine. À gauche du groupe, saint Jean se tourne légèrement vers les saintes femmes. Joseph d'Arimathie est à la tête du Christ, Nicodème à ses pieds ; tous les deux portent une coiffe orientalisante de couleur rouge, et l'on voit encore les chausses et les gants de Nicodème, de même couleur. On ne devine aucun personnage debout devant le tombeau, mais on semble distinguer la silhouette d'un des trois soldats endormis, motif habituel de la scène de la Résurrection du Christ, probablement inventé lors d'une réfection de la peinture.

Principales caractéristiques formelles

À ce stade de l'analyse, la qualité picturale des scènes s'est largement imposée. La composition est tributaire de l'arcature sculptée, bien mutilée aujourd'hui, qui descend jusqu'à mi-hauteur ; celle-ci impose de franches séparations mais n'interdit pas une communication, et donc un véritable dynamisme dans le récit : cela est surtout sensible aujourd'hui dans la transition conduisant de l'Arrestation vers la Flagellation. Un sol de fleurettes ininterrompu (mais perdu pour la Déploration) occupe la moitié inférieure des tableaux jusqu'à la base de l'arcature ; il crée ainsi un sol continu et un espace fictif qui se déploie derrière les personnages. Un muret peint en trompe l'œil, traité en perspective oblique, court devant l'ensemble et assure aussi sa continuité, tout en constituant un « repoussoir » derrière lequel se déroulent les actions.

Le peintre utilise ainsi plusieurs moyens de mise en page qui permettent de suggérer la profondeur, mais sans recourir cependant à un véritable paysage : les bouquets de fleurettes stylisées, régulièrement disposées sur le sol, ne jouent aucunement un tel rôle.

Pilate livrant le Christ à ses bourreaux, vue rapprochée de la scène.

Cependant la composition de chaque scène atteste bien un véritable souci de construire un espace. Outre le recours à des effets de foule dans l'Arrestation, ou de groupe serré, avec l'échelonnement des nimbes, dans la Crucifixion et la Déploration, certains partis sont plus originaux et significatifs. La colonne de la Flagellation est ainsi posée sur le sol fleuri tout en bas de la scène ; plus loin sur le sol, les jambes du Christ suivent un axe assez rigide, légèrement oblique, puis son buste s'incline pour accompagner le mouvement des deux bras attachés devant la colonne. Le peintre a ainsi tenté de suggérer un espacement logique à l'aide de ses pieds posés sur le sol et de la boucle formée par ses bras autour de la colonne. Il utilise aussi les fouets, munis de trois cordes à nœuds, qui se détachent bien sur le fond bleu, mais il se révèle limité et maladroit dans sa pratique : ainsi, le fouet du flagellant au fond à gauche passe devant la colonne, et le fouet du premier flagellant à droite passe derrière la main gauche (qui désigne significativement le Christ) de celui placé au fond, gagnant ainsi en visibilité ce qu'il perd en objectivité.

Les grands clous fichés dans les mains du Crucifié témoignent du même souci, comme, dans la Déploration, l'épaisseur des traverses de bois des croix, avec des effets d'ombre (bien usés), ou encore la position oblique de l'échelle. Des effets de raccourci vont dans le même sens, non sans maladresse : ainsi avec le profil perdu du flagellant à droite du Christ, de dos, dont l'arrière de la tête est traité comme un cou ; ainsi encore avec le larron à droite du Crucifié dont la tête, complètement renversée, se résume à un crâne.

Scène de la Flagellation, vue rapprochée.

Dans la scène de la Flagellation, le peintre a imaginé des postures suggérant une grande agitation : pour le flagellant placé au premier plan à gauche, il décrit un genou relevé en écho à l'épaule opposée, sur laquelle la tête s'incline quasiment à l'horizontale. Le flagellant placé en symétrique à droite est quant à lui montré de dos, son visage en profil perdu comme on l'a vu, avec là encore un effet de correspondances entre les gestes. La sophistication des poses obtenue au moyen d'une gesticulation désarticulée est celle d'un artiste audacieux.

Quant aux costumes, il témoigne de son attachement aux formules sinueuses et exclusivement décoratives comme le montrent, dans cette même scène de la Flagellation, le *perizonium* du Christ, ou encore l'étoffe drapée autour de la taille du premier flagellant à droite. Mais il décrit aussi avec soin certains détails, attentif à fournir une caractérisation objective. Le flagellant présenté de face, à gauche du Christ, en offre le meilleur exemple : il est vêtu d'un pourpoint jaune clair, fermé devant par de petits boutons et serré à la taille par une ceinture ; pour faciliter ses mouvements, le bas de ce pourpoint est relevé et retenu dans la ceinture, ce qui permet de voir son sous-vêtement blanc, sur lequel se détache une petite bourse rouge ornée de perles dorées, suspendue à la ceinture. Sous le pourpoint apparaît une cotte rouge, dont les manches aux poignets retroussés dépassent sous les manches larges et fendues. Ses chausses rouges, roulées au niveau des genoux, laissent les cuisses nues ; et il porte aux pieds de souples poulaines.

De même, dans la première scène, le premier tortionnaire porte une cotte claire bien caractéristique, fermé par un lacet en biais, sur toute sa hauteur, avec des manches larges et fendues et une fine ceinture à la taille ; il montre aussi un sous-vêtement, bordé de rouge, et des bottines souples à fermetures noires.

Vue générale du Parement de Narbonne (vers 1375-1378), grisaille sur soie (Paris, musée du Louvre).

Détail : l'Arrestation du Christ.

Au centre, à droite : détail : la Flagellation.
À droite : détail : la Crucifixion.

Contexte artistique et datation

Toutes ces observations convergent vers une datation à la fin du XIVe siècle ou autour de 1400, pour laquelle plaide la « mise en page » sous arcatures (celles-ci datant de la construction de la sacristie au début du XIVe siècle), comme le style général de l'œuvre qui suggère, d'emblée, des parallèles avec le Parement de Narbonne, que l'on date vers 1375-1378[6].

Très Belles Heures de Notre-Dame de Jean de Berry (vers 1390), fol. 189 : l'Arrestation du Christ (Paris, Bibliothèque nationale de France).

Id., fol. 181 : Comparution du Christ devant Caïphe.

La plupart des motifs iconographiques rencontrés renvoient plus largement à des œuvres de cette époque, comme, par exemple, les *Petites heures de Jean de Berry* (vers 1375-1380 pour le cycle de la Passion)[7], ou encore les *Très Belles Heures de Notre-Dame de Jean de Berry* (vers 1390 pour le cycle de la Passion)[8], un manuscrit particulièrement élaboré où l'on retrouve d'ailleurs les descriptions patientes des costumes relevées à Orléans : le pourpoint relevé dans la ceinture[9], la cotte lacée[10], les souples poulaines ou les souliers à attaches. La représentation de la Mise au tombeau insistant sur la rigidité cadavérique du Christ et l'effet de la tête renversée et abandonnée est encore caractéristique de ce temps qui la voit apparaître et se multiplier, en créant dans la sculpture le motif spectaculaire des transis[11].

Les rapprochements avec le Parement de Narbonne, dont la thématique est si voisine, ne doivent cependant pas obérer la mise en valeur de différences sensibles. La composition des différentes scènes, au-delà des analogies (flagrantes dans la scène de la Flagellation), ne montre pas de véritables détails communs qui pourraient assurer d'une relation directe entre les deux œuvres, pas plus qu'avec les *Très Belles Heures de Jean de Berry*, qui comportent, dans l'Office de la Passion, des scènes très proches mais plus sommaires. Les proportions ne sont en effet pas comparables : la peinture d'Orléans est presque deux fois plus haute que le dessin à l'encre du parement (1,37 m pour la première, presque le double du second, haut de 0,755 m), quatre scènes se déroulant sur 3,66 m de longueur pour Orléans, quand sept scènes n'occupent que 2,86 m de longueur pour le parement. Le manuscrit lui-même, réalisation de prestige sans aucun doute et de format grandiose, ne mesure cependant « que » 28 sur 20 cm. Ces différences d'échelle et de destination permettent de rendre compte de degrés de complexité différents, dans le rendu des attitudes ou le détail des costumes : dans tous les cas, les peintures d'Orléans montrent une plus grande richesse d'invention, plus d'audace. Mais leur état de conservation rend par ailleurs toute analyse de style plus fine et toute démarche comparative bien risquées.

Cathédrale d'Orléans, chapelle Sainte-Hélène : reliquaire de saint Euverte.

Saint Euverte, évêque d'Orleans au IVe siècle, figuré sur un vitrail du XIXe siècle (Orléans, hôtel Groslot).

Cathédrale d'Orléans, sacristie : Claude Vignon (1593-1670), *Saint Mamert au pied de la Croix* (vers 1636). Ce tableau ornait le retable surmontant l'autel des reliques de ce saint ; accessible aux pèlerins par le déambulatoire, celui-ci se trouvait dans le chœur, au revers du maître-autel.

LE CONTEXTE CATHÉDRAL : UN AXE NORD-SUD

L'emplacement du cycle interroge sur la fonction qui lui fut assignée. Par sa thématique, il semble pouvoir aisément s'inscrire dans la logique que viennent de restituer Gilles Blieck et Pierre-Yves Le Pogam : la valorisation, au sein de la cathédrale, de la vénération de la relique de la vraie Croix[12]. Leurs observations, très suggestives, se fondent en particulier sur l'analyse du précieux plan du chevet de la cathédrale d'Orléans (conservé à Strasbourg) que l'on peut dater vers 1320-1330[13]. Ils y reconnaissent, à juste titre, l'importance d'un axe nord-sud, allant du « beau portail » au nord, jusqu'au trésor au sud (à l'étage placé au-dessus de la sacristie), en passant par la première travée du chœur où semble en effet avoir été disposée une armoire à reliques : des reliques insignes en l'occurrence puisque la cathédrale possédait, outre le fragment de la vraie Croix, d'importants restes des corps de saint Euverte, ancien évêque d'Orléans, et de saint Mamert. Cette orientation inhabituelle nord-sud se trouvant justifiée dans le contexte d'un édifice en cours de construction, où, en l'attente de l'achèvement des parties occidentales -celui du transept ne viendra pas avant la fin du XVe siècle, et celui des premières travées de la nef au XVIe siècle[14]-, il s'agissait de procéder sans attendre à l'ostension de reliques insignes.

Première enceinte d'Orléans, mise au jour au pied du bras nord du transept de la cathédrale.

Les deux cordons de voussures du portail de Monseigneur (avant 2011).

Dais des statues d'ébrasement.

Dais des voussures.

Clé de la voussure supérieure, ange déployant un phylactère.

Le portail nord

Certains aspects de cet « axe nord-sud » méritent d'être reconsidérés dans le cadre de notre propre enquête. Au nord, il pénètre la cathédrale par un petit portail donnant accès au chevet. Désigné à l'époque moderne comme le « portail de Monseigneur », parfois « portail de l'Évêque » -le palais épiscopal étant en effet tout proche, au nord-est de la cathédrale-, il était signalé dans les textes médiévaux comme le « beau portail ». Doté en effet d'un décor d'importance, il devait fournir un accès particulier, compatible avec l'enceinte gallo-romaine qui longeait de près les murs, au nord, comme on le constate encore aujourd'hui grâce à la mise en valeur urbaine de cette partie de l'édifice.

C'est sans doute à la suite des guerres de Religion que le portail a été dépouillé de ses six statues d'ébrasement dont la présence originelle est encore signalée par de grands dais, et auxquelles devaient s'ajouter deux autres statues flanquant le gable du portail, également disparues. Seuls subsistent du décor figuré initial les deux cordons de voussures, soit six et huit voussoirs comportant des figures trônant, isolées. Le tympan n'était pas sculpté, mais vitré. Une importante restauration a été menée par le sculpteur Théophile Caudron (1805-1848) sous la direction de l'architecte François-Narcisse Pagot (1780-1845) et quasiment achevée en 1845[15]. L'ampleur de l'intervention fut très notable[16].

Chapelle des Saints-Apôtres, autrefois dédiée à tous les saints.

La tribune des reliques

Le portail correspondait à l'avant-dernière travée droite du chœur liturgique, qui était fermée par un mur de clôture, comme le montre bien le dessin de Strasbourg et comme l'avait déjà vu Otto Kletzl ; accolé au mur exactement symétrique au sud, un dispositif rectangulaire a été interprété par le même auteur comme la base d'un meuble qui devait servir à la présentation du morceau de la vraie Croix[17]. Gilles Blieck et Pierre-Yves Le Pogam sont revenus à juste titre sur l'importance de ce dispositif, le mettant en relation avec la translation solennelle de reliques de saint Mamert et de la Sainte Croix lors de la mise en service du chœur, le 13 novembre 1329. La première chapelle sur le côté sud du chevet, autrefois dédiée à tous les saints et aujourd'hui aux saints apôtres, semble d'ailleurs bien être celle dont un inventaire des reliquaires, dressé vers le milieu du XIVe siècle, valorise les deux cultes[18].

Portail et étage de la sacristie, sans doute à usage de trésor ; protégée par une grille, la baie en arc brisé ouvrant sur le chœur a pu servir à l'ostension des reliques.

La sacristie

Jouxtant à l'ouest cette chapelle de Tous-les-Saints, la sacristie occupe le dernier point de l'axe nord-sud : exactement symétrique du portail, elle se trouve dans le prolongement de la tribune des reliques. La configuration médiévale de cette salle est donnée par le plan de Strasbourg. Elle se composait alors de deux travées orientées nord-sud, la deuxième étant disposée en saillie par rapport au mur extérieur du chevet. Le plan signale une grande niche ménagée dans le mur occidental de la première travée, niche qui fit place, au cours du XVIIe siècle, à une grande porte ouvrant sur un vaste espace comprenant deux grandes travées, parallèles cette fois à la nef.

Un portail sculpté donne accès à la sacristie depuis le collatéral. Aujourd'hui entièrement bûché, il reste cependant à peu près lisible. On devine en effet sur le tympan une Vierge à l'Enfant flanquée de deux anges thuriféraires. Quatre niches, aujourd'hui vides, encadrent le portail. Au-dessus du gable qui couronnait le tympan étaient disposés un Christ en croix, Marie et saint Jean et peut-être les deux larrons, comme le suggèrent les arrachements de deux croix latérales. Le décor ornemental se montre particulièrement soigné et comporte une remarquable tête de feuilles[19].

L'espace avait dû être utilisé dès le Moyen Âge comme sacristie ou *revestiaire*. Mais son affectation funéraire est également attestée, puisqu'il surplombe une cave voûtée, encore utilisée avant la Révolution pour l'inhumation de quelques chanoines[20] ; il s'agit d'un sous-sol composé de deux travées voûtées d'ogives, qui présente au niveau de la première travée (précédant celle du rez-de-chaussée où se trouve la peinture) une clé annulaire par laquelle on peut descendre des cercueils. Ce sous-sol à destination funéraire fut construit en même temps que la sacristie au début du XIVe siècle.

Deux tourelles d'escalier mènent aujourd'hui à une salle, à l'étage, qui dut servir de trésor[21], et un passage conduisait à l'origine directement de la chapelle de Tous-les-Saints à la tourelle située au sud-est[22]. Chenesseau fait aussi état d'un dispositif ancien de tribune ouvrant depuis cette salle haute sur l'édifice[23] : il en subsiste aujourd'hui le parapet, largement restauré, et une grande grille le clôturant, restituée dans les années 1990 (comme celle qui se voit aussi au-dessus de la première travée de la sacristie ajoutée au XVIIe siècle). Mais le lien avec la tribune des reliques placée immédiatement à proximité dans le chœur semble en tout état de cause évident.

Portail de la sacristie, détail de la sculpture ornementale.

Id., tête de feuilles.

Étage de la sacristie : portes, aujourd'hui condamnées, qui desservaient autrefois un couloir oblique en encorbellement (disparu), aménagé dans la chapelle attenante de Tous-les-Saints *(voir restitution de la sacristie par le chanoine Chenesseau, reproduite ici-même, p. 10)*.

Beaucoup de données relatives à ce dossier restent incertaines, mais il semble acquis que, dans un premier temps proche de la mise en service du nouveau chœur (vers 1330), a été conçu « l'axe nord-sud » comprenant un portail au nord, un meuble dans le chœur pour la vénération des reliques, puis du côté sud la sacristie et le trésor avec, attenante, la chapelle de Tous-les-Saints. Vers la fin du XIVe siècle, des cycles monumentaux de qualité, sculpté (au portail) et peint (dans la sacristie) apportent à ce dispositif nord-sud des ornements de choix, faisant écho aux cultes propres à la cathédrale.

Basilique cathédrale de Saint-Denis, gisant de Blanche de France (1328-1393).

LE CONTEXTE PRINCIER : BLANCHE DE FRANCE

La qualité de ces cycles monumentaux dirige assurément l'enquête vers un des cercles les plus sophistiqués de ce temps, et encourage à aborder la question du contexte historique dans lequel ils ont pu être commandés. À l'époque de leur réalisation, dans la deuxième moitié du XIVe siècle, la cathédrale d'Orléans a bénéficié de l'attention particulière de la duchesse Blanche de France (1328-1393)[24]. Fille de Jeanne d'Evreux et du roi Charles IV le Bel, elle fut l'épouse de Philippe de France (1336-1375), lui-même fils de Blanche d'Évreux-Navarre et du roi Philippe VI de Valois (il était donc frère du roi Jean le Bon). Philippe avait reçu en apanage le duché d'Orléans créé pour lui, en 1345 ; à sa mort, en 1375, il fut enterré dans la cathédrale d'Orléans[25], et la duchesse s'occupa d'y perpétuer sa mémoire dès 1384, par la fondation de deux messes[26]. Une rente de vingt livres parisis fut destinée à la célébration à perpétuité d'un anniversaire solennel[27], et une autre rente de soixante livres à la dotation d'un chapelain chargé de dire chaque jour une messe à l'heure de prime sonnant, dans la chapelle de Notre-Dame-et-Saint-Jean, jouxtant la chapelle Saint-Yves[28].

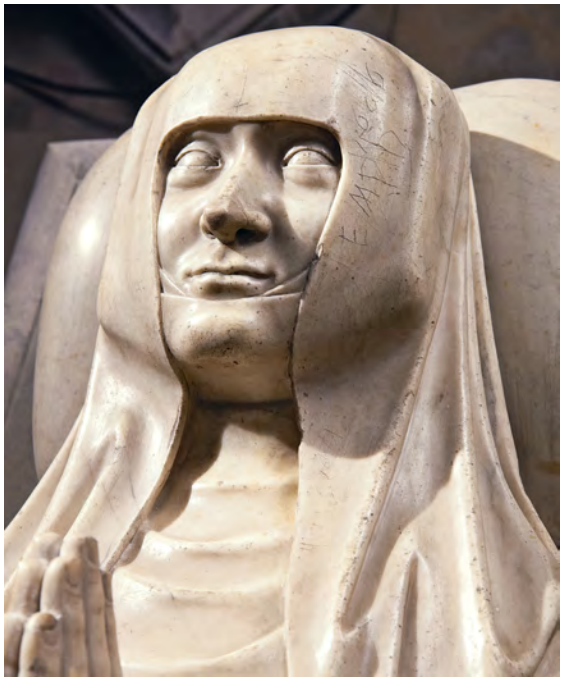
Les mêmes dispositions furent reprises dans le testament que Blanche rédigea le 21 mai 1392[29]. Celui-ci témoigne de sa générosité à l'égard de nombreux établissements religieux d'Orléans (ainsi les Jacobins, les Cordeliers, les Augustins, les Célestins, les Carmes…) et de la cathédrale Sainte-Croix, à qui elle destina un reliquaire contenant du sang du Christ, qu'elle tenait du duc de Berry. Lors de la Fête de la Goutte de Sang, célébrée au lendemain de la Fête du Saint-Sacrement, le reliquaire était porté en procession jusqu'à la chapelle de Notre-Dame-la-Blanche, en mémoire de la duchesse[30].

Blanche de France avait choisi trois inhumations distinctes : son corps devait reposer auprès de celui de sa sœur Marie, morte dès 1341, et enterrée dans la chapelle Notre-Dame-la-Blanche à Saint-Denis, ses entrailles dans l'abbaye cistercienne de Pont-aux-Dames, son cœur enfin, dans la cathédrale d'Orléans. Le testament stipule encore le déroulement précis des cérémonies funéraires : à Orléans, le cœur, couvert d'un poêle de deux draps d'or, devait être reçu aux portes de la ville et conduit à Sainte-Croix, où serait célébré un service solennel.

La question de la localisation exacte des tombeaux du duc et de la duchesse dans la cathédrale n'est pas définitivement réglée, car c'est sans preuve que l'on a proposé la chapelle Notre-Dame-la-Blanche ou encore la chapelle axiale[31]. De même, on ne connaît pas de document iconographique illustrant un tombeau du cœur de Blanche à la cathédrale d'Orléans, où il fut peut-être simplement enterré.

Page de gauche : chapelle Saint-Louis, autrefois Notre-Dame-et-Saint-Jean. Les deux dais de statues délicatement sculptés auraient abrité une Vierge et un saint Jean, de part et d'autre d'un Christ en Croix.

Mais la démarche de la duchesse ne peut être négligée, car, comme l'a démontré Alexandre Bande, « les premiers Valois ont… utilisé l'inhumation de leur cœur à des fins très personnelles… »[32].
Les deux premiers tombeaux de Blanche sont par contre documentés par des estampes conservées dans le recueil de Gaignières : pour le monument des entrailles, elle est représentée gisante, sur un sarcophage décoré d'une simple arcature[33] ; celui de Saint-Denis (dans la chapelle Notre-Dame-la-Blanche), où elle reposait avec sa sœur Marie, morte en 1341, est mieux connu encore[34], car l'effigie de Blanche, restaurée, est encore conservée à Saint-Denis et, de la seconde gisante, nous est parvenu le magnifique buste de Marie (*Metropolitan Museum of Art*). Blanche porte le voile et la mentonnière des veuves et se signalait, sur la dalle de marbre noir, par un dais de plus grande taille. L'ensemble des éléments du tombeau est mentionné dans le compte des exécuteurs testamentaires du sculpteur Jean de Liège (mort en 1381) daté du 7 mai 1383, et c'est sans doute son assistant Robert Loisel qui l'acheva et le mit en place.



Gisant de Blanche de France, détail.

Buste de Marie de France (1327-1341), détaché de son gisant à la Révolution (New-York, Metropolitan Museum of Art).

Dans un tel contexte, la réalisation de programmes ambitieux et de qualité princière dans la cathédrale d'Orléans pourrait bien revenir à la duchesse. Elle pourrait aussi avoir bénéficié d'un accès privilégié au trésor et à la tribune surplombant le meuble destiné à la présentation des reliques. Le caveau funéraire disposé sous la sacristie, à proximité, faisait peut-être également partie de ce dispositif.
Mais un autre personnage de l'histoire d'Orléans et de sa cathédrale ne saurait être passé sous silence, Pierre de Dinteville[35]. Professeur de droit canonique à Orléans, il est également proche des princes de sang, plus particulièrement du duc de Bourgogne dont il est chancelier autour des années 1370. Il terminera sa carrière comme évêque de Nevers (1375-1380). Son action en faveur de saint Yves, pour lequel il obtient la fondation d'une chapelle dans la cathédrale en 1357 (fondation renouvelée en 1380) est significative, comme l'est (peut-être) la proximité entre cette chapelle située au nord du chevet, et le « beau portail » qui l'avoisine.

Page de gauche : chapelle Saint-Yves jouxtant d'un côté le portail de Monseigneur et, de l'autre, l'ancienne chapelle Notre-Dame-et-Saint-Jean (aujourd'hui Saint-Louis).

Le Parement de Narbonne, détail : la Mise au tombeau.

Un peintre de cour, Jean d'Orléans ?

Une dernière hypothèse, à laquelle on ne peut manquer de penser devant la qualité et les caractéristiques des peintures récemment mises au jour, doit enfin être émise. Comment oublier que le maître du Parement de Narbonne est généralement identifié à Jean d'Orléans, peintre des rois Jean II, Charles V et Charles VI, peintre de la Cour que fréquente la duchesse. Fils de Girard d'Orléans qui le précéda dans son office d'artiste officiel, Jean est documenté de 1361 à 1407[36], une longue période d'activité parfaitement compatible avec la datation supposée de la peinture, à la fin du XIVe siècle ou autour de 1400. Aucune source ne permet de savoir s'il garda des liens avec ses origines orléanaises, mais on ne peut manquer d'être troublé des affinités stylistiques existant entre le cycle de la sacristie et les deux cycles de la Passion qu'on lui doit. L'état des peintures, les différences de proportions, les probables collaborations avec des enlumineurs pour le manuscrit des *Très Belles Heures de Jean de Berry* interdisent cependant de rêver plus avant.

Très Belles Heures de Notre-Dame de Jean de Berry (vers 1390), fol. 181 : la Comparution du Christ devant Caïphe (Paris, Bibliothèque nationale de France).

NOTES

1. La présente étude n'aurait pas été possible sans les facilités que m'a offertes Gilles Blieck, tant pour l'accès aux peintures qu'à celui des sculptures, que pour sa connaissance du lieu et de son histoire. Je tiens également à remercier pour leur précieux concours Pierre-Yves Le Pogam et Jean-Vincent Jourd'heuil.
2. Chenesseau 1921, 1925 et 1930 ; Kurmann 1979-1980 et 1999 ; Villes 2017.
3. Rousteau-Chambon 2003.
4. Blieck, Le Pogam 2016 ; je remercie beaucoup les auteurs de m'avoir confié leur texte avant sa parution, tant il fut éclairant pour mes propres recherches. La mention de ce transfert de reliques se trouve dans le manuscrit « Fondations et coutumes de la cathédrale d'Orléans », Médiathèque municipale d'Orléans (cf. *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements*, t. XII, Orléans, Paris, 1889, n° 156 [113], XVIe siècle), contenant au fol. 1 les « noms des reliques posées, le 13 novembre 1329, dans la châsse de saint Mamert et dans la croix du maître-autel ».
5. Voir ici-même la contribution de G. Blieck.
6. En dernier lieu Paris 1400, n° 8.
7. Paris, Bibliothèque nationale de France (désormais BnF), Lat. 18014, vers 1375-80 ; en dernier lieu Paris 1400, n° 41.
8. Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 3093, cf. Boespflug, König 1998 ; en dernier lieu Paris 1400, n° 12.
9. Dans le portement de croix : Boespflug, König 1998, ill. p. 67.
10. Dans l'arrestation du Christ, *ibid.*, ill. p. 59.
11. Ainsi la Vierge de pitié des *Petites Heures de Jean de Berry*, au fol 286 (Paris 1400, fig. 65, p. 246). Cf. Ph. Plagnieux dans Paris 1400, p. 252-253 (cf. en particulier le tombeau du cardinal Lagrange, fig. 70, dont le corps suit à peu près les contours de celui du Christ d'Orléans).
12. Cf note 4.
13. Kletzl 1938-1939 (p. 127-158 pour l'étude du plan d'Orléans qui, redessiné, est à la p. 126). En dernier lieu Gallet 2010.
14. Chenesseau 1925, p. 15-16.
15. Courrier adressé à Ludovic Vitet le 7 avril de cette année (Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 0081/045/0142/02), mentionné par Blieck, Le Pogam 2016, p. 185 ; l'identification par Pierre-Yves Le Pogam, en 2010, d'une figure de saint Mathieu provenant des voussures (cf encadré p. 12-13), est à l'origine de cet article.
16. Gilles Blieck et Pierre-Yves Le Pogam pensent toutes les figures des voussures refaites par Caudron : Blieck, Le Pogam 2016, p. 185. L'œuvre de Pagot et Caudron concerne aussi le revers du portail, pour le décor du mur qui limite la travée d'accès à la cathédrale. Cet espace clos a été créé par l'architecte Albert Delton (1806-1862) en 1845 : Chenesseau 1925, p. 38, 79, 83. Il semble peu probable que le décor soit une invention *ex nihilo*, car la correspondance avec le portail de la sacristie situé au sud indique une recherche de symétrie et une mise en valeur de l'axe nord-sud qui peut parfaitement être ancienne.
17. Kletzl 1938-1939, p. 133 ; Blieck, Le Pogam 2016, p. 177-179.
18. Vignat 1876. Blieck, Le Pogam 2016, p. 178, pour la discussion sur les titulatures successives de cette chapelle.
19. Signalée par Blieck, Le Pogam 2016, p. 180, avec renvoi (note 33) à Le Pogam 2007.
20. Chenesseau 1925, p. 99 ; Blieck 2014, p. 52.
21. Chenesseau 1925, p. 98-99 ; Blieck, Le Pogam 2016, p. 180.
22. Chenesseau 1925, p. 59, 90-91.
23. *Ibid.*, p. 91, 95, 102-103.
24. Surget 2006.
25. Vignat 1866, p. 102 et 117.
26. Le texte de la donation au chapitre de Sainte-Croix, daté du 13 juillet 1384, dans Vignat 1866, p. 102-104, et le texte complet p. 112-115.
27. Mentionné à la date du 1er septembre dans l'obituaire du chapitre : Mirot, Vidier 1909, p. 95.
28. Située au côté nord du chevet, elle est devenue ensuite Notre-Dame-la-Blanche, et aujourd'hui chapelle Saint-Louis. Pierre-Yves Le Pogam m'a communiqué une mention précieuse, qu'il a trouvée dans le monographie inachevée et inédite laissée par Chenesseau (Chenesseau S.d., t. III, p. 332, évoquant des traces de peintures murales, avec un décor héraldique, à l'entrée de cette chapelle, traces aujourd'hui invisibles, car la chapelle a été complètement repeinte au XIXe siècle).
29. Vignat 1866, p. 105-106 ; le texte est cité p. 115-144.
30. *Ibid.*, p. 105-106.
31. D'après Chenesseau 1925, p. 85, le cœur de Blanche avait été déposé sous l'autel de la chapelle de la Vierge et saint Jean ; Surget 2006, p. 48, évoque le tombeau du cœur de Philippe d'Orléans, mais ne le localise pas dans la cathédrale ; pour Jean-Vincent Jourd'heuil, le tombeau du cœur de Blanche avait rejoint celui du duc, dans la chapelle axiale : Jourd'heuil 2013, p. 28.
32. Bande 2009, p. 141.
33. BnF Estampes, Rés. Pe 1o, fol 72 : Adhémar 1974, n° 931.
34. BnF Estampes, Rés. Pe 1a, fol 39 : Adhémar 1974, n° 933 ; Fastes du gothique, n° 78 ; Pleybert 2001, p. 191-192.
35. Vulliez 2004.
36. Henwood 1980.

BIBLIOGRAPHIE

Adhémar 1974 : Jean Adhémar, « Les tombeaux de la collection Gaignières. Dessins d'archéologie du XVIIe siècle », I, *Gazette des Beaux-Arts* (désormais *GBA*), 84, 1974, 192 p.

Bande 2009 : A. Bande, *Le cœur du roi. Les Capétiens et les sépultures multiples, XIIIe-XVe siècles*, Paris, 2009.

Barbier-Mueller 2006 : J.-P. Barbier-Mueller, *La parole et les armes. Chronique des guerres de Religion en France, 1562-1598*, Genève, Musée international de la Réforme, 2006.

Bercé 1979 : F. Bercé, *Les premiers travaux de la Commission des Monuments historiques, 1837-1848*, Paris, 1979.

Blieck 2014 : G. Blieck, « Découverte et restauration de peintures murales du XVe siècle à la cathédrale d'Orléans », *Monumental*, 2014/2, p. 48-53.

Blieck 2017 : G. Blieck, « La cathédrale d'Orléans et son mobilier. Actualité des restaurations », dans I. Jourd'heuil, S. Marchant et M.-H. Priet éd., *Cathédrale d'Orléans* (désormais *Cathédrale d'Orléans*), Tours, 2017, p. 143-166.

Blieck, Le Pogam 2016 : G. Blieck et P.-Y. Le Pogam, « Le 'beau portail' de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans et son contexte architectural », dans M. Grandmontagne et T. Kunz éd., *Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln*, Berlin, Staatliche Museen, 2016, p. 170-191.

Boespflug, König 1998 : Fr. Boespflug et E. König, *Les « Très Belles Heures » de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1998.

Buzonnière 1849 : L. de Buzonnière, *Histoire architecturale de la ville d'Orléans*, II, Orléans, 1849.

Cennini 2009 : C. Cennini, *Libro dell'arte. Traité des arts*, Paris, L'œil d'or, 2009.

Chenesseau 1921 : G. Chenesseau, *Sainte-Croix d'Orléans, histoire d'une cathédrale gothique réédifiée par les Bourbons (1599-1829)*, 1921, 2 vol. et 1 album.

Chenesseau 1925 : G. Chenesseau, *Monographie de la cathédrale d'Orléans. Notice historique et guide du visiteur*, Orléans, 1925.

Chenesseau 1930 : G. Chenesseau, « Cathédrale Sainte-Croix », dans *Congrès archéologique de France*, Orléans, 1930, p. 11-51.

Chenesseau S.d. : G. Chenesseau, *La cathédrale Sainte-Croix d'Orléans des origines aux guerres de Religion*, 4 t., S.d., manuscrit dactylographié inédit, Arch. dép. Loiret BH M 418, t. I-IV.

Fastes du gothique : *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 1981-1982.

Gallet 2010 : Y. Gallet, « Le dessin 21 de l'œuvre Notre-Dame : un projet de chevet pour la cathédrale de Strasbourg ? », *Bulletin de la Société des amis de la cathédrale de Strasbourg*, 29, 2010, p. 115-146.

Guyon 1647 : S. Guyon, *Histoire de l'église et diocèse, ville et université d'Orléans…*, I, Orléans, M. Paris, 1647.

Henwood 1980 : Ph. Henwood, « Jean d'Orléans, peintre des rois Jean II, Charles V et Charles VI (1361-1407) », *GBA*, 95, 1980, p. 137-140.

Iconoclasme 2001 : *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, catalogue d'exposition, musée d'histoire de Berne et musée de l'œuvre Notre-Dame de Strasbourg, Paris, 2001.

Jourd'heuil 2013 : J.-V. Jourd'heuil, « De la collégiale extra muros à la cathédrale, lieux de sépulture et mémoire des évêques d'Orléans de l'an mil à la Renaissance », *Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais* (désormais *BSAHO*), 168, 2013, p. 9-38.

Kletzl 1938-1939 : O. Kletzl, « Ein Werkriss des Frauenhauses von Strassburg », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 10-11, 1938-1939, p. 103-158.

Kurmann 1979-1980 : P. Kurmann, « Köln und Orléans », *Kölner Domblatt*, 44-45, 1979-1980, p. 255-276.

Kurmann 1999 : P. Kurmann, « Prag, Strassburg oder Orléans ? Zur Frage nach Übertragungsmodalitäten formaler Motive in der Bauhüttenpraxis des Spätmittelalters an einem Beispiel vom Berner Münster », dans F. Joubert et D. Sandron éd., *Pierre, lumière, couleur. Études d'histoire de l'art du Moyen Âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris, 1999, p. 395-404.

Le Pogam 2007 : P.-Y. Le Pogam, « Le thème de la "tête de feuilles" aux XIIIe et XIVe siècles : l'humanisme gothique à l'épreuve ? », dans G. Bresc-Bautier, F. Baron et P.-Y. Le Pogam éd., *La sculpture en Occident. Études offertes à Jean-René Gaborit*, Dijon, 2007, p. 32-45.

Mirot, Vidier 1909 : L. Mirot, A. Vidier éd., *Obituaires de la province de Sens, III : diocèses d'Orléans, d'Auxerre et de Nevers*, Paris, 1909.

Paris 1400 : *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, catalogue d'exposition, musée du Louvre, Paris, 2004.

Pleybert 2001 : F. Pleybert, « Les sculpteurs du roi », dans F. Pleybert éd., *Paris et Charles V. Arts et architecture*, Paris, 2001, p. 186-213.

Rousteau-Chambon 2003 : H. Rousteau-Chambon, *Le gothique des temps modernes. Architecture religieuse en milieu urbain*, Paris, 2003.

Surget 2006 : M.-L. Surget, « Blanche de France, première duchesse d'Orléans », *BSAHO*, 18, 2006, p. 37-58.

Vignat 1866 : G. Vignat, « Note sur une des chapelles absidiales de la basilique d'Orléans », dans *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais* (désormais *MSAHO*), 9, 1866, p. 100-144.

Vignat 1876 : G. Vignat, « Inventaire du mobilier de la chapelle de Tous-les-Saints en l'église Sainte-Croix d'Orléans », *MSAHO*, 15, 1876, p. 482-493.

Villes 2017 : A. Villes, « Sainte-Croix d'Orléans, dernière en date des grandes cathédrales gothiques », dans *Cathédrale d'Orléans*, p. 29-74.

Vulliez 2004 : Ch. Vulliez, « Un maître orléanais du XIVe siècle : Pierre Dinteville et les origines du culte de saint Yves à Orléans », *BSAHO*, 17, 2004, p. 15-33.

La cathédrale vue du chevet.

Cet ouvrage a été réalisé par
La Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) du Centre-Val de Loire
6, rue de la Manufacture
45043 Orléans Cedex

à l'occasion de la découverte et de la restauration des peintures murales médiévales de la sacristie de la cathédrale d'Orléans (Loiret)

Directeur de la publication :
Sylvie Le Clech
Directrice régionale des affaires culturelles du Centre-Val de Loire

Coordination éditoriale :
Sylvie Marchant
Conseillère pour la valorisation des patrimoines

Ont collaboré à ce numéro :
Gilles Blieck, conservateur des monuments historiques
Fabienne Joubert, professeur émérite d'histoire de l'art du Moyen Âge - Université de Paris-Sorbonne

Crédits photographiques :
Michèle Bellot/Réunion des musées nationaux : p. 37, p. 48. **Ben** : p. 23-7. **Matthieu Bertola/musées de Strasbourg** : p. 8 en haut à gauche. **Bibliothèque nationale de France** : p. 38, p. 49. **Gilles Blieck** : p. 2 (repro), p. 3 en haut et en bas (repro), p. 5 en haut à droite et en bas, p. 6 en haut et en bas à gauche, p. 7 au centre, p. 9, p. 10, p. 11 en haut à gauche (repro) et en bas, p. 12 en haut à gauche et en bas à droite, p. 13 en bas, p. 14 en bas, p. 20 à droite, p. 24 en haut, p. 26 en haut (repro) et au centre à gauche (repro), p. 27 en haut (repro), p. 29 en bas, p. 31, p. 39 en haut à gauche, p. 40 en haut à droite, au centre à droite et en bas, p. 42, p. 43, p. 51. **Jean-Pierre Brouard/CESCM** : p. 28. **Didier Descouens** : p. 22-1. **Simon Eugster** : p. 23-10. **Gilles Gaultier** : p. 19-d et en bas, p. 20 en haut à gauche et au centre, p. 21, p. 22 a-e, p. 23 en bas, p. 24 en bas, p. 25, p. 29 au centre. **Julie Glodt** : p. 27 en bas. **Gentil Hibou** : p. 39 en haut à droite. **IRPA & MRBC** : p. 23-8. **Jefras** : p. 23-11. **Kalinkacj** : p. 22-4. **Kama Pigments** : p. 22-6. **Kremer** : p. 22-2. **François Lauginie** : p. 7 en haut, p. 13 en haut, p. 39 en bas. **Thierry Lefèvre/atelier Le Sciapode** : p. 6 en bas à droite, p. 12 en bas à gauche, p. 13 au centre, p. 40 au centre à gauche. **Pascal Lemaître/Centre des monuments nationaux** : p. 45, p. 47 en haut. **Hervé Leriche** : p. 16 en haut et au centre. **Khai Lien** : p. 23-9. **Sylvie Marchant** : 3e de couverture en haut, p. 4 (repro), p. 26 au centre à droite, p. 40 en haut à gauche, p. 41, p. 44, p. 46. **Metropolitan Museum of Art, New York** : p. 47 en bas. **Médéric Mieusement/Médiathèque de l'architecture et du patrimoine** : p. 11 en haut à droite et au centre. **Dominique Moiselet (DRAC/CRMH)** : p. 16 en bas, p. 17 en bas, p. 18 en bas, p. 29 en haut. **Brice Moulinier** : p. 15. **Ôkhra** : p. 22-3 et 22-5. **Région Centre-Val de Loire, Inventaire général/Thierry Cantalupo** : 1ère de couverture, 3e de couverture en bas, p. 14 en haut, p. 30, p. 32 à 36. **Atelier Reille-Taillefer** : p. 17 en haut, p. 18 en haut, p. 19-a-c. **Patrick Trémillon (DRAC/UDAP 45)** : p. 12 en haut à droite. **Abbé Weill** : p. 4. **X** : p. 5 en haut à gauche, p. 7 au centre à droite.

ORLÉANS
Loiret (45)
Peintures murales de la sacristie de la cathédrale Saint-Croix d'Orléans

Propriétaire :
État, Ministère de la culture
Travaux réalisés :
Restauration des peintures murales
Montant de l'opération : 15 787 euros TTC (hors travaux connexes)
Financement : État (Ministère de la culture) : 100%
Durée du chantier : 15 février - 30 mars 2010.
Maîtrise d'ouvrage : Ministère de la culture - Direction régionale des affaires culturelles du Centre-Val de Loire ; **Jean-Pierre Blin**, conservateur régional des monuments historiques (2006-2012).
Contrôle scientifique et technique : **Gilles Blieck**, conservateur des monuments historiques.
Entreprise : **Gilles Gaultier**, restaurateur de peintures murales, avec la collaboration de **Nelly Cochet**.

Création et impression : **Graphival**

Dépôt légal : ISSNN 2271-2895

Cette brochure ne peut être vendue.
Collection « Patrimoines en région Centre-Val de Loire »
Patrimoine restauré n°26
Novembre 2017

Déjà parus

Patrimoine protégé

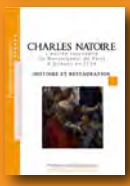
1913-2013 : cent ans de protection en région Centre

Le site de Vesvre, Neuvy-deux-Clochers (Cher)

Marmoutier : un grand monastère ligérien

Patrimoine restauré

La restauration du beffroi des cloches de la cathédrale d'Orléans



Charles Natoire, l'entrée solennelle de Mgr Dupanloup à Orléans en 1734

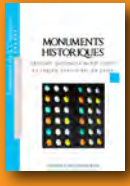
Patrimoine et création

"Marcheurs" et "Regardeurs", une création de vitraux à la cathédrale de Tours

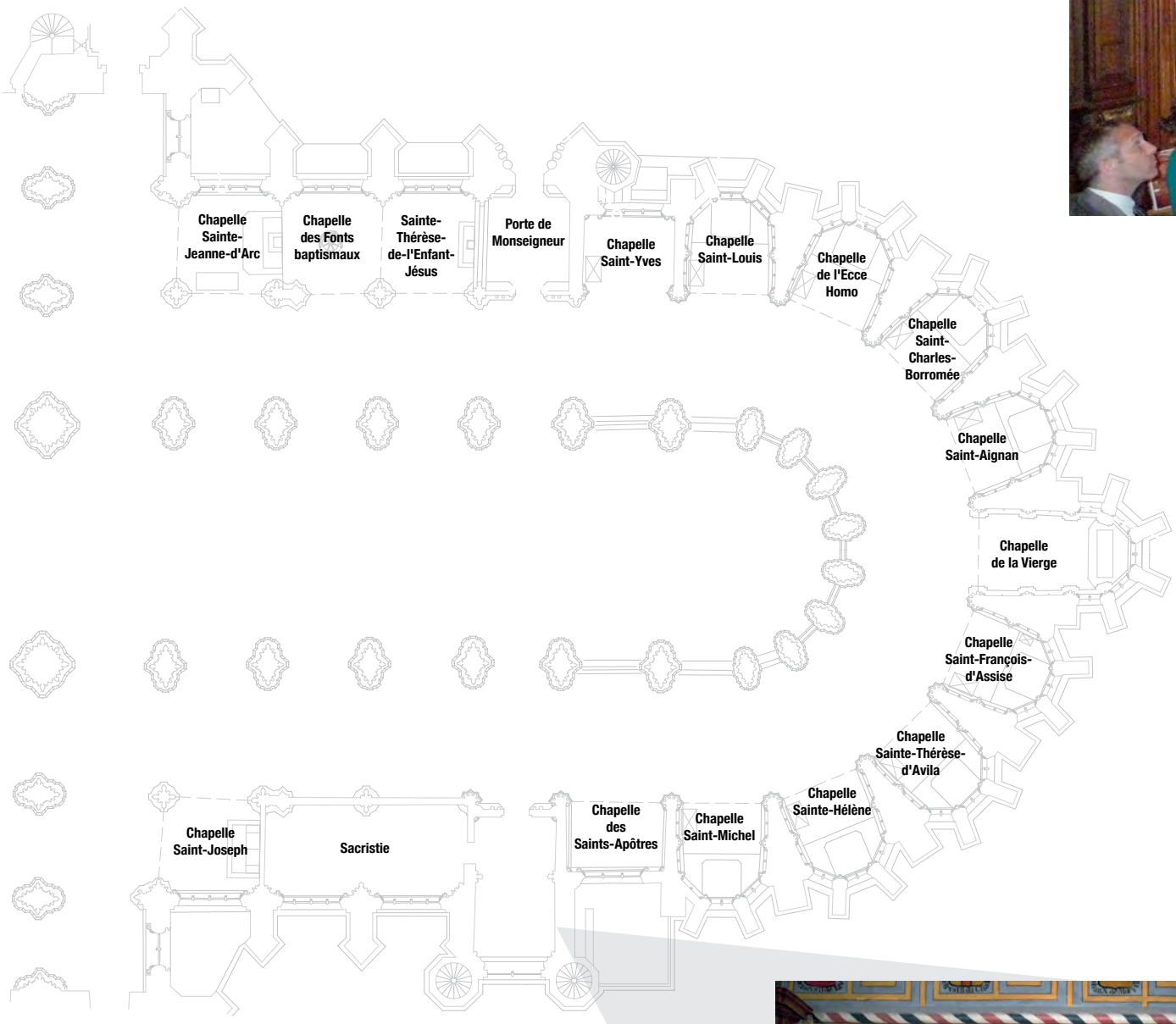
"À contre-ciel", une création de vitraux à la cathédrale d'Orléans

Patrimoine du XXe siècle

"Aux cracheurs, aux drôles,au génie", la fontaine de Max Ernst à Amboise



Monuments historiques labellisés "patrimoine du XXe siècle" en région Centre-Val de Loire


Chapelle Sainte-Jeanne-d'Arc
Chapelle des Fonts baptismaux
Sainte-Thérèse-de-l'Enfant-Jésus
Porte de Monseigneur
Chapelle Saint-Yves
Chapelle Saint-Louis
Chapelle de l'Ecce Homo
Chapelle Saint-Charles-Borromée
Chapelle Saint-Aignan
Chapelle de la Vierge
Chapelle Saint-François-d'Assise
Chapelle Sainte-Thérèse-d'Avila
Chapelle Sainte-Hélène
Chapelle Saint-Michel
Chapelle des Saints-Apôtres
Sacristie
Chapelle Saint-Joseph

Présentation des peintures récemment découvertes lors d'une conférence de presse tenue le 5 juillet 2010 en présence de MM. Gérard Moisselin, préfet de la région Centre et du Loiret ; Eric Doligé, président du conseil général du Loiret ; Serge Grouard, député-maire d'Orléans ; Jean-Claude Van Dam, directeur régional des affaires culturelles du Centre ; Jean-Pierre Blin, conservateur régional des monuments historiques du Centre ; Régis Martin, architecte en chef des monuments historiques.

AVERTISSEMENT :

La sacristie est un lieu affecté au culte qui est, d'ordinaire, fermé au public.

Direction régionale des affaires culturelles du Centre-Val de Loire
6, rue de la Manufacture
45000 Orléans
Tel : 02 38 78 85 00
Site internet : www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Centre-Val-de-Loire