

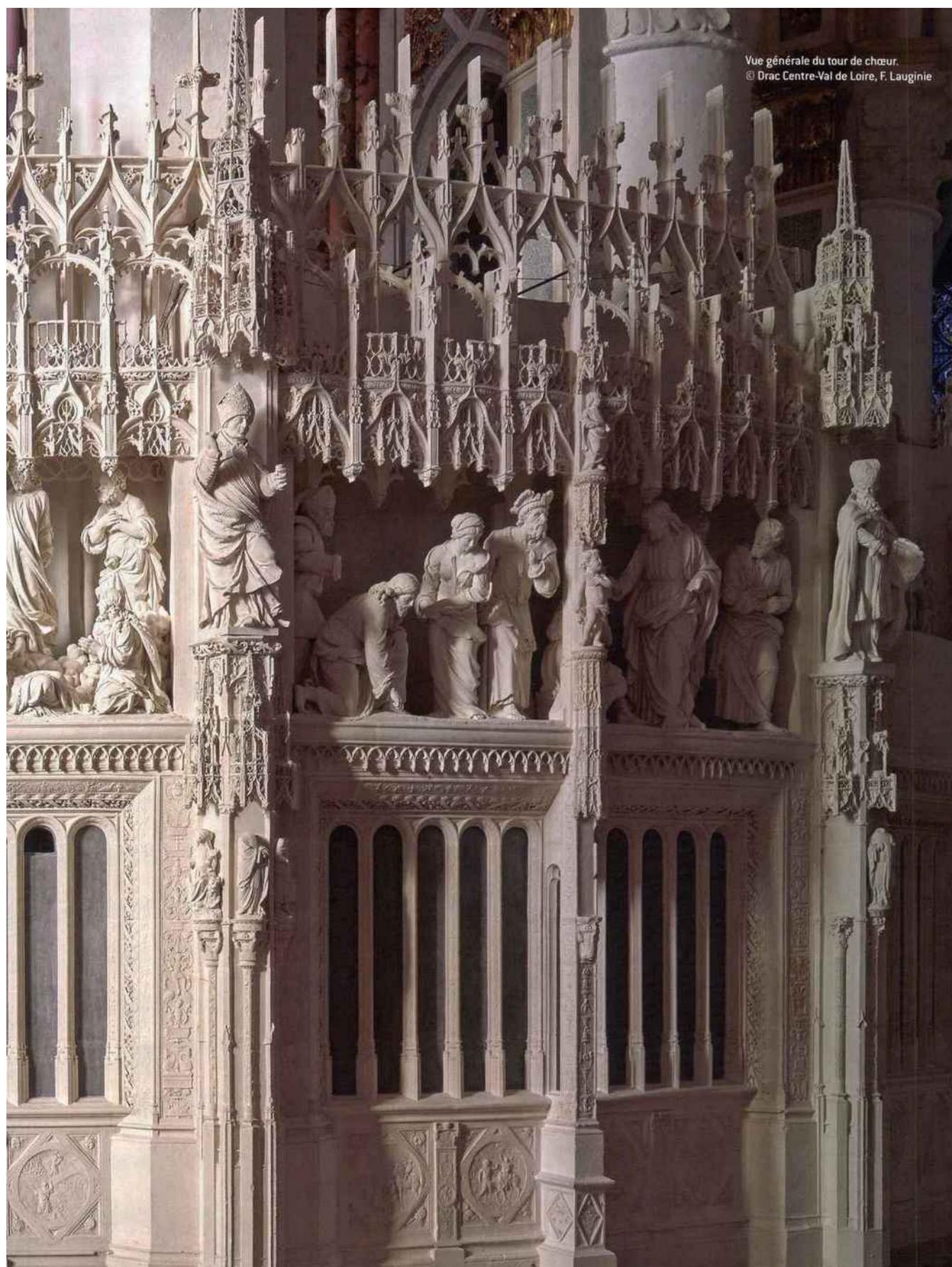
RESTAURATION

CHARTRES

RESTAURATION DU TOUR DE CHŒUR

Commande de l'un des plus puissants chapitres cathédraux français, le « tour de chœur » de Notre-Dame de Chartres a été édifié sous les épiscopats d'Érard de La Marck (1507-1525) et de Louis Guillard (1525-1553). À la faveur de la restauration en cours, il se révèle de nouveau aux visiteurs et aux chercheurs comme l'une des créations majeures de la sculpture religieuse de la première moitié du XVI^e siècle, tout à la fois clôture de chœur, reliquaire monumental et manifeste de la foi catholique.

/ par Fabienne Audebrand, conservateur des antiquités et objets d'art d'Eure-et-Loir et Irène Jourd'heuil, conservateur des monuments historiques à la DRAC Centre-Val de Loire



Vue générale du tour de cœur.
© Drac Centre-Val de Loire, F. Laugnie

L'ÉDIFICATION D'UNE CLÔTURE DE PIERRE

C'est en 1510 que les chanoines de la cathédrale décidèrent d'édifier une clôture en pierre, en remplacement de celle de bois attestée au XV^e siècle. Fin 1513, la maîtrise d'œuvre fut attribuée à un architecte originaire du Maine ayant œuvré à Rouen, au Mans et à Vendôme, Jean de Beauce [actif vers 1474-1529]. « Maître maçon de l'œuvre de l'église de Chartres », le chapitre lui avait précédemment confié la reconstruction de la tour nord achevée en 1516 et l'édification du pavillon de l'Horloge en 1513. En octobre 1514, le chancelier du chapitre Michel Manterne se vit confier le suivi des travaux, engagés deux mois plus tard. Chargé de concevoir le programme iconographique, il contribua à en modifier la portée théologique suite à l'affichage dans la cathédrale d'un placard jugé hérétique, la veille de l'Annonciation 1515. Pour affirmer le culte marial menacé, les soixante-huit *historias* de l'Ancien et du Nouveau Testament envisagées dans un premier temps firent place à quarante scènes illustrant la vie de la mère du Christ, pour partie inspirée des estampes d'Albrecht Dürer publiées en 1511 et des récits apocryphes diffusés au XIII^e siècle par *La Légende dorée*.

L'ambition de la commande fut à la hauteur des moyens du chapitre, principal financeur de l'ouvrage, qui bénéficia de l'installation en 1516, par Érard de La Marck, des confréries de Notre-Dame dans les paroisses du diocèse : leurs cotisations furent affectées à l'entretien de l'édifice et au chantier du tour de chœur. À cela s'ajoutèrent les bénéfices de la bulle du 1^{er} janvier 1517,

par laquelle le pape Léon X octroya des indulgences plénières aux fidèles qui viendraient prier à Chartres le jour de l'Annonciation et contribueraient à l'achèvement de la clôture. Des difficultés financières et divers aléas contribuèrent néanmoins à l'étalement du chantier qui progressa de manière aléatoire au nord, puis au sud, du jubé médiéval à l'ouest vers l'abside à l'est, sur plus de deux siècles, depuis la mise en place des premières scènes en 1516, jusqu'à celle de la dernière statue de contrefort en 1727. Pour autant, il se dégage de l'ensemble une réelle homogénéité à laquelle veillèrent les chanoines, notamment par le biais de contrats imposant aux artistes de respecter le programme défini en 1514, le nombre et les attributs des figures, voire un modèle dessiné par un peintre comme l'attestent les marchés du XVI^e siècle. L'unité se fit aussi par le contrôle attentif des matériaux mis en œuvre : des pierres à grains fins et blanches (principalement de la pierre de Vernon et de Saint-Leu pour la structure ; de la pierre de Tonnerre et du tuffeau pour les sculptures), sans doute pour symboliser l'Immaculée Conception dont le culte fut réaffirmé par le concile de Trente [1545-1563].

UN MONUMENT D'ARCHITECTURE ET DE SCULPTURES

Le tour de chœur a été conçu comme une véritable muraille de pierre de plus de sept mètres de haut et d'une centaine de mètres de long. Chaque support du chœur gothique sert d'appui à un contrefort massif qui délimite



Détail de l'ornement sculpté du soubassement. © Drac Centre-Val de Loire, F. Lauginie

Jean Soulas,
*La Rencontre à la
Porte Dorée* (détail).
© Drac Centre-Val
de Loire, F. Lauginie

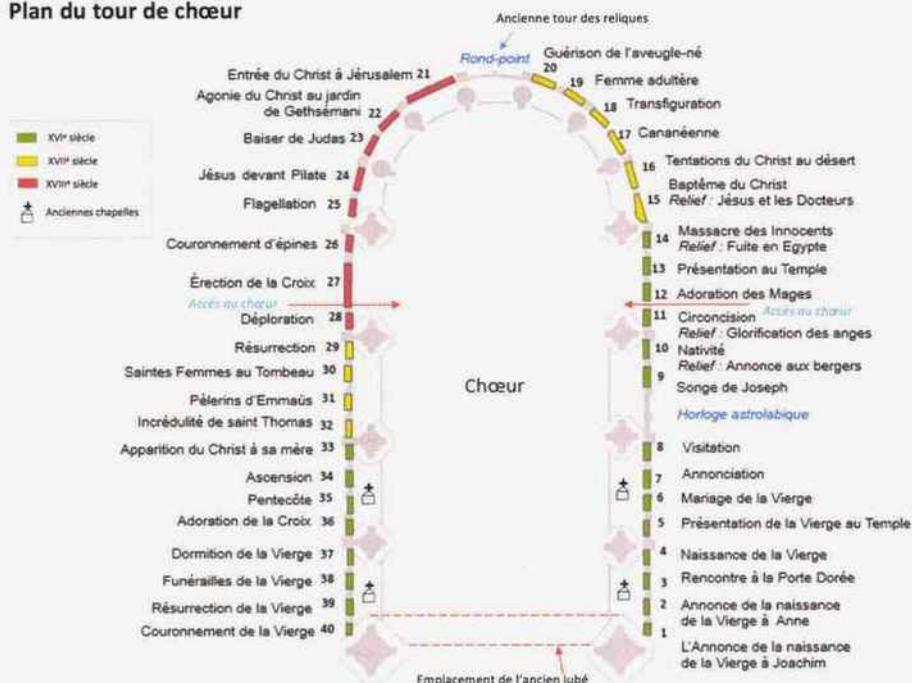


LA RESTAURATION DU TOUR DE CHŒUR

Après une première opération menée sur la travée de l'horloge astronomique en 2008, la Direction régionale des affaires culturelles Centre-Val de Loire s'est engagée dans un ambitieux projet de restauration de la totalité du tour de chœur. Une étude historique approfondie a précédé un diagnostic détaillé des sculptures qui a permis, en 2011, de dresser un bilan sanitaire complet et de réaliser des essais de nettoyage sur lesquels le projet de restauration s'est fondé (2013-2014). Élaboré avec l'architecte en chef des monuments historiques, celui-ci consiste essentiellement en un nettoyage des sculptures encrassées. À partir de 2015, quatre phases de chantiers se sont succédé sur les travées 9 à 14 (Tollis), 1 à 8b (groupement Chevalier-Giordani) et 15 à 26 (Tollis). Depuis 2020, le chantier est entré dans sa dernière phase, avec la restauration des travées 27a à 40 (groupement Amélie Méthivier). Il s'achèvera en 2022.

À l'issue de ce chantier, qui s'accompagne d'une mise en valeur par l'éclairage et de l'installation d'une mise à distance portant signalétique, le montant global de l'opération aura été de près de 2,5 millions € TTC dont environ 1,5 auront été pris en charge par les Amis de la cathédrale. Reconnue d'utilité publique, l'association soutient depuis plus de trente ans les restaurations menées par l'État sur Notre-Dame de Chartres, en apportant son concours financier au profit des vitraux et des sculptures. La remarquable démarche de mécénat sur le tour de chœur s'accompagne d'une sensibilisation du public à l'exceptionnel ensemble sculpté en cours de renaissance. / **Anne Embs, conservatrice régionale des monuments historiques Centre-Val de Loire**

Plan du tour de chœur



Plan des scènes et des artistes.
 © Drac Centre-Val de Loire,
 A.-S. Stern-Riffe

Chronologie

Nom des artistes et numéros des scènes

1516-1519	Artiste anonyme : sc. 33-40
1519-1529	Jean Soulas : sc. 1-7 ; sc. 8-12 (attribuées à)
1542-1543	François Marchand : sc. 13-14
2 ^e moitié du XVII ^e s.	Nicolas Guybert (?) : sc. 15
1610-1612	Thomas Boudin : sc. 16-18 et 29-32
1678-1679	Jean Dedieu : sc. 19
1681-1683	Pierre I Lagros : sc. 20
1713-1716	Simon Mazière : sc. 22-28
1716	Jean-Baptiste II Tuby : sc. 21

quinze travées verticales dotées d'imposantes statues couronnées de dais (une représentation de Dieu le Père et des évêques). Ces travées sont elles-mêmes subdivisées en sections par quatre contreforts secondaires dans les travées droites et deux à l'abside qui abritent, étagées sur trois niveaux, des statuettes représentant des anges, les Vices et les Vertus ou encore divers personnages, probables bienfaiteurs de l'ouvrage.

L'élévation se compose de quatre niveaux : un soubassement orné de faux fenestragés ou de médaillons sculptés ; une claire-voie, dont les ajours sont aujourd'hui en grande partie aveugles ; une galerie supérieure ouverte sur le chœur liturgique avant son réaménagement entre 1763 et 1789 ; enfin, un couronnement flamboyant de pinacles, véritable dentelle de pierre habitée de figurines (allégories, Vertus, *putti* musiciens).

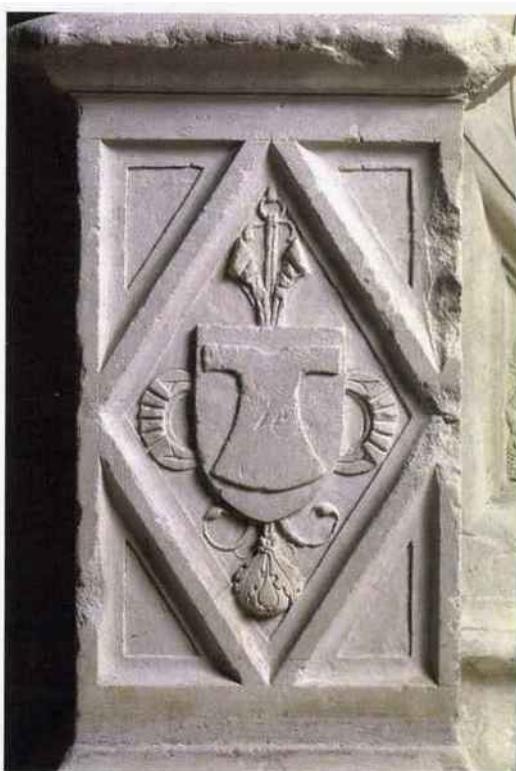
C'est au troisième niveau qu'appartiennent les scènes sculptées en ronde bosse qui, selon une interprétation typologique, dialoguent subtilement avec les bas-reliefs mythologiques et vétérotestamentaires du soubassement. La plupart se logent dans une niche unique, mais certaines se déploient sur deux (*L'Entrée du Christ à Jérusalem* de Jean-Baptiste II Tuby) ou sur une niche double (*L'Élévation de la Croix* de Simon Mazière). Au rond-point, à l'aplomb du « caveau Saint-Lubin » de la crypte, les scènes sont interrompues par une plateforme qui, de 1521 à la fin du XVIII^e siècle, accueillait une tour de trois étages, probablement en bois peint et doré, abritant les reliques de martyrs et d'évêques chartains (Lubin, Bohaire, Calétric...).

Constituée d'un mur double dans les travées droites, l'épaisseur du tour de chœur abrite, dans les deux

premières travées, quatre chapelles intérieures dédiées à saint Lubin (1519) et saint Martin (1521) au sud et à saint Guillaume (1515) et saint Jean l'Évangéliste (1517) au nord. Des espaces dévolus aux marguilliers furent quant à eux créés dans la troisième travée, à la faveur du déplacement, en 1531-1532, des portes d'accès au chœur vers la quatrième travée pour augmenter le nombre de stalles. La clôture abrite également des espaces donnant accès au réveille-matin ou au mécanisme de l'horloge astronomique. À partir de la quatrième travée, le mur est simple, mais il accueillait des espaces à vocation utilitaire, ouverts vers l'intérieur du chœur (armoire liturgique, trésor...).

UN CHEF-D'ŒUVRE DE NOUVEAU RÉVÉLÉ

La restauration en cours contribue à renouveler la connaissance de cet ensemble majeur longtemps délaissé par l'historiographie. Par le biais d'études croisées associant architectes, conservateurs, restaurateurs, historiens de l'art, archéologues, scientifiques, la présence des échafaudages et l'accès aux sculptures constituent en effet un moment privilégié pour analyser les œuvres et pour documenter le chantier et les modifications opérées au cours des siècles, notamment grâce au relevé de nombreuses inscriptions, à l'observation des traces de mise en œuvre, ou encore à l'établissement, par le Laboratoire de recherche des monuments historiques, d'une cartographie des pierres employées. Divers travaux de recherches et études universitaires ont également été engagés, que ce soit sur des artistes tels que Jean-Baptiste II Tuby ou François Marchand ou sur l'ornementation sculptée du soubassement et de la claire-voie. D'un remarquable raffinement et d'une extraordinaire variété, ce foisonnant décor des années 1521-1535 mêle motifs flamboyants et « à l'antique », empruntés aux chantiers ligériens ou normands de la première décennie du XVI^e siècle, nourris d'influences italiennes. Avec une soixantaine de motifs relevant du vocabulaire végétal, animal, musical, liturgique ou eschatologique, il s'avère être l'un des plus riches décors ornementaux de l'architecture religieuse du début de la Renaissance en France. Son étude a par ailleurs identifié des liens porteurs de sens entre l'emplacement des motifs, l'architecture et la liturgie célébrée dans la cathédrale, notamment en ce qui concerne l'exposition et la vénération des reliques. Elle a également révélé la visée politique de ce décor sur fond de lutte d'influences entre l'évêque, le roi et le chapitre cathédral. Le sentiment de déclin de leur puissance face à la nomination d'Érard de La Marck et au concordat de Bologne (1516) autorisant le roi à nommer les détenteurs des bénéfices majeurs conduisit les chanoines à réactiver les mythes de fondation de la cathédrale, en particulier celui de la *Virgo paritura* évoqué par Jules César, relaté



Détail de l'ornement sculpté du soubassement.
© Drac Centre-Val de Loire, F. Lauginie

dans le *Livre des miracles de Notre-Dame* vers 1220 et légitimé par la bulle de 1517. Représentants de la plus ancienne église de la chrétienté, fondée avant même l'Incarnation, les chanoines valorisèrent leur rôle de médiateurs privilégiés de la Vierge, de gardiens du trésor et de maîtres de l'Église face à la montée en puissance du roi et de l'évêque. Parmi les motifs sculptés, on trouve ainsi plusieurs représentations de la *Sancta Camisia*, la chemise de la Vierge, l'une des plus importantes reliques de la cathédrale, offerte par Charles le Chauve en 876, conservée à partir de 1513 sur le maître-autel et devenue l'unique emblème du chapitre au début du XVI^e siècle. Outre les motifs évoquant le trésor conservé dans le chœur (armures royales, ceintures de la Vierge ou d'Anne de Bretagne), d'autres renvoient au mystère de la messe célébrée par-delà la clôture, soulignant son efficacité contre les attaques luthériennes et le rôle des chanoines dans le salut de l'humanité.

En partenariat avec la DRAC, le projet de recherche ChArtRes (Chœur d'Art et Restitution 3D) a été proposé par le Centre d'étude supérieure de la Renaissance de Tours en 2019 dans le cadre d'un appel à projet régional. Grâce au regard croisé de nombreux spécialistes, il envisage de développer des technologies innovantes pour l'étude et la valorisation du tour de chœur, notamment par le biais d'une modélisation 3D tel qu'on pouvait le percevoir à la Renaissance. Ce projet contribuera à faire redécouvrir ce monument dans le monument qu'est la clôture de Notre-Dame de Chartres.





François Marchand, *La Fuite en Égypte* (détail). © Drac Centre-Val de Loire, F. Lauginie

LES ARTISTES

Le projet du tour de chœur est assez mal connu en matière de choix des artistes retenus en dépit des quelques marchés conservés. Si les premières scènes sculptées, côté nord (33 à 40), relèvent plus de la simple adaptation de modèles gravés avec des groupes de figures denses, aux canons maladroits voire irréalistes, il faut attendre l'arrivée, à partir de 1519, de Jean Soulas, pour mettre en valeur le travail du sculpteur. Le maître ymagier parisien est associé à la mise en place d'un décor sculpté à l'église Saint-Germain l'Auxerrois qui semble avoir fait sa réputation. Soulas s'acquitte des marchés reçus par les chanoines jusqu'à sa mort peu avant 1542. Son style élégant, aux formes rondes et amples, introduit aux charmes de la Renaissance avec moult détails dans les costumes, les accessoires ou le mobilier. La disparition de Soulas coïncide avec l'arrivée, sur le chantier du tour de chœur, du sculpteur orléanais François Marchand (vers 1500-1551). Ce dernier n'est pas un inconnu puisqu'il a reçu, en association avec le maçon orléanais Benardeau, la commande du décor du maître-autel de l'abbatiale Saint-Père de Chartres et l'édification d'un jubé. Cette réalisation ambitieuse est à l'initiative

de l'abbé François II de Brillhac, par ailleurs orléanais, et antérieure à celle du tour de chœur. Marchand reçoit, le 12 septembre 1542, le marché de la *Présentation au temple* et du *Massacre des Innocents*, puis de *La Fuite en Égypte*, le tout devant être mis en place avant le 1^{er} juin 1544. L'art de Marchand frappe par son extrême modernité, son goût pour l'Antiquité que l'on retrouve dans les cuirasses et costumes des soldats du *Massacre des Innocents* et l'individualisation des statues par leurs attitudes déliées. Si le *Massacre des Innocents* reflète l'art de Jean Cousin, peintre parisien, chargé de réaliser des vitraux pour deux églises chartraines, il n'en reste pas moins que Marchand démontre avec ces trois réalisations chartraines sa maîtrise du volume et du relief et l'arrivée d'un nouveau courant stylistique. Les difficultés financières et les troubles des guerres de religion ont largement retardé l'exécution des grands groupes suivants. Thomas Boudin (1570-1637), sculpteur ordinaire du roi, va recevoir entre 1610 et 1612 le paiement de sept scènes. Les figures de l'artiste sont assez caractéristiques, avec des canons courts, voire massifs, des vêtements extrêmement travaillés qui tourbillonnent autour des corps, comme les figures des *Tentations au désert* ou le Christ de la *Transfiguration*. Boudin contribuera très largement à garnir les niches où son style poursuit le maniérisme de Germain



Pilon. Enfin, les chanoines sollicitèrent les ateliers parisiens et versaillais pour les derniers groupes installés entre 1678 et 1719 avec les meilleurs artistes, tels Jean Dedieu (1645-1727) dans sa fière figure de la femme adultère, Pierre I Legros (1629-1714), Jean-Baptiste II Tuby (1665-1735) avec sa monumentale *Entrée du Christ dans Jérusalem*, et Simon Mazière (1649-1722) en charge de sept scènes de la Passion du Christ. Si la continuité voulue et entretenue par les chanoines pour les groupes sculptés semble effective, des détails de traitement ou de vocabulaire ornemental, tel l'embarquement du trône de Pilate dans le groupe de Mazière, ou le petit enfant pleurant de la *Déploration*, caractéristique de la statuaire funéraire des sculpteurs de la seconde moitié du XVII^e siècle, relèvent pleinement de l'évolution du style sous le règne de Louis XIV.

Accompagnant les grandes scènes, une foule de statuette animent les parois et les contreforts, par leur traitement truculent et naïf, comme les *Vices* et les *Vertus*. Quant au soubassement, il est couvert, entre les deux portes d'accès au chœur, de sujets à l'antique, en faible relief, s'inspirant de modèles gravés ou de plaquettes en bronze et faisant référence à Jonas et Samson comme précurseurs du Christ ou à des scènes historiques. Ce décor historié s'intègre dans un vocabulaire ornemental et décoratif à la fois antique et « moderne » (c'est-à-dire gothique), représentatif de l'évolution du goût des premières années du XVI^e siècle au tournant des années 1540. **F.A. et I.J.**

Bibliographie

- G. Bresc-Bautier, « Thomas Boudin (vers 1570-1637), sculpteur du Roi. À propos d'une statue priante du Louvre », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1979, pp. 90-99.
- G. Fonkenell [dir.], *Le renouveau de la Passion. La sculpture religieuse entre Chartres et Paris autour de 1540*, Écouen, 2020.
- F. Jouanneaux, *Le tour de chœur de la cathédrale de Chartres*, Orléans, 2000.
- M. Jusselin, « Introduction à l'étude du tour de chœur de la cathédrale de Chartres », *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, 21, 1957-1961, pp. 81-172.



Simon Mazière, *Jésus devant Pilate* (détail). © Drac Centre-Val de Loire, F. Lauginie



Détail de l'ornement sculpté du soubassement, *Samson emportant les portes de Gaza* et *Jonas et la baleine*. © Drac Centre-Val de Loire, F. Lauginie

Jean Dedieu, *Jésus et la femme adultère*. © Drac Centre-Val de Loire, F. Lauginie