



57 | 2026

Les dépôts lapidaires (I) : histoire de fragments, histoire de chantiers



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/insitu/47554>

DOI : 10.4000/15q9t

ISSN : 1630-7305

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

In Situ, 57 | 2026, « Les dépôts lapidaires (I) : histoire de fragments, histoire de chantiers » [En ligne], mis en ligne le 19 février 2026, consulté le 22 février 2026. URL : <https://journals.openedition.org/insitu/47554> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/15q9t>

Description de couverture

Couverture

Légende de couverture

Chantier des collections dans la nef de la cathédrale de Nevers, 2023.

Crédits de couverture

© Catherine Chevochot (Drac Bourgogne-Franche-Comté).



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

In Situ

Revue des patrimoines

Revue électronique, scientifique et gratuite

Février 2026

Maquette du n° 57

Les dépôts lapidaires (I)

Histoire de fragments, histoire de chantiers



Coordination scientifique :
Emmanuelle Flament-Guelfucci,
Delphine Hanquiez,
et Gaëlle Pichon-Meunier

In Situ. Revue des patrimoines
est un périodique numérique
en accès libre et gratuit.
Ce PDF est téléchargeable
sur OpenEdition Journals.

[https://journals.
openedition.
org/insitu/](https://journals.openedition.org/insitu/)

Les dépôts lapidaires (I)
Histoire de fragments, histoire de chantiers

n° 57

Coordination scientifique :

Emmanuelle Flament-Guelfucci,
Delphine Hanquiez,
et Gaëlle Pichon-Meunier

[https://journals.
openedition.org/
insitu/47554](https://journals.openedition.org/insitu/47554)

Table des matières

Les dépôts lapidaires (I) : histoire de fragments, histoire de chantiers. Éditorial Emmanuelle Flament-Guelfucci, Delphine Hanquiez et Gaëlle Pichon-Meunier	7
---	---

Histoire de fragments : origines et devenir

La mémoire fragmentée des monuments historiques. La politique d'inventaire et de protection des dépôts lapidaires, précieux témoins des destructions et des restaurations Judith Kagan, Marie-Anne Sire et Emmanuelle Flament-Guelfucci	13
Des pierres aux archives : sources des dépôts lapidaires à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie Camille Duclert et Antonella Rotolo	37
À propos de dépôts lapidaires de l'ancienne région Languedoc-Roussillon Géraldine Mallet	47
La mémoire recouverte de la cheminée monumentale du château du Bosquet (Ardèche). Interroger la matérialité d'un ensemble lapidaire centenaire Patrick Maillard, Marie-Pascale Etchart, Anne-Cécile Desbordes, Philippe Bromblet et Nathalie Gandolfo	61
Les monuments religieux et le marché de l'art. L'exemple de la galerie Demotte (1905-1935) Christine Vivet-Pecllet	79
L'ensemble lapidaire du service départemental d'Archéologie de l'Oise. Entre stock de varia et pièces muséales Nicolas Bilot, Aymeric Laurent-Bougy et Cyril Meunier	91

Histoire de chantiers : construction, destruction, restauration

Thérouanne (Pas-de-Calais), la cathédrale fantôme Romain Saffré	111
Où sont passées les pierres de l'abbaye Saint-Bertin de Saint-Omer (Pas-de-Calais) ? Hugo Dehongher	127
Quelle(s) collection(s) lapidaire(s) après l'incendie de Notre-Dame de Paris ? Élise Baillieul, Dorothée Chaoui-Derieux, Cédric Moulis et Florence Mousset	143
Les dépôts lapidaires de l'abbaye de Cluny (Saône-et-Loire). La gestion complexe d'un volume démesuré Louise Doubremelle et Florian Galletti	157
Les collections lapidaires et les plâtres de la cathédrale de Nevers (Nièvre) Simon Ducros et Arnaud Alexandre	171
Étude d'une collection inédite de plâtres architecturaux à Sens (Yonne) Ana Aurora Zaragoza Arrabal	185

Le dépôt lapidaire de la cathédrale de Metz (Moselle) : conserver et valoriser le patrimoine néogothique	203
Anne-Laure Gerbert et Pauline Lurçon	
Le lapidaire de la cathédrale de Rodez (Aveyron) : projets d'étude et de mise en valeur	217
Ariane Dor, Adrien Gaillard et Hugo Quelart	
Le jubé, la statuaire et la clôture de chœur de la cathédrale de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme). Un dépôt lapidaire à ciel ouvert	233
Samuel Gibiat	

Varia

La redécouverte du relief <i>Le Christ au Jardin des Oliviers</i> : une œuvre espagnole en Sarthe	251
Alexandra Buvignier	
L'abbaye féminine cistercienne de Bonlieu (Haute-Savoie). Présentation des résultats de l'étude d'archéologie du bâti	267
Lisa Lemercier	
Du rouge au brun, des <i>curiositez</i> aux <i>musealia</i> . Récit d'un retour au pays natal ou la revanche des invisibles	281
Brigitte Thiérion et Pascale de Robert	
Résumés / Abstracts	297

Les dépôts lapidaires (I) : histoire de fragments, histoire de chantiers

Éditorial

Emmanuelle Flament-Guelfucci

Conservatrice générale du patrimoine, cheffe du bureau
de la Conservation des monuments historiques mobiliers
emmanuelle.flament-guelfucci@culture.gouv.fr

Delphine Hanquiez

Maître de conférences en histoire de l'art médiéval, université d'Artois,
UR 4027, Centre de recherche et d'études Histoire et Sociétés (CREHS),
F-62000 Arras
delphine.hanquiez@univ-artois.fr

Gaëlle Pichon-Meunier

Conservatrice du patrimoine, adjointe à la cheffe du bureau
de la Conservation des monuments historiques mobiliers
gaelle.pichon-meunier@culture.gouv.fr

Entendus comme un ensemble de fragments d'architecture et de sculpture, déposés et rassemblés de manière à conserver un lien organique avec leur monument ou leur site d'origine, les dépôts lapidaires sont l'objet de ce premier numéro thématique d'*In Situ. Revue des patrimoines*. L'étude des dépôts lapidaires n'est pas un sujet nouveau. À la suite des travaux pionniers de Léon Pressouyre, dans les années 1960, plusieurs monographies d'édifices et des publications d'actes de journées d'études ont mis en évidence leur intérêt scientifique et patrimonial pour l'histoire de l'architecture et celle de la conservation-restauration¹. Le présent numéro est consacré à l'exploration de ces ensembles et à leur histoire. Il s'articule autour de deux grands volets : le premier s'intéresse à l'histoire des fragments, leur origine et leur devenir ; le second porte sur l'histoire des chantiers, qu'il s'agisse de construction, de destruction ou de restauration. Ces deux volets correspondent à des approches différentes mais complémentaires qui doivent être appréhendées simultanément,

1. Entre autres : VERGNOLLE Éliane, « Inventaire du dépôt lapidaire de Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret) », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, nouvelle série, fasc. 17-18 A, Paris, 1984, p. 33-114, 143 fig. ; SAULNIER Lydwine & STRATFORD Neil, *La Sculpture oubliée de Vézelay. Catalogue du Musée lapidaire*, Paris/Genève, Arts et métiers graphiques/Droz, coll. « Bibliothèque de la Société française d'archéologie, 17 », 1984 ; TIMBERT Arnaud (dir.) & HANQUIEZ Delphine (collab.), *L'Architecture en objets. Les dépôts lapidaires de Picardie*, actes de la journée d'études d'Amiens, 22 septembre 2006, Amiens, CAHMER, coll. « Histoire et archéologie médiévale », 2008 ; HANQUIEZ Delphine (dir.), *Regards sur les dépôts lapidaires de la France du Nord*, actes de la journée d'études à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, 12 décembre 2008, Caen, Publications du CRAHM, 2011 et *Ead.* (dir.), *Fragments d'architecture. Les collections lapidaires de la Flandre, de l'Artois et du Cambrésis*, actes de la journée d'études à Arras, 29 novembre 2019, Aire-sur-la-Lys, ateliergaleriéditions, 2023.

en considérant aussi bien le monument et les chantiers qui ont jalonné son histoire que chaque fragment, notamment au moment de sa redécouverte. Les résultats de la recherche contribuent à la valorisation de ce patrimoine auprès du public, ce qui sera le thème du second numéro.

Le premier champ d'investigation concerne les fragments conservés loin de leur monument d'origine, souvent dispersés au fil du temps et susceptibles de circuler sur le marché de l'art. Ces déplacements successifs soulèvent des questions cruciales relatives à la vérification de leur provenance, à la reconstitution de leur trajectoire matérielle et juridique ainsi qu'à l'identification d'éventuelles revendications fondées sur la domanialité publique. L'analyse de ces fragments implique donc une enquête minutieuse, attentive aux changements de propriétaires, aux conditions de découverte ou d'acquisition et aux indices permettant de restituer leur contexte initial. Le second champ repose sur le travail scientifique conduit par les conservateurs, archéologues, historiens de l'art, chercheurs et restaurateurs dans les territoires. Il réaffirme l'importance des études historiques menées site par site et de la gestion raisonnée des éléments regroupés dans les dépôts. Cette démarche suppose l'élaboration d'inventaires selon une méthodologie rigoureuse, avec une campagne photographique exhaustive des éléments constitutifs de chaque dépôt, qu'il s'agisse de fragments lapidaires originaux ou de reproductions en plâtre.

La première partie, « Histoire de fragments : origine et devenir », est introduite par un article chronologique et synthétique qui présente les enjeux et l'évolution de la prise en compte des dépôts lapidaires, mémoire fragmentée des édifices, par les services chargés des monuments historiques depuis le ^{xix}^e siècle (Judith Kagan, Marie-Anne Sire et Emmanuelle Flament-Guelfucci). Cet exposé souligne en particulier le tournant des années 1970 dans la reconnaissance de leur intérêt scientifique et patrimonial, avec les travaux du professeur Léon Pressouyre et la Commission supérieure des monuments historiques d'avril 1979, prélude à une abondante série de protections et d'études. Les liens étroits entre l'Université et le ministère de la Culture et l'engagement collectif sur ce sujet sont un bel exemple de recherche appliquée permettant d'enrichir la connaissance des dépôts lapidaires et l'identification, voire le retour de certains fragments dispersés. Une partie des archives relatives à cette histoire sont conservées à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie ; Camille Duclert et Antonella Rotolo nous en livrent l'état des sources utiles. Une étude transversale complète cette vision historique et dresse un bilan critique de trente années de gestion des dépôts lapidaires dans une région, ainsi que l'établit Géraldine Mallet pour le Languedoc-Roussillon.

Deux contributions s'attachent plus spécifiquement à étudier la circulation des fragments sur le marché de l'art, la difficulté de leur suivi et les problématiques de retour *in situ* ou de reconnexion avec le monument d'origine : l'une sur un élément de décor d'architecture d'intérieur devenu objet mobilier monumental – une cheminée provenant du château du Bosquet, en Ardèche (contribution collective de Patrick Maillard, Marie-Pascale Etchart, Anne-Cécile Desbordes, Philippe Bromblet et Nathalie Gandolfo) –, l'autre sur les fragments acquis par les collectionneurs et institutions états-unis par l'intermédiaire du marchand Georges-Joseph Demotte (article de Christine Vivet-Peclot). Dans le cas de dépôts dont la documentation est maigre, voire absente, la provenance et l'identification de certains fragments font l'objet d'une véritable enquête, comme celle menée par Nicolas Bilot, Aymeric Laurent-Bougy et Cyril Meunier sur le lapidaire du service départemental d'Archéologie de l'Oise, qui était en déshérence depuis quelques décennies. Elle aboutit ici à la présentation de monuments funéraires et de fragments d'architecture de monuments isariens.

Dans la seconde partie, « Histoire de chantiers : construction, destruction et restauration », les articles mettent en évidence les chantiers de destruction, anciens ou plus récents, qu'ils soient volontaires ou plus accidentels. Le premier cas est celui de la cathédrale de Thérouanne (Pas-de-Calais), ville détruite par les troupes de Charles Quint en 1553, et dont les investigations archéologiques ont révélé, dès le ^{xix}^e siècle, les fragments restants sur le site, laissant supposer une récupération organisée des matériaux, comme le montre Romain Saffré. L'étude du lapidaire provenant de ce monument gothique conservé au musée de Saint-Omer offre l'occasion de se pencher sur son architecture. Dans la même aire géographique, Hugo Dehongher s'interroge sur le devenir des matériaux à la suite du chantier de démolition de l'abbaye Saint-Bertin de Saint-Omer, entrepris en plusieurs phases, après sa vente au ^{xix}^e siècle puis au cours du siècle dernier : certains ont été réemployés, d'autres stockés sur place. Les circonstances de la dispersion des pierres et leur localisation actuelle sont ainsi mieux cernées grâce à l'étude menée dans les archives et l'analyse monumentale.

Deux contributions montrent l'ampleur de certains dépôts lapidaires. Il en est ainsi de celui qui a été constitué tout de suite après l'incendie de la cathédrale Notre-Dame de Paris en 2019. Le collectif formé par Élise Baillieul, Dorothee Chaoui-Derieux, Cédric Moulis et Florence Mousset présente le protocole lié à la

gestion de ces gravats, avec la question du tri des éléments récupérés qui s'est rapidement posée, étant donné le volume de l'ensemble – exprimé en centaines de palettes – et dont le traitement est d'autant plus lourd que les pièces ont subi une contamination au plomb. Le millier de pièces constituant l'ensemble du dépôt de l'abbaye de Cluny (Saône-et-Loire), provenant d'abord de sa démolition, puis de fouilles archéologiques, n'est pas sans poser également quelques difficultés de gestion et de conservation liées notamment aux subtilités administratives ou de propriétés, ici exposées par Louise Doubremelle et Florian Galletti.

Certaines études offrent l'opportunité de s'intéresser non seulement à un dépôt lithique mais aussi au dépôt de moulages, vestiges à considérer pour la connaissance du processus de restauration des édifices au XIX^e siècle. C'est le cas de la collection lapidaire de la cathédrale de Nevers (Nièvre), étudiée par Simon Ducros et Arnaud Alexandre, qui s'étend du Moyen Âge au XIX^e siècle, dernière période qui est majoritaire et qui rassemble notamment les moulages réalisés par l'atelier de sculpture de Jacques-Ange Corbel dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Les auteurs s'arrêtent plus précisément sur trois monuments relevant du mobilier ou du funéraire datant de l'époque gothique, de la Renaissance ou de la Restauration. Une autre collection de plâtres, celle constituée lors de la restauration de la cathédrale de Sens (Yonne) au XIX^e siècle, est présentée par Ana Aurora Zaragoza Arrabal. L'inventaire et l'étude de ces moulages dits de travail, qui servaient aux restaurateurs à transposer avec exactitude un modèle sur la pierre et n'avaient pas vocation à être conservés, lui permettent d'en souligner la valeur historique et artistique et d'avancer des hypothèses de datation pour les restaurations de l'édifice. C'est grâce à la collection lapidaire conservée dans la cathédrale Saint-Étienne de Metz (Moselle) qu'Anne-Laure Gerbert et Pauline Lurçon ont étudié le décor néogothique créé pendant l'annexion de l'Alsace-Moselle à l'Empire allemand (1871-1919). Le dépôt comprend en effet des éléments sculptés en pierre calcaire déposés au XX^e siècle ainsi qu'un important fonds de plâtres émanant de l'atelier du sculpteur français Auguste Dujardin (1847-1925), acteur majeur de la restauration de l'édifice sous la direction de l'architecte Paul Tornow (1848-1921).

Pour la cathédrale de Rodez (Aveyron), Ariane Dor, Adrien Gaillard et Hugo Quelart rappellent que les vestiges lapidaires sont issus du vandalisme révolutionnaire et des restaurations des XIX^e et XX^e siècles. Des fouilles récentes ont mis au jour des éléments de la clôture de chœur et ont apporté, après inventaire et étude des éléments extraits, un nouvel éclairage sur de nombreux groupes sculptés de la cathédrale. D'autres éléments déposés sont en cours d'étude. Pour la cathédrale de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), Samuel Gibiat présente également les apports d'une approche pluridisciplinaire : les études de conservation par deux restauratrices de sculptures, avec le concours scientifique du Laboratoire de recherche des monuments historiques (pierre et polychromies), celui du département des Sculptures du musée du Louvre (tradition stylistique) et la numérisation 3D ont amené à reconsidérer l'identité et la physionomie d'origine du monument déconstruit. Ces deux dernières contributions traitent plus particulièrement des jubés et clôtures de chœur. Sur ce point, les actes du colloque de l'association des conservateurs des Monuments historiques complèteront utilement la lecture de ce numéro².

Les travaux présentés témoignent des apports de l'analyse géologique et matérielle, de l'étude morphologique et stylistique complétée de comparaisons. Ce premier numéro constitue sans doute un préalable nécessaire aux échanges interdisciplinaires à venir, notamment avec les chercheurs travaillant sur les architectures en ruines, les vestiges conservés dans les parcs et jardins, ou sur les modalités de présentation muséographiques des fragments lapidaires, hors de leur contexte d'origine, dans les institutions muséales – comme l'ont récemment illustré les journées d'études du Louvre et de Toulouse « La sculpture monumentale médiévale à l'épreuve du musée. Enjeux, conceptions, réceptions » (30 juin-1^{er} juillet 2025 et 2-3 octobre 2025)³ ou les résultats du programme de recherche SATHMA (Sculpture de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, IV^e-X^e siècle)⁴.

2. DOR Ariane & LEBÉDEL-CARBONNEL Hélène (dir.), *Jubés et clôtures de chœur du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Société française d'archéologie, coll. « Bibliothèque de la Société française d'archéologie nouvelle série ; IV », 2025.

3. cperanamorphose (18 juin 2025), Journées d'études « La sculpture monumentale médiévale à l'épreuve du musée. Enjeux, conceptions, réceptions », *Anamorphose*, [en ligne], <https://doi.org/10.58079/145fk> [lien valide en février 2026].

4. CHEVALIER Pascale, DEVILLECHAISE Aurélie, FLAMMIN Anne, GOURHAND Cécile, LE POGAM Pierre-Yves, MÉREL-BRANDENBURG Anne-Bénédicte, MILLEREUX Arnaud, NOUVEL Blandine, ROGER Amélie, ROUSSEAU Vincent, SAPIN Christian, SAUVAGE-CERISIER Manon & STRZELECKI Damien, « Un recueil numérique pour la sculpture de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, le projet SATHMA », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, n° 29.1, 2025, [en ligne], <http://journals.openedition.org/cem/23515> [lien valide en février 2026].

Numérisation et modélisation 3D sont des outils qui ouvrent des perspectives prometteuses pour l'avenir de ces recherches. La réunion numérique de fragments conservés dans des lieux multiples, relevant de propriétaires différents et étudiés par des professionnels aux compétences complémentaires, ainsi que la reconstitution virtuelle des décors disparus, permettent d'approfondir considérablement la connaissance des monuments et de leurs dépôts lapidaires. Ces technologies contribuent à renouveler les méthodes d'analyse, à faciliter les comparaisons et à rendre accessibles des ensembles aujourd'hui dispersés, ouvrant ainsi la voie à une compréhension plus fine et plus globale du patrimoine lapidaire. Les articles réunis à l'occasion de ce numéro sont révélateurs du travail engagé ces dernières années et montrent le mouvement constant vers l'approfondissement de la connaissance et la conservation de ces ensembles aussi fragiles qu'indispensables à la compréhension des monuments historiques dont ils proviennent.

Histoire de
fragments :
origine et
devenir

La mémoire fragmentée des monuments historiques

La politique d'inventaire et de protection des dépôts lapidaires,
précieux témoins des destructions et des restaurations

Judith Kagan

Cheffe du bureau de l'Expertise et des Métiers à la sous-direction
des Monuments historiques et des Sites patrimoniaux
judith.kagan@culture.gouv.frj

Marie-Anne Sire

Inspectrice générale des monuments historiques
m-a.sire@orange.fr

Emmanuelle Flament-Guelfucci

Cheffe du bureau de la Conservation des monuments historiques mobiliers
à la sous-direction des Monuments historiques et des Sites patrimoniaux
emmanuelle.flament-guelfucci@culture.gouv.fr

Du XIX^e siècle aux années 1970 : découvrir, préserver, exposer

Conduite des travaux

[...]

3. L'architecte prendra les mesures nécessaires pour que les fers, les plombs, les bois et autres matériaux ayant une valeur et appartenant aux édifices, soient rangés en magasin et inventoriés. Ces matériaux ne pourront être enlevés, lorsqu'ils devront être réemployés dans l'édifice dont ils proviennent, que sur un ordre signé de l'architecte ou d'un de ses agents.

[...]

6. Lorsque, par suite d'une autorisation spéciale, il sera nécessaire de déposer, d'enlever ou de démolir certaines portions d'un édifice ayant une valeur au point de vue de l'art ou de l'archéologie, l'architecte devra faire dresser un état actuel des parties qu'il s'agit de remplacer avant de commencer l'exécution.

[...]

Maçonnerie

[...]

32. Tout fragment à enlever, s'il présente un certain intérêt, soit pour la forme, la matière ou toute autre cause, sera étiqueté, classé et rangé en chantier ou en magasin.

L'instruction du 26 février 1849 pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales, explique la prise en compte des dépôts lapidaires par les services chargés des monuments historiques¹. Cette instruction est rédigée « sur le rapport de MM. Violet-Leduc [sic] et Mérimée, membres de ladite commission » au sein de la Commission des arts et des édifices religieux (section d'Architecture)². Le but des efforts des architectes diocésains est la *conservation* de ces édifices avec une attention majeure portée à l'*entretien*. Ce texte insiste sur le maintien en place, le remploi, la dépose limitée au strict minimum et donne des prescriptions pour le moulage et l'estampage destinés à reproduire fidèlement les ornements à restituer.

Si toutes les prescriptions en matière d'inventaire et de rangement dans les « magasins » sont loin d'avoir été suivies – c'est le sort habituel des circulaires et instructions... –, les travaux d'ampleur menés depuis le XIX^e siècle dans les monuments historiques expliquent l'abondance des fragments conservés. Les déposes ponctuelles de sculptures, de chapiteaux et d'éléments ornés, les destructions partielles lors de réaménagements d'envergure expliquent l'existence de ces dépôts.

Ces principes sont déjà dans la circulaire du 13 mars 1838 relative aux travaux de fouilles et recherches d'antiquités que l'on souhaite maintenir sur place « comme des archives de l'histoire locale et pour y répandre le goût des arts [...] lorsque les fragments antiques ont fait partie d'un grand monument encore debout, il est essentiel qu'ils n'en soient jamais séparés ». Les achats de particuliers ou de collections publiques risquent de faire perdre l'origine de ces « fragments ainsi divisés [...] et ils sont à peu près perdus pour les savants »³. L'esprit de cette circulaire dépasse largement les monuments antiques.

Définir un dépôt lapidaire

Les sociétés savantes sont souvent à l'origine de la préservation au plus près du monument historique des collections lapidaires qui constituent les premiers embryons des musées d'antiquités⁴. Dans leur histoire et en particulier dans leurs publications, cet intérêt pour les collections lapidaires est marqué par des études ou par le souci exprimé pour leur conservation, dans la droite ligne des instructions révolutionnaires de 1793 et 1794.

Un dépôt lapidaire n'est cependant pas une réserve de musée où sont conservés les biens non présentés dans les salles. Le nom plus fréquent dans les archives des Monuments historiques est celui de « magasin ». Celui-ci ne contient pas forcément uniquement des fragments de pierre et on peut y trouver des moulages en plâtre, des pièces de bois ou de métal. Le matériau pierre étant prééminent, le terme « lapidaire » s'est imposé en référence au « *lapidarium* », collection constituée d'éléments architecturaux et de sculptures ou de fragments de sculptures.

Découvrir les fragments

Au-delà des déposes sélectives, les dépôts sont enrichis des fouilles réalisées volontairement (Chartres [Eure-et-Loir], 1848), pour l'installation des calorifères (Paris, Bourges [Cher] ou après la Première Guerre mondiale, au moment des reconstructions (Noyon [Oise], Reims [Marne], Soissons [Aisne]). La présence abondante de fragments lapidaires dans le sol des édifices s'explique par la règle 51 du droit canon (traduction de 1742)⁵ : « Dès lors qu'une chose est consacrée au service de Dieu, elle ne peut plus être employée au service des hommes. » Cette règle est reprise dans le canon 1171 du Code de droit canonique. Les fragments sont enfouis dans l'église ou ses abords immédiats en couches épaisses ou remployés en dallage.

1. *Bulletin officiel du ministère de l'Intérieur*, 1849, p. 211-231. Instruction signée par Eugène Durieu, directeur général de l'Administration des cultes, vue et approuvée par le ministre de l'Instruction publique et des Cultes, Alfred Falloux. Accessible sur *Gallica* : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5533990g/f59.item> [lien valide en février 2026].

2. Commission instituée par arrêté du 16 décembre 1848 près la direction générale de l'Administration des cultes dont dépendent les cathédrales jusqu'en 1907.

3. Voir les ressources accessibles sur la page <https://mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/les-monuments-historiques-avant-1913> [lien valide en février 2026].

4. Musée Beauvoisine à Rouen, musée des Beaux-Arts d'Amiens dans la suite de la Société des antiquaires de Picardie, musée Rolin à Autun qui présente les collections rassemblées par la Société éduenne, Société archéologique et historique de l'Orléanais, Antiquaires de l'Ouest à Poitiers autour du baptistère...

5. DANTOINE Jean-Baptiste, *Les Règles du droit canon [...] traduites en français*, Bruxelles, Gilles Stryckwant, Charles de Vos, 1742, p. 278-280.

Prosper Mérimée repère régulièrement ces magasins ou ces dépôts en danger⁶. À la cathédrale Saint-Étienne de Bourges, il se montre particulièrement attentif au gisant du duc Jean de Berry et aux autres statues « sans têtes et fort mutilées » déposées « dans des coins obscurs » de la crypte. Il ne manque pas de mentionner à Saint-Menoux (Allier) les « quelques débris de statues bysantines [sic], plus ou moins défigurées, [qui] gisent pêle-mêle, déposées dans ce chœur qui depuis assez longtemps paraît n'être considéré que comme une espèce de magasin » [fig. 1 et 2]. À Conques (Aveyron), il évoque les découvertes de tombeaux en fouille. Il cite à Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme) les « débris d'architecture » et les « fragments sculptés » « jetés pêle-mêle dans un coin du jardin de botanique où ils se détruisent à la pluie et à la gelée ».



Figure 1

Dépôt lapidaire dans l'église de Saint-Menoux (Allier), 2008 : fragments de sculptures du XIII^e siècle, classés au titre des monuments historiques par arrêté du 2 décembre 1907. Les archives photographiques ont été précieuses pour confirmer la provenance de reliefs du XIII^e siècle volés fin 2007-début 2008, localisés à New York sur le marché de l'art et restitués à la police fédérale belge le 7 mai 2009. Dossier consultable sur <https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM03000452> [lien valide en février 2026]. © Ministère de la Culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (objets mobiliers).



Figure 2

Un élément de la frise de rinceaux de l'église de Saint-Menoux (Allier), présenté dans l'exposition « Trésors volés, trésors retrouvés, trésors restitués ! » organisée dans le grand salon du ministère de la Culture du 13 au 17 septembre 2012 pour les Journées européennes du patrimoine. Le fil du scellé est encore visible. © Judith Kagan (ministère de la Culture).

6. MÉRIMÉE Prosper, *Notes d'un voyage en Auvergne*, Paris, H. Fournier, 1838, disponible en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105453n> [lien valide en février 2026].

Enrichir les collections des musées

Sous l'impulsion et l'action directe de Louis Courajod (1841-1896), conservateur du département des Sculptures du Louvre, de nombreux fragments issus des « chantiers » des cathédrales ou des églises sont attribués aux collections de ce musée à partir des années 1890. Le conservateur parcourt les principales églises et cathédrales et négocie, avec les architectes et le préfet, des éléments jugés pertinents pour enrichir « la part du Moyen Âge français, jusqu'alors fort réduite » de la collection⁷. Les « prélèvements » concernent les cathédrales de Bourges, Paris, Meaux, Soissons, Troyes, la collégiale Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne et l'abbatiale de Saint-Denis dont le « magasin » constitué dans l'ancienne orangerie au chevet de l'édifice conserve les épaves du musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir (1761-1839). Chaque attribution au Louvre est présentée devant le comité validant les acquisitions et fait l'objet d'une délibération de la commune et d'une autorisation du ministre de l'Intérieur et du ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes⁸.

À Troyes (Aube), un projet de « musée diocésain » intègre le dépôt lapidaire situé dans l'actuel musée d'Art moderne mais, dès 1891, les collections sont transférées au musée des Beaux-Arts et au Louvre⁹. Ainsi le « couronnement de pilastre et chapiteau de colonnette décorés de feuillage » provenant de l'ébrasement gauche du portail du bras sud du transept de la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Troyes est-il au Louvre et son pendant au musée des Beaux-Arts de Troyes¹⁰. Les fragments de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne (Marne) arrivent au Louvre à partir de 1896¹¹.

À Bourges, le jubé de la cathédrale (1240-1250), détruit en 1758, est connu grâce à un dessin d'Étienne Martellange de 1621 et à plusieurs estampes¹². Les reliefs sont retaillés en dalles carrées, bûchés et une grande partie sert de moellons pour la nouvelle clôture érigée en 1791. À partir de 1850, lors du réaménagement du chœur et la destruction de la clôture, sont mis au jour les fragments mutilés. Sur les onze reliefs retrouvés, quatre, « ceux qui présentaient la plus grande perfection »¹³ entrent au musée du Louvre en 1891, malgré les « énergiques » protestations locales¹⁴. Les autres sont conservés dans la crypte de la cathédrale. La Société des antiquaires du Centre récupère pour le musée du Berry le relief du *Calvaire* détenu par les Frères de la Doctrine chrétienne. De nouvelles fouilles sont conduites en 1894 sous le dallage des trois premières travées de la nef lors de l'installation du calorifère, en 1905 lors d'une campagne de travaux dans la crypte pour le tombeau des archevêques, et en 1917 dans le dallage de la nef : ce sont près de 500 fragments qui sont désormais inventoriés. Après l'exposition de 1962 sur les cathédrales, d'autres reliefs (scènes de la Passion, apôtres, éléments d'architecture) sont restés en dépôt au Louvre.

7. BRESCH-BAUTIER Geneviève, notice biographique de Charles Léon Louis Courajod, in SÉNÉCHAL Philippe & BARBILLON Claire (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la première guerre mondiale*, [en ligne], <https://www.inha.fr/dictionnaire-critique-des-historiens-de-lart-actifs-en-france-de-la-revolution-a-la-premiere-guerre-mondiale/courajod-charles-leon-louis-inha/> [lien valide en février 2026]. BRESCH-BAUTIER Geneviève & LAFABRIE Michèle (dir.), *Louis Courajod (1841-1896), profession conservateur*, Paris, École du Louvre, coll. « Rencontres de l'École du Louvre », 2003.

8. Voir par exemple les 83 notices de biens provenant de cathédrales ou d'églises sur la plate-forme <https://collections.louvre.fr> [lien valide en février 2026]

9. MARSAT André M^{re}, « Le Musée Diocésain. Réalité ou fiction ? », *Mémoires de la Société académique du département de l'Aube*, t. CXVI, 1991, p. 1-12, disponible en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96120732> [lien valide en février 2026].

10. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010093332> [lien valide en février 2026].

11. 26 notices concernent Notre-Dame-en-Vaux sur la plate-forme du musée du Louvre <https://collections.louvre.fr/recherche?advanced=1&search%5B0%5D=Notre-dame%20en%20vaux> [lien valide en février 2026]. Certains fragments sont arrivés par dépôts ultérieurs ou par don.

12. « Veüe de l'intérieur de l'Eglise de S. Etienne de Bourges », BnF, département des Estampes et de la Photographie, RESERVE UB-9-BOITE FT 4BNF, Fonds des dessins d'Étienne Martellange, 44.

13. ROGER Octave, « L'ancien jubé de la cathédrale de Bourges, Mémoire lu à la réunion des délégués des sociétés savantes à la Sorbonne en 1891 », *Mémoires de la Société des antiquaires du Centre*, vol. XVIII, 1891, p. 75-105, ici p. 83.

14. Roger détaille les circonstances des découvertes successives. La délibération du conseil municipal du 13 février 1891 protestant contre l'envoi des sculptures « estimant qu'elles ne doivent pas être séparées du monument auquel elles ont appartenu » reste vaine (p. 10).

Fouiller les sols des cathédrales

La mise en place des conduits de chauffage entraîne des découvertes dont témoigne Eugène Viollet-le-Duc :

Nous avons trouvé depuis peu, sous le dallage du chœur de la cathédrale de Paris, refait par l'ordre de Louis XIV, quantité de débris du jubé qui datait du commencement du ^{xiv}^e siècle et était d'une finesse d'exécution incomparable. Malheureusement, ces fragments ne sont pas assez nombreux pour pouvoir reconstituer d'une manière certaine et dans toutes leurs parties ces charmants monuments¹⁵.

À Reims, le défoncement du sol par les pierres tombées des voûtes sous le coup des obus a fait apparaître en 1919 de nombreux vestiges. Lors du déblaiement, l'architecte Henri Deneux constate que le maître-autel de 1747 était fondé sur une plate-forme constituée des « débris de l'ancien jubé et de la clôture dressés en 1418 par l'architecte Collard de Givry et détruits en 1745 par le funeste chanoine Godinot, auteur de déplorables transformations »¹⁶. Le dallage et les murs des stalles ont aussi révélé des « fragments de pierres moulurées et sculptées du ^{xv}^e siècle ». Les vestiges mis au jour permettent de confirmer la seule représentation graphique connue, un dessin de Jacques Cellier conservé à la Bibliothèque nationale de France¹⁷.

À Noyon, une « fouille méthodique » décidée par l'administration des Monuments historiques à la suite des découvertes de Reims est effectuée en 1921-1922, sous l'impulsion d'Eugène Lefèvre-Pontalis, historien de la cathédrale qui en publie les résultats en 1923¹⁸. Sous le dallage du chœur et du transept, il remarque qu'une « plate-forme formée des débris du jubé gothique » du ^{xiv}^e siècle a permis de poser les stalles placées dans le chœur en 1757 comme à Reims. L'« assemblage » des morceaux est réalisé par les architectes André Collin et Alfred Révillon pour une présentation des deux faces du jubé dans une salle voisine de la sacristie : « ce travail fera grand honneur aux deux architectes du monument et à l'administration des Beaux-Arts qui en a pris l'initiative¹⁹. » Les archives photographiques rendent compte de ces découvertes et de l'anastylose, spectaculaire²⁰.

Protéger

Le classement de l'immeuble emporte celui des éléments lapidaires qui en proviennent. Il en est ainsi des fragments du jubé de la cathédrale de Bourges, sans arrêté spécifique et considérés comme classés au titre de l'immeuble (liste de 1862). L'arrêté du 21 octobre 1903 portant classement au titre des monuments historiques des éléments du jubé de la cathédrale de Chartres conservés dans la chapelle Saint-Martin de la crypte, de la main de Paul-Frantz Marcou, inspecteur général des monuments historiques pour les objets mobiliers, est particulièrement elliptique : « fragments de sculpture provenant de l'ancien jubé détruit et conservés dans la crypte : la Nativité, la vision des Mages, l'Adoration des Mages, etc., statuettes, etc., pierre, ^{xiii}^e siècle ». Il s'agit d'un des premiers arrêtés spécifiques concernant des éléments conservés dans un dépôt lapidaire²¹. À Châlons-en-Champagne, les nouveaux fragments de Notre-Dame-en-Vaux découverts lors de travaux sont classés en 1962, cette fois-ci sur la base d'un inventaire complet annexé à l'arrêté²².

15. VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, « Jubé », in Id., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du ^x^e au ^{xv}^e siècle*, Paris, Vve A. Morel, 1875, t. VI, p. 147-150.

16. DESHOULIÈRES François, « L'ancien jubé de la cathédrale de Reims », *Bulletin monumental*, t. 79, 1920, p. 282, disponible en ligne, www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1920_num_79_1_11982_t1_0282_0000_2 [lien valide en février 2026].

17. MERLIN François, *Recherches de plusieurs singularités, dit Recueil Cellier*, 1583-1587 (BnF, Français 9152, fol. 78r), disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52523741r/f163.item> [lien valide en février 2026].

18. LEFÈVRE-PONTALIS Eugène, « Le Jubé de Noyon », *Bulletin monumental*, t. 82, 1923, p. 442-449, disponible en ligne, https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1923_num_82_1_11753 [lien valide en février 2026].

19. LEFÈVRE-PONTALIS Eugène, « Découverte du jubé de la cathédrale de Noyon, démoli en 1757 », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 67^e année, n° 1, 1923, p. 49-50.

20. TIMBERT Arnaud (dir.), *La Cathédrale Notre-Dame de Noyon. Cinq années de recherches*, Noyon, Société historique, archéologique et scientifique de Noyon, 2011. Voir aussi le dossier électronique sur le portail de l'inventaire général consacré aux jubés successifs : <https://inventaire.hautsdefrance.fr> [lien valide en février 2026].

21. <https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM28000119> [lien valide en février 2026].

22. <https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM51000218> [lien valide en janvier 2026]. HUBERT Louis, chanoine, « Les restes du cloître de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne. La part de la chance dans les trouvailles archéologiques », *Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne*, 1962, p. 58-60, disponible en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65641650/f106.item> [lien valide en février 2026].

La loi du 31 décembre 1913 dispose dans son article 14 que « les effets du classement subsistent à l'égard des immeubles par destination qui redeviennent meubles proprement dits ». La loi du 23 juillet 1927 modifiant la loi de 1913 insiste sur la lutte contre le dépeçage et la dispersion²³. Le Code du patrimoine conserve ces articles relatifs au détachement de biens²⁴.

Évoquer les dépôts lapidaires dans la Commission des monuments historiques

L'analyse des procès-verbaux de la Commission des monuments historiques dans sa section des Objets mobiliers entre 1891 et 1950 démontre l'attention portée à certains dépôts lapidaires dès 1927 - tympan et bas-relief du XIII^e siècle de l'abbaye de Déols (Indre) se trouvant au musée lapidaire de Châteauroux)²⁵. En 1934, Jean Cassou, alors inspecteur des monuments historiques, soumet en vue du classement son « rapport sur 140 fragments d'architecture et de sculpture conservés dans la galerie du 1^{er} étage de la cathédrale de Mantes et propose l'aménagement en cet endroit d'un musée lapidaire. La Commission approuve ce projet »²⁶. Il est présenté en 1939 par Jacques Dupont, inspecteur des monuments historiques, devant la Société nationale des antiquaires de France, et la presse nationale s'en fait l'écho²⁷.

La période d'après-guerre est un moment d'ouverture au public des Trésors des cathédrales ou des châteaux de l'État. Les questions de sauvegarde et de sécurité concernent les biens publics et privés. Après 1945 sont évoqués la création du musée lapidaire dans la chapelle Saint-Nicolas à Autun²⁸ ainsi que l'aménagement du palais des Rois de Majorque à Perpignan, dont l'usage militaire prend fin, en dépôt des œuvres d'art des églises pyrénéennes²⁹. La situation de Serrabone et de sa tribune, qui viendrait de Saint-Michel-de-Cuxa, est exposée par Louis-Philippe May, inspecteur des monuments historiques, qui rappelle les discussions sur la provenance, les dispersions, les possibilités de rachat d'éléments passés en main privée. En 1948 est validé le projet de la maison romane de Saint-Gilles-du-Gard, où le conservateur des antiquités et objets d'art (CAOA) a réuni les « vestiges archéologiques » : « Un certain nombre de propriétaires ayant rassemblé une importante quantité de vestiges de sculpture seraient disposés à les restituer, si un dépôt, mais non pas un musée, était organisé³⁰. » Sont ensuite mentionnés le musée lapidaire d'Entremont, le dépôt archéologique de Carcassonne, la « mise en ordre » du « musée lapidaire » de Souvigny ou encore, à Conques, le « musée lapidaire voisin du trésor », où « l'architecte a rassemblé et mis en ordre des sculptures disséminées³¹ ».

Photographier les dépôts lapidaires

Les archives photographiques conservent le témoignage des découvertes en cours de chantiers ou après la guerre de 1914-1918, grâce aux prises de vue des architectes (Alfred-Nicolas Normand, Max Sainsaulieu, Sylvain Stym-Popper...) ou des photographes attachés au service des Monuments historiques (Georges Estève, Jean Gourbeix).

23. Article 2 : « Toutefois, si lesdits travaux avaient pour dessein ou pour effet d'opérer le morcellement ou le dépeçage de l'édifice ou de la partie de l'édifice inscrit à l'inventaire dans le seul but de vendre en totalité ou en partie les matériaux ainsi détachés, le ministre aurait un délai de cinq années pour procéder au classement et pourrait, en attendant, surseoir aux travaux dont il s'agit. »

24. Article L621-29-5 et Article L622-1.

25. Séance du 6 mai 1927.

26. Séance du 29 juin 1934.

27. *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 mai 1939, disponible en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k509428f/f5.item.r=%22d%C3%A9p%C3%B4t%20lapidaire%22.zoom> [lien valide en février 2026].

28. Séance du 19 octobre 1945. Le procès-verbal cite les ordonnances relatives aux musées de province : « Il est indispensable qu'une liaison étroite et cohérente existe entre les Inspecteurs des Musées et les Inspecteurs des Monuments historiques. »

29. Séance du 2 mai 1946.

30. Séance du 12 octobre 1948.

31. Séance du 20 juin 1949.

Les études et publications relatives au jubé de la cathédrale de Chartres³² justifient en 1949 la commande d'une couverture photographique réalisée entre 1949 et 1952³³. C'est un exemple exceptionnel évoqué en Commission des monuments historiques, quand Jean Taralon « sollicite un crédit photographique pour illustrer le catalogue sommaire ». Les 150 photographies du fonds Muller restent incontournables pour le repérage des biens manquants en comparaison avec l'inventaire complet réalisé par la conservation régionale des Monuments historiques du Centre depuis les années 2000. Les campagnes photographiques sont régulières dans les années 1950, mais la réalisation d'un inventaire exhaustif est l'apanage de la génération post-1970 [fig. 3, 4 et 5].



Figure 3

Dépôt lapidaire temporaire des fragments de la cathédrale Notre-Dame de Reims (Marne), 1915. Photographie de l'architecte Max Sainsaulieu (1870-1953) consultable sur <https://pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00016981> [lien valide en février 2026].

© Ministère de la Culture, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, distr GrandPalaisRmn Photo.

32. Voir BUNJES Hermann, « Der gotische Lettner der Kathedrale von Chartres », *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, vol. XII-XIII, 1943, p. 70-114 ; MALLION Jean, *Le Jubé de la cathédrale de Chartres*, Chartres, Société archéologique d'Eure-et-Loir, 1964.

33. Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP), Procès-verbaux de la Commission supérieure des monuments historiques, 20 mai 1949. Rapport de Jean Taralon, inspecteur des monuments historiques, sur le jubé de la cathédrale de Chartres. La campagne photographique est réalisée par le photographe J.L.H Muller, archives photographiques, 52Z109 à 52Z139 accessibles sur la base Mémoire. Lien vers les 150 photos : <https://pop.culture.gouv.fr/lien-partage/694ac44f02b2a8f8b8b958bb?type=simple> [lien valide en février 2026].



Figure 4

Fragments du jubé de la cathédrale Notre-Dame de Reims (Marne) découverts en fouille, 1922. Campagne photographique de G. Verneau (140 photos) consultable sur <https://pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00061874> [lien valide en février 2026].

© Ministère de la Culture, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, distr GrandPalaisRmn Photo.



Figure 5

Dépôt lapidaire à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, ancien couvent des Grands-Augustins, 1951. Photographie de Georges Estève (1890-1975) consultable sur <https://pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH0198309> [lien valide en février 2026].

© Ministère de la Culture, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, distr GrandPalaisRmn Photo.

Étudier et exposer

Conscients de l'intérêt scientifique et artistique de ces fragments de monuments, les conservateurs préparant des expositions parisiennes sollicitent régulièrement les dépôts lapidaires et les musées municipaux. En 1937, l'« exposition rétrospective des chefs-d'œuvre de l'art français » au palais de Tokyo, qui réunit 1300 œuvres venues de 18 pays, fait la part belle, pour évoquer le Moyen Âge, aux éléments venus des dépôts lapidaires des cathédrales (Chartres, Reims), des musées dépositaires de biens des cathédrales (Autun, Toulouse) ou du dépôt lapidaire de Vézelay. En 1938, au moment de l'inauguration de la cathédrale Notre-Dame de Reims, sous la direction de Paul Jamot, une exposition des « trésors de Reims épargnés par les bombardements » a lieu au musée de l'Orangerie à Paris où sont présentées les « pièces rarissimes du Dépôt lapidaire, installé à l'ancien archevêché démoli par les projectiles allemands ». L'évènement est commenté dans plusieurs journaux nationaux ou spécialisés³⁴.

Plusieurs expositions à partir des années 1960 sont l'occasion de montrer les fragments les plus représentatifs : « Cathédrales », en 1962, « L'Europe gothique », en 1968, où est exposée de manière très spectaculaire la reconstitution d'une travée du jubé de la cathédrale de Chartres à partir des éléments conservés dans le dépôt lapidaire. Cette exposition, dont le commissariat est assuré par Pierre Pradel, responsable du département des Sculptures du Louvre, et Jean Taralon, inspecteur des monuments historiques, assistés de Françoise Baron, conservateur au département des Sculptures, marque le nouvel intérêt des chercheurs pour ces corpus dispersés et peu présentés *in situ*. Dans la section Sculptures sont ainsi rassemblés les éléments provenant de Saint-Denis, de Notre-Dame-en-Vaux (notices 3 à 17 rédigées par Léon Pressouyre) alors conservés dans le « dépôt des monuments historiques » à Châlons-sur-Marne, du jubé de Chartres, du musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg, du « musée lapidaire » de Reims ou des fonds des cathédrales conservés dans les musées de Rouen ou d'Amiens³⁵.

Le tournant des années 1970-1980 : le rôle de Léon Pressouyre et le développement de la doctrine du ministère de la Culture

Les menaces pesant sur les dépôts lapidaires

L'un des plus ardents défenseurs des dépôts lapidaires a été l'archéologue Léon Pressouyre (1935-2009) qui met au jour en 1963, sur l'aire du cloître disparu de la collégiale Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne, des éléments architectoniques ainsi que des statues-colonnes du « premier âge gothique » provenant de l'ancien cloître³⁶ [fig. 6 et 7]. Membre de l'École française de Rome entre 1964 et 1966, il présente ses découvertes en 1965 dans le *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France* avant de leur consacrer sa thèse de doctorat³⁷. Dès l'année suivante, Alain Erlande-Brandenburg souligne l'intérêt remarquable de ces fouilles dans le *Bulletin monumental*³⁸. Il y décrit l'organisation de la fouille concentrée sur les murs construits au nord de l'église, à l'emplacement occupé par le presbytère et des constructions attenantes : plus d'un millier de fragments lapidaires provenant du cloître s'y trouvaient réemployés. Il y évoque aussi les efforts faits par Léon Pressouyre pour raccorder ces fragments brisés au moment du emploi, soit entre eux, soit avec des fragments découverts antérieurement et répartis entre Notre-Dame-en-Vaux, le musée de Châlons, des musées américains et quelques collections privées.

34. VITRY Paul, « Les trésors de Reims, exposition au musée de l'Orangerie », *Bulletin des musées de France*, avril 1938, p. 42-44, disponible en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5864936j> [lien valide en février 2026]. Autres articles parus dans *Candide*, *Marianne*, *Mouseion* et le *Bulletin du diocèse de Reims*.

35. *L'Europe gothique, XI^e-XIV^e siècles*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, pavillon de Flore, 2 avril-1^{er} juillet 1968, Paris, Réunion des musées nationaux.

36. Voir notamment le site de l'INHA : <https://www.inha.fr/actualites/a-la-recherche-du-cloitre-perdu/> [lien valide en février 2026].

37. PRESSOUYRE Léon, « Fouilles du cloître de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1964-1965, p. 23-38, disponible en ligne, https://www.persee.fr/doc/bsnaf_0081-1181_1965_num_1964_1_7077?q=Pressouyre [lien valide en février 2026].

38. ERLANDE-BRANDENBURG Alain, « La sculpture de Notre-Dame-en-Vaux », *Bulletin monumental*, t. 124/1, 1966, p. 98-100, disponible en ligne, https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1966_num_124_1_7660?q=sculpture%20erlande-brandenburg%20Notre-Dame-en-Vaux [lien valide en février 2026].



Figure 6

Restitution fragmentaire du cloître en pierre de l'ancienne collégiale de Notre-Dame-en-Vaux (xii^e siècle) de Châlons-en-Champagne (Marne), 1968.

© Ministère de la Culture, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, distr. GrandPalaisRmn Photo.



Figure 7

Chapiteau quintuple des Noces de Cana, xii^e siècle, restitution fragmentaire du cloître en pierre de l'ancienne collégiale de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-en-Champagne (Marne), 1968.

© Ministère de la Culture, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, distr. GrandPalaisRmn Photo.

Professeur d'histoire de l'art et d'archéologie à l'université Paris 1 de 1980 à 1997, Léon Pressouyre garde au fil de ses recherches et de ses enseignements une attention constante à « ces petits amas de débris précieux » que décrit Victor Hugo quand il découvrit en 1836 les fragments déposés dans les parties hautes de la cathédrale de Chartres³⁹ : l'expérience acquise à Notre-Dame-en-Vaux lui a montré qu'une fois dissociés de leur décor sculpté d'origine, ces éléments – si remarquables soient-ils – tombent dans l'oubli et sont menacés de disparaître du fait de l'indifférence croissante qui les entoure. Il en fait un de ses domaines prioritaires de recherche et conçoit une méthode d'inventaire visant à établir une fiche-type afin de réunir, sur une même base, les éléments nécessaires à l'étude et au suivi des éléments présents dans de tels dépôts. Il met en place cet outil en s'inspirant du travail réalisé sur les fragments du cloître de Notre-Dame-en-Vaux⁴⁰.

L'enquête internationale menée pour retrouver la trace de sculptures disparues après leur dépose

Pour montrer combien ces fragments sculptés sont menacés, une fois orphelins de leur cadre architectural, Léon Pressouyre mène dans les années 1970-1980 une large enquête dans les collections américaines pour y retrouver la trace de sculptures provenant d'églises ou de cathédrales françaises. Il analyse les informations disponibles pour comprendre leur parcours, de la décision de dépose jusqu'à leur « disparition » du dépôt lapidaire où elles avaient été stockées. Le bilan est lourd car il s'agit de sculptures de grande qualité et l'absence générale d'inventaire rend inopérant tout effort de revendication⁴¹. Les identifications faites soulignent le vif intérêt que portent à ces éléments de grands collectionneurs, notamment le sculpteur américain George Grey Barnard (1863-1938), ami d'Auguste Rodin, qui – lors de ses séjours en France – repérait sculptures et fragments architecturaux médiévaux chez des propriétaires terriens locaux pour tenter de les acquérir dans le but d'enrichir sa propre collection ou de les proposer à d'autres amateurs américains⁴².

La Commission supérieure des monuments historiques du 9 avril 1979

Les signalements successifs faits par Léon Pressouyre rejoignent l'attention que portent à ces dépôts lapidaires les inspecteurs des monuments historiques qui partagent son inquiétude quant aux pertes patrimoniales que constituent ces détournements de sculptures. C'est notamment le cas de Pierre-Marie Auzas (1914-1992), qui obtient qu'une séance spéciale de la Commission supérieure des monuments historiques soit dédiée aux dépôts lapidaires. Celle-ci est organisée le 9 avril 1979. Lors de cette séance, il donne pour la première fois une définition claire de ce que l'on entend par dépôt lapidaire : un « rassemblement de pierres sculptées en provenance d'un monument détruit en totalité ou en partie, qu'il s'agisse de fouilles ou de pierres demeurées au jour, ou en provenance parfois de restaurations. » C'est « un ensemble de multiples pièces » ; il préférerait appeler cela « une collection » plutôt qu'« un dépôt », le dépôt étant à ses yeux un stade dans le sauvetage.

Pour Auzas, la collection implique la présentation, qui est à ses yeux le but à rechercher. Il précise aussi qu'il s'agit d'« une collection conservée *in situ* ». Il rappelle en outre, dans ce rapport fondateur, que, sur le plan juridique, ces collections sont protégées comme l'édifice dont elles proviennent : les effets du classement subsistent à l'égard des fragments détachés d'immeubles, qui redeviennent par leur dépose des meubles proprement dits. Il aborde au terme de sa présentation la question essentielle : « Comment peut-on protéger des pierres dont on ne connaît pas le nombre exact ? » Il propose aux membres de la Commission supérieure trois résolutions pour les dépôts lapidaires existants ou à venir : l'inventaire précis des pièces, leur classement au titre des monuments historiques et leur présentation pour les faire connaître. Pour les inventaires à lancer, il préconise de confier des contrats d'étude à des personnes qualifiées, spécialistes de l'histoire de la sculpture, en lien avec les inspecteurs des monuments historiques et les conservateurs des antiquités et objets d'art.

39. HUGO Victor, « Lettre à Adèle Hugo, La Loupe, 18 juin 1836 », in *France et Belgique ; Alpes et Pyrénées, Voyages et excursions*, Paris, Nelson, 1843.

40. PRESSOUYRE Sylvia & PRESSOUYRE Léon, *Le Cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne. Guide du visiteur*, Nancy, Nancy-Hélio, 1981.

41. PRESSOUYRE Léon, « Le patrimoine monumental de la France et ses réserves archéologiques ; réflexions d'un médiéviste », *Revue de l'art*, n° 49, 1980, p. 75-79 ; *Id.*, « Les dépôts lapidaires », *Monuments historiques*, n° 153, 1987, p. 58-62.

42. George Grey Barnard rentre aux États-Unis à l'approche de la Première Guerre mondiale et ouvre à New York un musée présentant ses propres collections d'art médiéval. Il le baptise « George Grey Barnard's Cloisters ». L'ensemble est racheté en 1924 par John D. Rockefeller pour être intégré à la galerie construite par le Metropolitan Museum of Art consacrée aux Cloisters. Celle-ci ouvre au public en 1938.

Pour les présentations à prévoir, il insiste sur le fait qu'il convient d'exposer si possible les sculptures *in situ* et rappelle les cas de dépôts existants à Charroux (Vienne), Vézelay (Yonne), Notre-Dame-en-Vaux, Notre-Dame-de-Paris ou Nieul-sur-l'Autise (Vendée). Il évoque aussi les autres solutions trouvées, notamment à Reims, où le dépôt lapidaire est présenté au palais du Tau. Il exprime enfin, au terme de son rapport, le vœu que l'état d'avancement de cette nouvelle stratégie active en faveur des dépôts lapidaires donne lieu une fois par an à un bilan et à sa présentation aux membres de la Commission supérieure à intervalles réguliers.

À la date où s'organise cette Commission, quelques dépôts lapidaires ont déjà fait l'objet d'inventaires, mais ceux-ci sont incomplets, parfois difficilement exploitables, et Pierre-Marie Auzas insiste sur la nécessité de les réactualiser sur des principes plus rigoureux et cohérents d'un dépôt à l'autre. Les dépôts lapidaires conservés dans des édifices civils sont examinés en complément par Jean Feray (1914-1999), notamment ceux visibles au château de Fontainebleau (Seine-et-Marne) et ceux provenant du château de Gaillon (Eure) présentés dans la cour de l'École des beaux-arts à Paris.

Lors de cette séance du 9 avril 1979, Léon Pressouyre rappelle le pillage dont certains de ces dépôts ont été victimes : il cite les cinq statues déposées de Saint-Martin d'Angers aujourd'hui à New Haven (Connecticut), à la Yale University Art Gallery ; le claveau de voussure de Charroux au Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) ; les sculptures de Savigny présentes au Metropolitan Museum à New York. Il souligne que certaines de ces sculptures qui ont quitté le territoire national étaient pourtant protégées au titre des monuments historiques : c'était le cas de la *Vierge à l'Enfant* de la cathédrale de Laon (Aisne), aujourd'hui au musée de Denver (Colorado), qui était décrite dans un dépôt où l'avait placée Émile Boeswillwald (1815-1896). Tel était aussi le cas d'un chapiteau de Vézelay déposé par Eugène Viollet-le-Duc et acquis par le Princeton University Museum of Art (New Jersey), ou celui de certains fragments du jubé de la cathédrale de Chartres⁴³.

Léon Pressouyre mentionne aussi des vols d'éléments de dépôts lapidaires qui ont enrichi des collections françaises : les chapiteaux romans de l'église de Sainte-Croix-du-Mont (Gironde) ont ainsi été acquis par l'artiste lyrique Jean Mouliérat qui les présente au public dans son château de Castelnau-Bretenoux (Lot) [fig. 8]. Il déplore « l'habitude prise par les conservateurs des musées d'opérer des prélèvements dans les dépôts lapidaires monuments historiques » et soutient le principe défendu par Pierre-Marie Auzas qu'« un inventaire exhaustif des collections est le préalable nécessaire à toute redistribution ultérieure de leurs éléments⁴⁴ ».



Figure 8

Galerie de l'aile nord du « musée lapidaire » du château de Castelnau-Bretenoux, Prudhomat (Lot), avant 1932. Photographie de Georges Estève (1890-1975) consultable sur <https://pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH0098071> [lien valide en février 2026].

© Ministère de la Culture, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, distr. GrandPalaisRmn Photo.

43. PRESSOUYRE Léon, « L'Adoration des mages du jubé de Chartres : nouveaux fragments conservés en France et aux États-Unis », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1971, p. 82-91, disponible en ligne, <https://doi.org/10.3406/bsnaf.1973.8008> [lien valide en février 2026] ; *Id.*, « Deux têtes de rois provenant du jubé de Chartres, actuellement aux États-Unis », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1972, p. 171-180.

44. Procès-verbal de la commission supérieure des MH du 9 avril 1979.

Des ensembles lapidaires témoins des partis successifs de restauration

La peur du vol n'est pas la seule crainte qui habite Léon Pressouyre : il s'attache aussi à montrer que ces dépôts lapidaires méritent la plus grande attention car ils constituent en fait de véritables livres ouverts où se déchiffrent l'histoire de la restauration d'un monument ainsi que les choix effectués par les architectes du XIX^e et du XX^e siècle. Son objectif vise à évaluer la pratique de la restauration au regard des déposes effectuées et des sculptures introduites en remplacement : il espère qu'au fil des inventaires réalisés, une étude critique des décisions de dépose puisse se construire à partir d'un examen attentif des fragments examinés.

Il aime rappeler les propos d'Auguste Rodin qui regrettait « les vraies pierres précieuses » que constituent les sculptures originales et qui disparaissent à ses yeux de manière trop systématique lors des travaux de restauration engagés.

Pour Léon Pressouyre, ces dépôts lapidaires représentent « l'un des produits paradoxaux du scientisme des architectes ». De ces pièces éparses, orphelines, il veut deviner l'histoire qui restait jusque-là à écrire et décrypter l'évolution du regard porté aux monuments et à leurs décors sculptés par plusieurs générations d'architectes et de conservateurs successifs.

Il cherche à déchiffrer dans ces ensembles – souvent délaissés – des informations inédites qui complètent les recherches d'archives en montrant – à côté des devis approuvés, des comptes et des sommes dépensées – les modifications effectivement apportées au monument et les éventuelles réactions exprimées.

Inventorier, informatiser, protéger, préserver et mettre en valeur depuis les années 1980

Inventorier les « collections lapidaires », vers l'informatisation

À la suite de cette séance de la Commission, une véritable dynamique est lancée par la direction du Patrimoine, orchestrée par les inspecteurs des monuments historiques en relation étroite avec l'université Paris 1, pour inventorier les dépôts lapidaires, les protéger et préserver leur unité.

Dès le mois de mai 1979, Pierre-Marie Auzas lance une enquête auprès des directions régionales des Affaires culturelles (Drac) concernant les « pierres sculptées et des fragments divers classés parmi les monuments historiques⁴⁵ ». En fonction d'une liste dressée par le bureau de la Documentation à la direction du Patrimoine, chaque Drac est invitée à solliciter le conservateur des antiquités et objets d'art pour vérifier l'existence des objets, leur nombre exact, si le musée qui les abrite le cas échéant l'est réellement, s'ils disposent bien d'une photographie et si d'autres fragments isolés ou d'autres collections ne seraient pas à protéger. Le 9 décembre 1982, l'inspecteur général adresse au directeur du Patrimoine un rapport de synthèse de cette enquête⁴⁶.

Parallèlement, la direction du Patrimoine mobilise des crédits pour financer intégralement l'inventaire des dépôts lapidaires de différents monuments relevant de l'État, des collectivités territoriales, voire de propriétaires privés⁴⁷. Pendant une dizaine d'années, ces campagnes d'inventaires sont confiées à des étudiants en archéologie et histoire de l'art du Moyen Âge, sous la direction de professeurs médiévistes, en lien avec les services du ministère de la Culture comme préconisé par Pierre-Marie Auzas : Lydwine Saulnier réalise ainsi en 1979 l'inventaire des 1200 éléments du dépôt lapidaire de la cathédrale de Sens, conservés au Palais synodal, Fabienne Joubert celui des 456 éléments de l'ancien jubé de la cathédrale de Bourges, Marie-Claude Béthune ceux des dépôts lapidaires des cathédrales de Laon, Soissons puis Reims.

Ces missions d'inventaire aboutissent à une riche matière documentaire, alors consignée sur des fiches, accompagnée de photographies, que la direction du Patrimoine se préoccupe d'informatiser. Ainsi, en 1985, le chef de la division des Objets mobiliers, dans sa demande d'un micro-ordinateur, qualifie les inventaires

45. Note de Pierre-Marie Auzas aux directeurs régionaux des Affaires culturelles, 8 mai 1979.

46. MPP 1993-001/72, fonds Pierre-Marie Auzas : collections lapidaires, 1978-1983.

47. MPP 96/32/25, Contrats d'étude sur les dépôts lapidaires, dossier Objets mobiliers – contrats d'études – programme 1986, et MPP, B/2003/14/04, bureau de la Conservation du patrimoine mobilier et instrumental, dossier relatif à la gestion des contrats d'étude, 1983-1990.

des dépôts lapidaires d'« activité traditionnelle du service » et souligne l'utilité de leur gestion informatisée, « notamment pour les comparaisons scientifiques ou l'organisation d'expositions »⁴⁸.

La numérisation des inventaires versés à la bibliothèque et aux archives des Monuments historiques est ensuite généralisée, sous l'impulsion de Jean-Daniel Pariset, nommé directeur de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine en 1996 : il conclut une convention avec la prison de Poissy permettant à des détenus de saisir des données pour alimenter Palissy, la base de description des objets mobiliers⁴⁹.

Préciser la doctrine de protection et mettre en œuvre de nouveaux dispositifs juridiques

La protection au titre des monuments historiques des dépôts lapidaires a longtemps été privilégiée par les services chargés des monuments historiques, pour assurer leur préservation et pouvoir les revendiquer⁵⁰, quand bien même les fragments avaient été déposés dans un musée. Les propositions de la Commission supérieure du 9 avril 1979 aboutissent au classement, en mars 1980, des collections lapidaires de Laon, Mantes-la-Jolie [fig. 9], Noyon, Saint-Leu-d'Esserent, Senlis, Soissons, Vailly-sur-Aisne. Cette politique de protection est poursuivie pour Mozac (1982), Conques (1983) [fig. 10] et Vézelay (pierres et plâtres, 1984) et ultérieurement bien d'autres lieux.



Figure 9

Statues provenant de la collégiale Notre-Dame de Mantes-la-Jolie (Yvelines) et conservées dans son dépôt lapidaire (111 sculptures), 1992. Dossier consultable sur <https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM78000345> [lien valide en février 2026].

© Ministère de la Culture, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, distr. GrandPalaisRmn Photo.

48. MPP B/1996/15/34, note de Michel Cabrillac, administrateur civil chargé de la division du Patrimoine mobilier, 26 novembre 1985.

49. La description des fragments ou dépôts lapidaires protégés au titre des monuments historiques est disponible sur la base Palissy : <https://pop.culture.gouv.fr/lien-partage/697118edc9e3a32250605402?type=simple> [lien valide en février 2026].

50. MPP, dossier en cours de cotation, note de Colette Di Matteo, inspecteur général des monuments historiques, 14 février 1974.



Figure 10

Chapiteau (tailloir) de style roman (milieu du Moyen Âge), maison Boudes, dépôt lapidaire de Conques-en-Rouergue (Aveyron), 1992. Dossier consultable sur <https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM12000159> [lien valide en février 2026]. © Jean-François Peiré / Ministère de la Culture, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, distr. GrandPalaisRmn Photo.

Dans une circulaire de 2009, la direction de l'Architecture et du Patrimoine développe sa doctrine en matière de protection au titre des monuments historiques, infléchissant quelque peu les pratiques antérieures⁵¹. Elle affirme que les fragments détachés d'un immeuble non protégé, devenus meubles, comme les éléments lapidaires, peuvent être protégés en tant qu'objets mobiliers au titre des monuments historiques. Elle exclut du champ de la protection les biens relevant d'une autre législation patrimoniale, comme ceux conservés par un musée de France, « à l'exception des collections lapidaires provenant de cathédrales et des objets provenant de trésors, afin de conserver juridiquement le lien ayant existé avec le monument ».

Parmi les objets mobiliers à ne pas protéger figurent toutefois les dépôts lapidaires des cathédrales appartenant à l'État, pour lesquels l'inventaire exhaustif et l'informatisation restent une priorité, mais dont la protection n'est pas utile puisque ces éléments, provenant d'un édifice classé, conservent les effets de ce classement. Pour les monuments n'appartenant pas à l'État sont privilégiés les inventaires exhaustifs, réactualisés régulièrement, à partir desquels une sélection peut être opérée en vue de la protection. En 2012, le service du Patrimoine considère que les dépôts lapidaires n'ont, en principe, pas vocation à être protégés dans leur ensemble, mais estime souhaitable de distinguer ceux qui présentent un intérêt suffisant pour être classés ou inscrits au titre des monuments historiques et de procéder à cette protection⁵². L'importance de l'inventaire exhaustif des dépôts lapidaires, et de son récolement régulier, est réaffirmée.

En 2016, la loi relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine (LCAP) introduit dans le Code du patrimoine la notion d'ensembles historiques mobiliers et de servitude de maintien dans les lieux. Ces dispositions, qui ne sont pas spécifiques aux dépôts lapidaires, ont vocation à renforcer leur sécurité et leur unité, à proximité des monuments. Ainsi, un ensemble historique mobilier a-t-il pu être constitué pour le dépôt lapidaire de Vézelay, appartenant à la commune, avec servitude de maintien dans les lieux (arrêté du 18 décembre 2023) [fig. 11 et 12]. Pour celui du château de Gaillon, appartenant à l'État, ont été constitués un ensemble pour 56 fragments déposés de l'hôtel Legendre et un autre pour des fragments du château, avec servitude de maintien dans les lieux (arrêtés du 20 octobre 2025⁵³).

51. Note relative à la politique de protection des objets mobiliers au titre des monuments historiques adressée aux Drac par le directeur de l'Architecture et du Patrimoine, 15 juin 2009.

52. Note relative à la protection des objets mobiliers au titre des monuments historiques adressée aux Drac par le chef du service du Patrimoine le 28 novembre 2012.

53. Base Palissy : PM27003805 et PM27003806.



Figure 11

Tête de Christ (xix^e siècle), moulage en plâtre provenant de la basilique Sainte-Marie-Madeleine et conservé dans le dépôt lapidaire (ancien bâtiment des moines), du musée de l'Œuvre Viollet-le-Duc de Vézelay (Yonne), 2023. Consultable sur <https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM89005538> [lien valide en février 2026].
© Monuments historiques.



Figure 12

Le combat des Anges (xii^e siècle), chapiteau historié provenant de la basilique Sainte-Marie-Madeleine et conservé dans le dépôt lapidaire (ancien bâtiment des moines) du musée de l'Œuvre Viollet-le-Duc de Vézelay (Yonne), 2023. Consultable sur <https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM89005270> [lien valide en février 2026].
© Monuments historiques.

La recherche de l'intégrité des dépôts lapidaires grâce au contrôle de la circulation des fragments sur le marché de l'art

L'instruction des demandes de certificats d'exportation peut entraîner des redécouvertes d'intérêt majeur et des actions en revendication. Ces démarches, qui impliquent des recherches approfondies sur l'histoire des éléments détachés et s'appuient sur des expertises scientifiques, en particulier celles du Laboratoire de recherche des monuments historiques, s'avèrent de précieuses occasions d'approfondir l'histoire de l'édifice d'origine et de son décor sculpté.

Née en 2003 à la suite d'un refus de délivrance d'un certificat, l'affaire du fragment du jubé de Chartres est particulièrement intéressante par les investigations et la jurisprudence qu'elle a entraînées⁵⁴. Elle a notamment permis de confirmer le caractère inaliénable et imprescriptible de la domanialité publique pour un fragment réincorporé dans le monument⁵⁵. Le fragment revendiqué est exposé dans le Trésor de la cathédrale de Chartres depuis septembre 2024. En 2025, la restitution à l'État du dépôt (une centaine de moulages en plâtre et fragments de pierre) constitué par Louis Bouthemard, entrepreneur chargé du démontage des loges autour de la cathédrale à la fin du ^{XIX}^e siècle, a enrichi la collection de fragments lapidaires de ce monument [fig. 13].



Figure 13

Estampages du tour de chœur de la cathédrale de Chartres (fin ^{XIX}^e siècle), dépôt de Louis Bouthemard, 2025.
© Fabienne Audebrand (Drac Centre-Val de Loire / Conservation des antiquités et objets d'art d'Eure-et-Loir).

54. Voir KAGAN Judith & LEROUX Lise, « Démontage, enfouissement, découvertes et patrimonialisation des jubés de cathédrales. La recherche au service du bien commun d'après l'exemple de la cathédrale de Chartres », in DOR Ariane & LEBÉDEL-CARBONNEL Hélène (dir.), *Jubés et clôtures de chœur du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Société française d'archéologie, coll. « Bibliothèque de la Société française d'archéologie, nouvelle série, IV », 2025, p. 59-72.

55. Décision du Conseil constitutionnel n° 2018-743 QPC du 26 octobre 2018.

Les restitutions peuvent aussi être le fruit d'un heureux concours de circonstances, comme pour la tête sculptée, datée du XIII^e siècle, disparue de la collection lapidaire du musée municipal de Laon après la libération de la ville en 1918 et restituée en 2019 [fig. 14]. En 1990, un signalement effectué au musée du Louvre par la fille du soldat américain ayant emporté l'œuvre permet de la localiser une première fois. Puis, en 2018, la CAO de l'Ain, informée par sa belle-sœur qui travaille dans une galerie anglaise de la mise en vente du fragment, alerte le service du Patrimoine qui engage une négociation amiable, fondée sur la documentation photographique, aboutissant au retour de l'œuvre sur le territoire national.



Figure 14

Tête de femme (XIII^e siècle) provenant de l'église Notre-Dame de Laon (Aisne), ancienne cathédrale. Photographie de Jean-Eugène Durand, mai 1889. Sculpture aujourd'hui conservée au musée d'Art et d'Archéologie du Pays de Laon.
© Ministère de la Culture, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, distr. GrandPalaisRmn Photo.

Gérer les des dépôts lapidaires : poursuivre les inventaires et aménager les espaces de conservation

Bénéficiant de l'appui méthodologique de l'administration centrale, les conservations régionales des Monuments historiques organisent la gestion et la mise en valeur des dépôts lapidaires.

En 2007, à la suite de vols majeurs dans plusieurs cathédrales, le directeur de l'Architecture et du Patrimoine adresse, sur proposition du bureau de la Conservation du patrimoine mobilier et instrumental (BCPMI), une circulaire aux Drac pour leur demander un état des inventaires du patrimoine mobilier, des Trésors et des dépôts lapidaires dans les cathédrales et églises, propriété de l'État. Tirant les fruits de la méthodologie développée pour les Trésors des cathédrales entre 1996 et 1999⁵⁶, la démarche est globale et concerne tous les objets, qu'ils soient protégés ou non. Les informations demandées aux conservations régionales des Monuments historiques (CRMH) sont très complètes : liste des inventaires et des différents objets, informatisation et couverture photographique, documentation disponible, statut de propriété et de protection, besoins éventuels de mise à jour des inventaires. Cet état des lieux est actualisé périodiquement et fait l'objet en décembre 2014 de discussions méthodologiques entre le BCPMI, la Médiathèque du patrimoine et les conservateurs des Monuments historiques.

La question des dépôts lapidaires est également intégrée aux réflexions engagées par la direction de l'Architecture et du Patrimoine et la direction des Musées de France à partir de 2007 en vue de la création de centres de conservation et d'études (CCE) pour y abriter du mobilier archéologique⁵⁷.

Entre 2016 et 2021, le ministère de la Culture travaille à un schéma directeur immobilier des réserves (SDIREC) qui inclut les dépôts recensés pour les cathédrales et monuments appartenant à l'État (une vingtaine). Au-delà de leur fonction de stockage des collections, les réserves sont conçues pour offrir des espaces nécessaires à leur étude, à leurs mouvements et, le cas échéant, à leur restauration.

Les CRMH développent ainsi leurs propres solutions pour la conservation des dépôts lapidaires.

Le souhait constant de conserver le lien entre le dépôt et son monument est mis à mal si l'on considère le nombre de pièces et le volume à conserver. Le palais du Tau à Reims a été conçu lors de sa reconstruction comme un immense dépôt lapidaire de la cathédrale, mais l'évolution des usages, du propos muséographique et la poursuite des déposes ont conduit la DRAC à acquérir et aménager une véritable réserve à Châlons-en-Champagne, sur le site de Chanzy, pour 900 éléments lapidaires de la cathédrale de Reims, reflétant l'histoire de ses restaurations depuis le ^{XVII}^e siècle. Disposant d'un inventaire informatisé, ce dépôt est accessible aux chercheurs depuis 2015.

Les différentes options pour leur mise en valeur

L'attention portée aux fragments conservés dans les dépôts lapidaires a inspiré de multiples travaux destinés à mettre en valeur les sculptures identifiées : leur repose à leur emplacement initial a quelquefois pu avoir lieu. Il en est ainsi pour les deux éléments du *Signe du Verseau* qui ont pu être identifiés et réunis lors de l'inventaire du dépôt lapidaire de la cathédrale de Chartres en 1982 et reposés par Guy Nicot, architecte en chef des monuments historiques, dans la voussure du Portail Royal⁵⁸. Cette solution est aussi retenue pour les vingt-trois chapiteaux sculptés du cloître de Saint-Génis-des-Fontaines (Pyrénées-Orientales) qui avaient été acquis par un antiquaire parisien, Paul Gouvert, en 1924, et réemployés dans le parc du château des Mesnuls (Yvelines). Celui-ci fit l'objet d'un rachat par l'État pour aider la commune de Saint-Génis à rétablir les parties du cloître qui avaient été démantelées : les travaux furent menés par Régis Martin, architecte en chef des monuments historiques, entre 1986 et 1994.

56. SIRE Marie-Anne, *Trésors d'églises et de cathédrales : passer d'une ouverture confidentielle accessible aux seuls initiés à une médiation active intéressant tous les publics. Rapport de la Mission « Trésors »*, juin 1999.

57. La méthodologie de la constitution de ces réserves est présentée sur le site du ministère de la Culture : <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/archeologie/l-archeologie-en-france/la-conservation-du-patrimoine-archeologique-mobilier#chapitre-ancre3> [lien valide en février 2026].

58. CHEVALLIER Marie-Anne & PRESSOUYRE Léon, « Fragments récemment retrouvés du Portail Royal de Chartres », *Revue de l'art*, n° 57, 1982, p. 67-72.

Un projet de remontage des fragments sculptés provenant du château de Gaillon et présentés dans la cour de l'École des beaux-arts à Paris a aussi été validé après un débat important en Commission nationale, certains membres plaidant pour leur maintien dans l'ordonnancement qu'avait conçu Félix Duban⁵⁹.

Une autre option, fréquente, vise à présenter les éléments lapidaires les plus précieux au sein du Trésor de l'édifice qui les abrite : le choix fait par Jean Feray dans les années 1970 à la cathédrale de Chartres dans la chapelle Saint-Piat a été reconduit lors du redéploiement du Trésor sur deux niveaux en 2024.

Le retour à Bourges des éléments du jubé de la cathédrale répond à la même intention. Dès 1988, le président du conseil général du Cher réclame les reliefs au ministre de la Culture qui rappelle les anciens projets de musée de l'Œuvre à Bourges. En 1991, Jean-René Gaborit, conservateur du département des Sculptures du musée du Louvre, remet un mémoire sur le sujet à Christian Dupavillon, directeur du Patrimoine⁶⁰. Depuis 1994, après l'exposition monographique au musée du Louvre sur le jubé de Bourges, l'ensemble des éléments a été à nouveau réuni à la cathédrale et présenté dans la crypte ouverte au public par le Centre des monuments nationaux⁶¹ [fig. 15 et 16].



Figure 15

Baiser de Judas (2^e quart du XIII^e siècle). L'un des quatre fragments de la frise de l'ancien jubé conservés au musée du Louvre entre 1891 et 1994, revenu à la cathédrale Saint-Étienne de Bourges (Cher), 2008.

© Patrick Müller / Centre des monuments nationaux.

59. FOUCART Bruno, « L'arc et les fragments de Gaillon ou les infortunes de la doctrine », in FURET François (dir.), *Patrimoine, Temps, Espace. Patrimoine en place, Patrimoine déplacé*, Paris, Éditions du Patrimoine/Fayard, coll. « Collection des actes des Entretiens du patrimoine », 1997, p. 251-260.

60. MPP, documentation des objets mobiliers, dossier de la cathédrale de Bourges : « l'ancien jubé de la cathédrale de Bourges, état de la question, mars 1991 ».

61. MPP, documentation des objets mobiliers, documentation remise par Fabienne Joubert lors de son mémoire de recherche qui contient l'inventaire du dépôt lapidaire, 1994.



Figure 16

Éléments du jubé conservés dans la crypte de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges (Cher), 2008.
© Patrick Müller / Centre des monuments nationaux.

Le choix de consacrer un musée à ces collections lapidaires a été retenu pour des ensembles exceptionnels comme le cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne ou la cathédrale de Strasbourg : il s'agit alors de véritables « musées de l'Œuvre » qui permettent aux visiteurs de comprendre la chronologie et les techniques de construction et de partager les découvertes faites lors des travaux. Les moines de Saint-Benoît-sur-Loire ont eu à cœur de mieux présenter l'important dépôt étudié dès 1970 par Éliane Vergnolle. C'est la solution qui est prévue pour Notre-Dame de Paris, du fait de l'intérêt remarquable des nombreuses sculptures du jubé mises au jour en 2022, lors du chantier de restauration de la cathédrale à la suite de l'incendie du 15 avril 2019.

La formation des professionnels

À partir des années 2010, à l'Institut national du patrimoine (INP), des mémoires sont confiés aux élèves, au sein du département des restaurateurs comme de celui des conservateurs⁶². L'INP a également mis en place un module sur les dépôts lapidaires, en formation initiale pour la spécialité Monuments historiques/ Inventaire comme en formation continue pour tous les professionnels. D'autres sujets sont confiés par les universités ou l'École du Louvre à des étudiants en master.

62. Par exemple SACLEUX Justine, « À la recherche de la voussure perdue. Étude et restauration de fragments lapidaires provenant des portails de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun. Évaluation des apports des technologies 3D appliquées à la reconstitution d'œuvres fragmentaires », mémoire de fin d'étude, spécialité « Sculpture », INP, 2012, disponible en ligne, <https://mediatheque-numerique.inp.fr/documentation-oeuvres/memoires-diplome-restaurateurs-patrimoine/recherche-voussure-perdue-etude-restauration-fragments-lapidaire-provenant-portails-cathedrale-saint-lazare-dautun-evaluation-apports> [lien valide en février 2026] ; ou RODRIGUEZ Pierrick, « Les collections du dépôt lapidaire de l'ensemble archiépiscopal de Sens : étude préalable à son inventaire et à sa valorisation », INP, 2014.

Le mouvement est constant vers l'approfondissement de la connaissance et la conservation de ces ensembles fragiles, mais indispensables pour comprendre les monuments historiques dont ils proviennent. La méthodologie développée pour les dépôts lapidaires existants concerne aussi ceux en cours de constitution, du fait des projets de dépose d'éléments sculptés qui apparaissent dans les demandes d'autorisation de travaux soumises aux Drac : mises en réserve théoriquement pour mieux les conserver, ces sculptures sont menacées de perte, de vol ou d'altération dès qu'elles sont séparées de l'architecture qui les porte. Leur devenir est à prendre en compte dès l'instruction du projet de travaux.

ANNEXE

Bibliographie indicative

Catalogues d'exposition où sont présentés des éléments insignes provenant des dépôts lapidaires

- *Cathédrales : sculptures, vitraux, objets d'art, manuscrits des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, musée du Louvre, février-avril 1962, Paris, musée du Louvre, 1962, n^{os} 74-80, p. 87.
- *L'Europe gothique, XII^e-XIV^e siècles, 12^e exposition du conseil de l'Europe*, Paris, musée du Louvre, pavillon de Flore, 2 avril-1^{er} juillet 1968, Paris, Réunion des musées nationaux, catalogue n^o 36.
- *Le Gothique retrouvé, avant Viollet-le-Duc*, Paris, hôtel de Sully, 31 octobre 1979-17 février 1980, Paris, CNMHS, 1979.
- *Vingtsiècles en cathédrales*, dir. Catherine Arminjon & Denis Laval, Reims, palais du Tau, 29 juin-4 novembre 2001, Paris, Éditions du patrimoine, 2001.

Publications d'inventaires de dépôt lapidaire

- VERGNOLLE Éliane, « Inventaire du dépôt lapidaire de Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret) », *Bulletin archéologique*, 1984, fasc. 17-18, p. 39-114.
- BARRUOL Agnès, « Les collections lapidaires de Notre-Dame de Mantes », in *Mantes médiévale. La collégiale au cœur de la ville*, cat. exp., Mantes-la-Jolie, musée de l'Hôtel-Dieu, 17 décembre 2000-31 mai 2001, Paris, Mantes-la-Jolie, Somogy, musée de l'Hôtel-Dieu, 2000, p. 150-157.

Comptes rendus, chroniques ou articles parus dans le *Bulletin monumental*

- DURLIAT Marcel, « Inventaire du dépôt lapidaire de Saint-Benoît-sur-Loire », *Bulletin monumental*, t. 143/1, 1985, p. 69-71, disponible en ligne, www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1985_num_143_1_2636 [lien valide en février 2026].
- VALIN-JOHNSON Danielle & DESVERGNES Frédérique, « Paris, le dépôt lapidaire de Saint-Martin-des-Champs », *Bulletin monumental*, t. 148/2, 1990, p. 199-200, disponible en ligne, <https://doi.org/10.3406/bulmo.1990.4293>, www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1990_num_148_2_4293 [lien valide en février 2026].
- VALIN-JOHNSON Danielle & WYSS Michael, « Saint-Denis. II. Sculptures gothiques récemment découvertes », *Bulletin monumental*, t. 150/4, 1992, p. 355-381, disponible en ligne, <https://doi.org/10.3406/bulmo.1992.4490>, www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1992_num_150_4_4490 [lien valide en février 2026].
- GARRIGOU-GRANDCHAMP Pierre, « Importance des dépôts lapidaires : le décor de deux maisons médiévales reconstituées à Limoges et Saint-Yrieix (Haute-Vienne) », *Bulletin monumental*, t. 177/2, 2019,

p. 179-180, disponible en ligne, www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2019_num_177_2_13580 [lien valide en février 2026].

- ARAGUAS Philippe & HANQUIEZ Delphine (dir.), Regards sur les dépôts lapidaires de la France du Nord..., *Bulletin monumental*, t. 171/ 3, 2013, p. 272-273, disponible en ligne, www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2013_num_171_3_9673 [lien valide en février 2026].

Sur Léon Pressouyre

Archives

- Fonds Léon Pressouyre, Archives 144, 1956-2009, environ 42 m linéaires, INHA, disponible en ligne, <https://calames.abes.fr/pub/ms/FileId-3423> [lien valide en février 2026]

Mélanges

- VALIN-JOHNSON Danielle, KIMATA Motokazu, POLONOVSKI Max, SAULNIER-PERNUIT Lydwine *et al.*, *Utilis est lapis in structura. Mélanges offerts à Léon Pressouyre*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. « Mémoires de la section d'archéologie et d'histoire de l'art », 2000.

Hommages

- BLARY François, CAILLAUD Denis, CAZES Quitterie, CORVISIER Christian, FAUCHERRE Nicolas, GARRIGOU-GRANDCHAMP Pierre, GRABINER Esther, KIMATA Motakatsu, LE POGAM Pierre-Yves, MIGUET Michel, POLONOVSKI Max, PRIGENT Daniel & SIRE Marie-Anne, « Hommage à Léon Pressouyre », *Bulletin monumental*, t. 168/2, 2010, p. 131-132, www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2010_num_168_2_7515 [lien valide en février 2026].
- BARON Françoise, « Hommage à Léon Pressouyre », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, année 2010, 2015, p. 18-20, disponible en ligne, www.persee.fr/doc/bsnaf_0081-1181_2015_num_2010_1_12045 [lien valide en février 2026].

Sur le musée des Monuments français

- BRESC-BAUTIER Geneviève, « La dispersion des collections du musée des Monuments français, des églises à la galerie d'Angoulême », in FURET François (dir.), *Patrimoine, Temps, Espace. Patrimoine en place, Patrimoine déplacé*, Paris, Éditions du Patrimoine, Fayard, coll. « Collection des actes des Entretiens du patrimoine », 1997, p. 123-142.
- POULOT Dominique, « Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir », in FURET François (dir.), *Patrimoine, Temps, Espace. Patrimoine en place, Patrimoine déplacé*, Paris, Éditions du Patrimoine, Fayard, coll. « Collection des actes des Entretiens du patrimoine », 1997, p. 101-116.
- BRESC-BAUTIER Geneviève & CHANCEL-BARDELOT Béatrice de, *Un musée révolutionnaire : le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 7 avril-4 juillet 2016, Paris, Hazan, musée du Louvre, 2016.
- Base de données et projet de recherche « Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, histoire et collections », <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/45> [lien valide en février 2026].

Des pierres aux archives : sources des dépôts lapidaires à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie

Camille Duclert

Conservatrice en chef du patrimoine, directrice adjointe
de la Médiathèque du patrimoine et de la photographie
camille.duclert@culture.gouv.fr

Antonella Rotolo

Chargée d'études documentaires, responsable de la Documentation,
Médiathèque du patrimoine et de la photographie
antonella.rotolo@culture.gouv.fr

Service à compétence nationale du ministère de la Culture créé en 1996, la Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP) est le centre d'archives de l'administration des Monuments historiques et de l'Archéologie. À ce titre, elle fédère des fonds remontant au début du XIX^e siècle, éclairant autant le fonctionnement de cette administration que les édifices, objets et sites bénéficiant de son attention. Parmi les 11 km d'archives et les 25 millions de photographies conservés par la MPP figurent de très nombreux dossiers dédiés aux collections lapidaires. Leur identification, leur protection, leur étude, leur inventaire, leur entretien, leur dépose, leur restauration, voire leur remontage, sont retracés dans des documents textuels, graphiques ou photographiques abondants¹.

Toutefois, le repérage de ces éléments reste complexe car ils ne sont pas classés selon une logique documentaire : il n'existe pas un dossier unique pour chacun des 115 dépôts lapidaires identifiés aujourd'hui et qui regrouperait toutes les pièces existantes. Au contraire, les informations sont organisées en fonction des producteurs : Commission des monuments historiques, inspecteurs généraux, bureau puis administration des Monuments historiques, architectes en chef des monuments historiques, conservateurs et restaurateurs du patrimoine. Leur multiplicité explique également l'usage simultané de plusieurs termes synonymes : dans les documents de l'administration ou les inventaires, « fragments lapidaires » voisinent avec « dépôts lapidaires » ou « collections lapidaires », voire « pierres ».

Identifier les fonds de la MPP touchant aux dépôts lapidaires revient à évoquer l'histoire de leur protection à compter du XIX^e siècle et à mettre en lumière, par quelques exemples, les acteurs attachés à ce patrimoine.

1. Les autrices du texte remercient chaleureusement Gaëlle Pichon-Meunier, conservatrice du patrimoine, qui a mis à leur disposition son abondante documentation et sa précieuse connaissance des fonds.

Les fonds de la Commission des monuments historiques

Lors de sa constitution durant la décennie 1830, le service des Monuments historiques entendit préserver les fragments architecturaux et sculpturaux issus d'édifices détruits ou endommagés durant la période révolutionnaire ou faute d'entretien. Son attention se porta d'abord vers les édifices antiques : lors de la quatrième séance de la Commission, le 12 février 1838, à l'occasion de l'examen de marbres du théâtre d'Orange (Vaucluse), Auguste Caristie et Isidore Taylor insistèrent pour que « l'on ne déplac[ât] jamais les accessoires d'un monument² ». Deux ans plus tard, Taylor indiqua que « le premier devoir de la Commission est de conserver les monuments encore debout ; le second est de recueillir tous [ses] fragments quand le temps les a détruits » et il soutint l'attribution d'une allocation pour le musée de Narbonne (Aude), susceptible de les accueillir³. Liées aux fouilles archéologiques naissantes, ces actions de protection matérielle embrassèrent rapidement des objets médiévaux ou modernes : en octobre 1840, cinq cents francs furent attribués aux Ursulines de Jésus de Charroux (Vienne) afin de conserver « quelques sculptures provenant d'un portail de l'église de l'ancienne abbaye⁴ », et huit mille francs furent consacrés, en 1841, à l'achat de neuf arcades et de deux portes carrées provenant de l'hôtel Torpanne (rue des Bernardins, Paris), ainsi qu'à leur remontage à l'École des beaux-arts⁵. Dès cette époque, la Commission réfléchit au réemploi, dans des édifices nouveaux, d'éléments distraits de monuments disparus, sans pour autant arrêter une doctrine unique⁶. Elle encouragea aussi la création de « musées en plein air », qui réuniraient des « fragments précieux », tel celui de l'église Saint-Gilles (Gard)⁷ et envisagea, le 27 août 1842, de « former un musée lapidaire » à Belley (Ain), afin d'y regrouper les antiquités à l'état déplorable⁸. Ces réflexions ne connurent pas toutes une réalisation, mais témoignent d'une prise en compte grandissante de la question, visible dans les riches procès-verbaux de ses séances.

Discutée le 27 août 1842 par la Commission, l'acquisition à Paris de l'hôtel Du Sommerard et de sa collection d'objets médiévaux, ouverts au public en 1844, fut une première expérimentation d'un musée lapidaire – sans que le mot apparaisse. La constitution des fonds fut, un temps, gérée par les Monuments historiques, comme l'illustrent quelques minces dossiers d'œuvres conservés par la MPP pour la période allant de 1843 à 1880⁹. Étroitement associé à la Commission et à plusieurs de ses membres, dont Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) et Anatole de Baudot (1834-1915), le musée de Sculpture comparée (Paris, ancêtre du musée des Monuments français) offrit, à compter de 1882, une autre vision de musée lapidaire. Composé de moulages d'éléments emblématiques de la statuaire française médiévale et moderne, le musée permet, par la reproduction, de valoriser des fragments extraits d'édifices parfois disparus. Qu'il soit placé sous l'égide de la Commission explique la présence à la MPP de plusieurs dossiers d'expositions, d'acquisitions et de rapports d'activités du musée¹⁰.

Lors de la Première Guerre mondiale, les destructions d'édifices protégés au titre des monuments historiques engendrèrent une gestion spéciale des débris, qui formèrent *de facto* une collection lapidaire. Le 27 juin 1919, la Commission approuva l'instauration d'un service de recherches de fragments de sculpture, architecture et ferronnerie dans les ruines de la ville de Reims (Marne), à l'initiative de l'architecte en chef Henri Deneux (1874-1969)¹¹. Plusieurs rapports et notes exposent les résultats de cette mission, qui culmina dans un « inventaire des débris de pierre de la cathédrale de Reims » en 1920 : celui-ci établit une liste de 203 éléments répartis dans 43 caisses, parmi lesquels se trouvaient un « morceau de main tenant un calice », « un morceau de dais (portail) », par exemple¹². Le remontage du portail nord de la cathédrale trouve ses origines dans ce délicat travail d'identification lapidaire.

2. MPP, A/80/15/1, registre des procès-verbaux de la Commission des monuments historiques, séance du 12 février 1838.

3. MPP, A/80/15/2, séance du 23 février 1840.

4. MPP, A/80/15/2, séance du 9 octobre 1840.

5. MPP, A/80/15/3, séance du 29 mars 1841.

6. MPP, A/80/15/2, séance du 27 mai 1840 : la discussion porta sur l'église Sainte-Marie-aux-Dames à Saintes (Charente-Maritime).

7. MPP, A/80/15/4, séance du 28 janvier 1842.

8. MPP, A/80/15/4, séance du 27 août 1842.

9. MPP, B/80/1/56, dossier « Constitution des collections du musée de Cluny » (1843-1860), et B/80/27/3, dossier « Proposition d'attribuer au musée une partie des objets antiques découverts par le Génie à Poitiers » (1879).

10. MPP, B/80/1/77, dossiers « Affaires générales » (1879-1942) et « Travaux et activités » (1891-1949).

11. MPP, A/80/15/24, séance du 27 juin 1919.

12. MPP, B/80/3/11, dossier « Inventaire des débris de pierre ».

Si la Commission et ses différentes sections ou sous-commissions ne négligèrent pas la protection des fragments et leur conservation au cours du *xx*^e siècle, elles l'érigèrent en axe fort de leur politique à partir de la décennie 1970. Grâce à l'action conjuguée des inspecteurs des monuments historiques et des historiens entraînés par Léon Pressouyre (1935-2009), le recensement et les inventaires des dépôts lapidaires existants furent lancés afin qu'ils bénéficient d'une protection au titre des monuments historiques. Étape décisive de ce processus, la séance du 9 avril 1979 de la section Objets d'art développa les actions à mener, après un exposé sur la situation des « collections lapidaires » de l'inspecteur Pierre-Marie Auzas (1914-1992), complété par une intervention de Léon Pressouyre¹³. Toujours versés à la MPP, les procès-verbaux et ordres du jour des commissions traitant de la protection et des travaux sur les objets permettent de suivre l'évolution de cette entreprise.

Les fonds de travaux de l'administration et des architectes

À ces premiers documents de pilotage et de coordination répondent les dossiers de restauration des édifices (série E/81), les plans (série G/82) et plusieurs fonds photographiques (séries J/83 et J/84, fonds J/80/490) collectés par l'administration des Monuments historiques à partir des années 1840. À cette date, les campagnes de travaux que celle-ci engagea sur les édifices classés contribuèrent à la naissance de dépôts lapidaires à proximité immédiate des monuments restaurés, ou bien à l'enrichissement de dépôts déjà existants¹⁴. Publiée par Eugène Viollet-le-Duc et Prosper Mérimée en 1849, l'« Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales » enjoignit ainsi aux architectes de documenter chaque dépose et remplacement de pierres et d'inventorier les éléments non remployés mais jugés dignes d'être gardés¹⁵.

De format et de contenu très divers, ces premiers inventaires sont rangés au sein des dossiers de restauration des édifices où les dépôts étaient situés, à l'image de celui de la basilique de Vézelay (Yonne), organisé par Viollet-le-Duc entre 1840 et 1860 (cartons E/81/89/85 et 86), ou de celui de la cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte de Nevers (Nièvre) entre 1941 et 1947 (carton E/81/58-230 (3)). Remontant aux années 1870 pour les plus anciennes, de nombreuses photographies renseignent sur l'état matériel de ces lieux. Au *xix*^e siècle, elles ont été prises par les photographes attachés à la Commission supérieure des monuments historiques, dont Médéric Mieusement (1840-1905), Félix Martin-Sabon (1846-1933), Henri Heuzé (1851-1927), Eugène Lefèvre-Pontalis (1862-1923) ou Georges Estève (1890-1975), avant d'être, dans la seconde moitié du *xx*^e siècle, produites par des agents du service. Elles sont actuellement conditionnées avec les autres photographies rassemblées par l'administration dans des séries indépendantes des dossiers papier. La série J/83 contient plus de 240 000 photographies d'objets couvrant le *xix*^e et le *xx*^e siècle : accessible en ligne sur la base Mémoire, cet ensemble compte 613 photographies dédiées aux fragments et dépôts lapidaires. Riche de 180 000 tirages, la série J/84/1000 contient aussi quelques dizaines de photographies d'éléments lapidaires, dont une partie est également disponible sur la base Mémoire [fig. 1].

13. MPP, A/80/19/7, procès-verbaux de la Commission supérieure des monuments historiques, 3^e section, Objets mobiliers et immeubles par destination, séance du 9 avril 1979.

14. Pressouyre parle de la seconde moitié du siècle comme de la période d'extension maximale des dépôts lapidaires : PRESSOUYRE Léon, « Les dépôts lapidaires », *Monuments historiques*, n° 153, 1987, p. 58-62, ici p. 59.

15. *Bulletin du Comité historique des arts et monuments*, t. I, 1849, p. 131-155. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208421w/f139.item> [lien valide en décembre 2025].



Figure 1

Dépôt lapidaire dans l'ancien archevêché de Sens (Yonne), avant 1905. Photographie de Médéric Mieusement, conservée à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont (89W03198).
Reproduction Médiathèque du patrimoine et de la photographie (ministère de la Culture), diffusion GrandPalaisRmn Photo.

Ces documents donnent à voir des espaces parfois contraints et peu adaptés à la préservation de collections lapidaires. Édifices culturels (cathédrale, église ou abbaye), anciens édifices civils (hôtels particuliers, château), voire hospitaliers, ces lieux furent peu à peu aménagés par les architectes des monuments historiques afin d'améliorer l'environnement de conservation et de permettre les visites. Plus d'une cinquantaine de dossiers attestent de ces transformations, des années 1840 à nos jours, à l'image du château de Castelnaud-Bretenoux (Lot)¹⁶, de l'ancien dortoir de l'abbaye Saint-Bénigne à Dijon (Côte-d'Or)¹⁷, de l'hôpital de Tonnerre (Yonne)¹⁸, de la chapelle castrale Sainte-Catherine des Baux-de-Provence (Bouches-du-Rhône)¹⁹, ou de la cathédrale Saint-Fulcran à Lodève (Hérault), qui abritent désormais des musées²⁰. Les opérations les plus importantes s'appréhendent aussi par des plans dressés par les architectes en chef. La rénovation de l'ancien hôtel de Sade à Saint-Rémy-de-Provence (Bouches-du-Rhône), entre 1954 et 1985, se lit dans une trentaine de plans (G/82/13/1036 et G/82/13/2029), tandis que la rénovation du musée lapidaire de Carcassonne (Aude), inauguré en 1920, se découvre dans la quinzaine de plans établis par André Donzet entre 1958 et 1962 (G/82/11/1010 et G/82/11/2011) [fig. 2 et 3].

16. MPP, E/81/46/23, 24 et 25 : acquisition par l'État, construction des annexes, récolement du mobilier, restauration et aménagement (1846-1995).

17. MPP, E/81/21/47-244 (2) : inauguration du musée lapidaire (1934).

18. MPP, E/81/89/81-283 (3) : aménagement en musée lapidaire (1959).

19. MPP, E/81/13/38-166 : restauration et consolidation du dépôt lapidaire (1895).

20. MPP, E/81/34/16-102 (2) : interventions dans le musée lapidaire (1951-1982).



Figure 2

Chapiteau historié au musée lapidaire du château de Castelnau-de-Bretenoux, Prudhomat (Lot), avant 1932. Photographie de Georges Estève conservée à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont (MH0098082).
Reproduction Médiathèque du patrimoine et de la photographie (ministère de la Culture), diffusion GrandPalaisRmn Photo.



Figure 3

Salle du musée lapidaire de Carcassonne (Aude), 1961. Photographie conservée à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont (AP61P01336).
© Jean Gourbex / reproduction Médiathèque du patrimoine et de la photographie (ministère de la Culture), diffusion GrandPalaisRmn Photo.

Une fois les locaux restructurés, les dépôts eux-mêmes peuvent faire l'objet d'une valorisation : en 1995, l'architecte en chef Jean-François Lagneau livra une étude préalable intitulée « Évaluation des vestiges lapidaires épars sur le site de l'ancienne abbaye » de Saint-Évroult-Notre-Dame-du-Bois (Orne)²¹, et, en 2003, son confrère Daniel Lefèvre réalisa le même exercice pour la « Mise en valeur du dépôt lapidaire de la cathédrale Notre-Dame de Bayeux » (Calvados)²². Ces rapports témoignent d'une connaissance accrue des collections lapidaires, conséquence de la politique volontariste portée par la Commission et l'Inspection des monuments historiques à partir des années 1970.

Les fonds des inspecteurs généraux des monuments historiques

Dès le début des années 1970, les inspecteurs généraux s'inquiétèrent de « l'inexistence de protection matérielle » des fragments lapidaires, de leur absence d'inventaire et de leur faible valorisation²³. Leur engagement à définir puis à décliner et à contrôler un programme d'action remédiant à la situation transparait dans tous les fonds des inspecteurs versés à la MPP.

Le fonds de Pierre-Marie Auzas (C/1993/1) éclaire autant sur l'élaboration et le suivi de cette politique nationale que sur ses interventions directes au dépôt lapidaire de la chapelle Saint-Pierre-des-Rives à Beaucaire (Gard) ou à celui de Carcassonne (Aude), où il présida à la formation de la salle des sculptures²⁴. Le carton 72 renferme ainsi les circulaires des 8 mai et 1^{er} octobre 1979 invitant les conservateurs des antiquités et objets d'art à enrichir « le premier recensement des pierres sculptées et des fragments divers qui sont classés parmi les Monuments historiques », dressé par Roseline Maître-Devallon. Ce recensement établit la liste de 262 communes où étaient localisés des ensembles de fragments, dont 65 répondaient aux critères de « dépôt lapidaire ». Le carton contient également les 22 réponses transmises à l'inspecteur par les directions régionales des Affaires culturelles, du 25 juillet au 23 décembre 1980, et son rapport final du 9 décembre 1982 qui énumère les inventaires réalisés, ceux en cours et ceux en projet. Il présente les différentes perspectives de médiation possibles : structuration en musée, ouverture partielle du dépôt ou exposition hors les murs.

Pour sa part, le fonds de François Énaud (1920-1992) contient des informations précieuses sur le musée lapidaire d'Autun (Saône-et-Loire) en 1983²⁵. Les dossiers de Georges Costa (1923-2010) démontrent sa participation active en faveur du dépôt lapidaire de Conques (Aveyron), de 1969 à 1984, et son suivi du réaménagement du dépôt de Carcassonne (1983-1985)²⁶. Le fonds de Marie-Hélène Didier comprend, pour les décennies 1980-1990, quelques rapports généraux sur les objets et dépôts lapidaires et des dossiers spécifiques aux dépôts des anciennes abbayes de Fécamp et de Jumièges (Seine-Maritime)²⁷ et de l'église de Gisors (Eure)²⁸. Les dossiers de Catherine de Maupeou manifestent l'investissement de l'inspection à poursuivre les protections au titre des monuments historiques, que ce soit à Moutier-d'Ahun (Creuse) ou à Tréguier (Finistère)²⁹. Enfin, les recensements des collections lapidaires de la basilique de Saint-Denis (Seine-Saint-Denis) et de l'ancienne collégiale de Mantes-la-Jolie (Yvelines) sont dus à l'action de Colette di Matteo³⁰.

Cette énumération, partielle, des fonds d'inspecteurs généraux souligne leur part décisive dans le processus d'identification et de protection des fragments lapidaires. Les fonds du service de la Documentation de la MPP gardent la trace de l'explosion documentaire qui a suivi l'enquête de 1979.

21. MPP, E/80/465/15-143.

22. MPP, E/80/465/35-218.

23. MPP, D/80/612, Colette di Matteo, *Note sur les dépôts lapidaires*, 14 février 1974.

24. MPP, C/1993/1/17 et 14.

25. MPP, C/1989/8/11.

26. MPP, C/1989/9/8 et 27.

27. MPP, C/1991/4/20 pour Fécamp (1985), et C/1991/4/23 pour Jumièges (1947-1999).

28. C/1991/4/9 (1981-1982).

29. MPP, C/2000/61/6 pour Moutier-d'Ahun (1986-1987), et C/2000/61/38 pour la cathédrale de Tréguier (1986-1999).

30. MPP, E/1999/8/137 pour Saint-Denis (1968-1988), et E/1999/8/126 pour Mantes-la-Jolie (1988).

Les fonds dits des dépôts lapidaires de la MPP

L'enquête de 1979 confirma l'inspection et l'administration dans leur volonté d'inventorier les fragments de dépôts mal connus. Grâce à l'investissement des conservateurs des antiquités et objets d'art et des conservations régionales des Monuments historiques, grâce également à l'obtention de contrats d'études³¹, de nombreux inventaires furent réalisés dans les années 1980 et 1990³². Ils forment désormais le fonds D/80/612, en cours de classement par la MPP. Répartis entre 49 départements, 115 dépôts sont recensés dans 32 classeurs. L'inventaire peut être divisé selon des plages chronologiques, à l'instar de celui de Maillezais (Vendée), dont les 44 fragments protégés sont détaillés dans six volumes (collection lapidaire romane, gothique et Renaissance). Le dépôt lapidaire du château de Châteaudun (Eure-et-Loir) est un autre exemple de la richesse des informations contenues dans ces classeurs. Exécuté en 1986 par René-Charles Guilbaud et organisé en deux volumes, il propose une mise en regard des éléments du dépôt avec les archives disponibles pour ces éléments. Ainsi, un élément de lucarne en bois de l'aile de Dunois est accompagné d'un plan de situation des menuiseries et baies du château réalisé par le Centre de recherches sur les monuments historiques (CRMH) en 1943. Ces documents doivent être complétés par les mémoires et travaux de chercheurs en histoire de l'art, catalogués comme monographies ou thèses par la bibliothèque de la MPP³³.

Outre ces documents, les opérations d'inventaire ont suscité la constitution d'un fonds photographique spécifique, le fonds J/80/611, qui regroupe environ 80 000 photographies d'éléments lapidaires. Celles-ci couvrent tout le territoire et illustrent aussi bien la cathédrale de Laon (Aisne), le château de Falaise (Calvados) que la basilique Saint-Denis (Seine-Saint-Denis) ou la commune de Montier-en-Der (Haute-Marne). D'un format 13 × 18 cm, ces tirages semblent majoritairement issus des fonds des monuments historiques photographiés après 1951, versés à la MPP, et sont donc, pour certains, antérieurs aux inventaires. Une entreprise d'identification fine est menée actuellement au sein du service de la Documentation, afin de présenter prochainement un inventaire complet de ces éléments. Ce fonds concerne 51 départements et une liste exhaustive des édifices est disponible sur demande auprès de la MPP [fig. 4].



Figure 4

Dépôt lapidaire de Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret) : carreaux médiévaux de pavement.

Photographie anonyme, sans date, conservée à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont (AP45W00827). Reproduction Médiathèque du patrimoine et de la photographie (ministère de la Culture), diffusion GrandPalaisRmn Photo.

31. Sur les contrats d'études, voir le fonds B/1996/32 du bureau des Objets mobiliers et du Patrimoine instrumental, cartons 27 et 29 (1986-1990).

32. Un travail pionnier avait été effectué en 1971 : BÉTHUNE Marie-Claude, *Inventaire des sculptures médiévales des dépôts lapidaires de Laon*, Paris, [sn], 172 p.

33. Le catalogue de la MPP est disponible en ligne, www.bibdoc.culture.gouv.fr [lien valide en décembre 2025], ainsi que sur le Sudoc. À titre d'exemple, voir CHEVALLIER Marie-Anne, *Inventaire du dépôt lapidaire de la cathédrale de Chartres*, mémoire en histoire de l'art sous la direction de Léon Pressouyre, Paris, université de Paris I, 1984, 2 vol.

Distincts du fonds J/80/611, les 997 négatifs de l'abbé Eugène Chartraire (1862-1935) le complètent pourtant utilement³⁴. Par ses fonctions de conservateur du Trésor de la cathédrale de Sens (Yonne), exercées durant trente ans, ce dernier a pu multiplier les prises de vues : 814 photographies illustrent cet édifice, et 43 portent spécifiquement sur le lapidaire.

L'identification et l'illustration des fragments lapidaires ont permis, quand leur intérêt le justifiait, de leur faire bénéficier de la protection au titre des monuments historiques. Actuellement, 2 118 fragments sont signalés dans la base de données Palissy MH, qui recense les objets ou ensembles d'objets mobiliers protégés. Parmi ces 2 118 éléments, 1 138 sont inscrits et 980 classés : ils peuvent être décrits dans des dossiers de protection (série D/2 pour les protections récentes, D/1 pour les plus anciennes). L'augmentation du nombre de fragments protégés engendre de nouvelles actions, de plus en plus visibles dans les fonds de la MPP. La MPP continue en effet de collecter les nouveaux inventaires de dépôts lapidaires³⁵ et en assure la communicabilité en les décrivant dans ses bases de données.

Les fonds de restaurateurs

Réципиendaire d'un des exemplaires du dossier documentaire des ouvrages exécutés remis à l'administration par le restaurateur (article R. 622-17 du Code du patrimoine), la MPP reçoit annuellement plusieurs centaines de dossiers de restauration d'objets protégés. Si, jusqu'en 2009, aucun dossier reçu ne traitait de fragment ou de dépôt lapidaire, depuis cette date, la MPP a accueilli une quinzaine de dossiers de restauration. Répartis entre les séries E/2009/13 (10 dossiers) et E/2021/5 (5 dossiers), ils témoignent du soin de l'État ou des autres propriétaires à entretenir ce patrimoine, fragile mais indispensable à l'histoire esthétique, matérielle et technique des édifices. Parmi les collections restaurées, citons les 161 fragments de sculptures et d'architecture de la cathédrale de Noyon (Oise) classés en 1980³⁶, le dépôt lapidaire de l'abbaye Saint-Michel-de-Cuxa (Pyrénées-Orientales), classé en 1967³⁷, les dépôts lapidaires de la cathédrale de Bourges (Cher)³⁸, de Chartres (Eure-et-Loir)³⁹ et de Tours (Indre-et-Loire)⁴⁰. Munies de ces dossiers, les équipes de la MPP enrichissent les notices de la base Palissy MH en y indiquant l'année de restauration et le nom de l'intervenant [fig. 5].

À ces dossiers de restauration s'ajoutent des fonds privés de restaurateurs donnés à la MPP. Les papiers de la restauratrice Brigitte Estève (I/2018/10) offrent un regard complémentaire sur les opérations menées au musée de Lubersac (Corrèze) en 2008, ainsi qu'au musée du Cloître à Tulle (Corrèze) en 2007⁴¹.

Les fonds de la MPP se révèlent ainsi riches d'éléments pour appréhender l'histoire tumultueuse des dépôts lapidaires. Procès-verbaux de la Commission des monuments historiques, correspondance, notes et rapports d'inspecteurs généraux, photographies et inventaires des dépôts eux-mêmes, dossiers de protection et de restauration de ces objets et mémoires d'études constituent autant de sources sur ce sujet. La numérisation des photographies et leur diffusion sur la base Mémoire, conjuguée à la mise en ligne sur Archiv'MH des inventaires décrivant les fonds encore méconnus (dont le D/80/612), est un axe prioritaire du programme scientifique de la MPP. L'exposition de ces données a aussi pour objectif de permettre leur liaison avec d'autres ressources, telles la base Synapse du Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) ou celle de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA).

34. Coté K/80/531, ce fonds est intégralement numérisé et disponible sur la base Mémoire.

35. Par exemple, DELAUNEY Laura, « Saint-Bénigne, inventaire du lapidaire », commandité par la conservation régionale des Monuments historiques, Auxerre, Centre d'études médiévales Saint-Germain, 2021, 163 p.

36. MPP, E/2009/13/32-1085, restauration menée par l'atelier Le Sciapode en 2010.

37. MPP, E/2009/13/137-3881, restauration menée par le Centre de conservation et de restauration du patrimoine des Pyrénées-Orientales en 2015.

38. MPP, E/2009/13/78-2448 et 2449, restauration par le Groupe de recherche art histoire architecture littérature (GRAHAL) en 2009, et E/2009/13/105-3164 et 3165, restauration par Michel Borjon en 2008.

39. MPP, E/2009/13/105-3166, restauration en 2010.

40. MPP, E/2009/13/180-5219 à 5219, restauration menée par Marcel Molac et Delphine Bienvenu en 2016, et E/2021/5/14-41, restauration par Delphine Bienvenu en 2016-2017.

41. MPP, I/2018/10/6.



Figure 5

Fragments de sculptures et collection lapidaire de l'ancienne cathédrale de Noyon (Oise), avant 1921. Photographie anonyme, conservée à la Médiathèque du patrimoine et de l'architecture, Charenton-le-Pont (APMH00060933).
Reproduction Médiathèque du patrimoine et de la photographie (ministère de la Culture), diffusion GrandPalaisRmn Photo.

À propos de dépôts lapidaires de l'ancienne région Languedoc-Roussillon

Géraldine Mallet

Professeure d'histoire de l'art médiéval, université Montpellier
– Paul-Valéry, Centre d'études médiévales de Montpellier
(CEMM EA 4583)
geraldine.mallet@univ-montp3.fr

En 1987, dans un numéro de la revue *Monuments historiques* consacré aux cathédrales, le professeur Léon Pressouyre proposait une synthèse sur leurs dépôts lapidaires¹. L'exercice n'est pas aisé, chaque fonds étant un cas en soi, tant par son histoire, le statut du monument ou de l'ensemble monumental dont les fragments sont issus – quand ces derniers ne sont pas mêlés à d'autres de provenances fort diverses – que par leur contenu. Dans l'ancienne région de Languedoc-Roussillon, correspondant à l'heure actuelle à la partie orientale de l'Occitanie, il existe de nombreuses réserves lapidaires dont il serait intéressant de définir la liste exhaustive, bien que le présent article ne le propose pas : cela serait long, au risque d'en oublier certains. Nous nous concentrerons donc ici sur un groupe de dépôts représentatifs, à majorité de vestiges médiévaux, qui ont fait l'objet d'une étude personnelle au cours des quatre dernières décennies. Ainsi seront plus particulièrement évoqués les fonds d'institutions religieuses, d'origine médiévale, des monastères Sainte-Marie d'Orbiu (Lagrasse, Aude) et Saint-Sauveur de Gellone (Saint-Guilhem-le-Désert, Hérault), des couvents des Frères mineurs de Perpignan (Pyrénées-Orientales) et des Carmes de Montpellier (Hérault), ainsi que celui de l'ensemble collégial, aujourd'hui épiscopal, Saint-Jean de Perpignan. Les inventaires de leurs fonds lapidaires, réalisés dans des circonstances variant d'un ensemble à l'autre, ont connu ou connaissent encore des fortunes fort diverses que les lignes qui suivent tentent d'exposer tout en posant les questions de leur intérêt et de leur devenir.

De la formation des dépôts lapidaires

À l'exception du fonds lapidaire de l'ancien couvent des Carmes de Montpellier, créé à la suite de fouilles préventives², les dépôts considérés ne résultent pas de chantiers de restauration du ^{xix}^e siècle. Cette période fut plutôt celle de la destruction totale ou partielle des bâtiments dont ils sont issus qui, pour certains d'entre eux, les préservèrent au sein de leurs murs, noyés dans du mortier parmi des pierres plus ou moins taillées, des galets ou des briques, depuis des décennies, voire des siècles.

1. PRESSOUYRE Léon, « Les dépôts lapidaires », *Monuments historiques. Les cathédrales*, n° 153, octobre 1987, p. 58-62.

2. Ces vestiges ayant été entreposés dans les réserves de l'Inrap, leur cas ne pose pas de questions majeures quant à leur devenir. De ce fait, l'exemple de ce dépôt n'est pas développé ici, contrairement aux autres fonds. Pour plus de détails : LONGEPIERRE Samuel & LARDÉ Sophie (dir.), *L'Église des Carmes et la porte du Légassieu, du ^{xiii}^e siècle à l'époque moderne (Occitanie, Hérault, Montpellier, place Albert-1^{er})*, Rapport d'opération. Fouille préventive, Montpellier, Institut national de recherches archéologiques préventives, Inrap Méditerranée, 2017, 2 vol. ; LONGEPIERRE Samuel, LARDÉ Sophie, MALLET Géraldine & BERGERET Agnès (dir.), *Les Carmes, la résurrection d'un quartier dans l'histoire d'une ville : Montpellier, ^{xiii}^e-^{xv}^e siècle*, *Archéologie du Midi médiéval*, supplément n° 10, 2025.

Remployées ou encore en place lors de la vente des biens nationaux, c'est une fois entre les mains de leurs nouveaux propriétaires ou affectataires que, lors de transformations répondant à des usages plus en adéquation avec leur projet immobilier, les pierres taillées, sculptées et moulurées provenant essentiellement des cloîtres ont été, dans le meilleur des cas, entassées dans un ou plusieurs « coins » des environs immédiats, comme à Sainte-Marie d'Orbieu, ou vendues ou encore réutilisées dans de nouvelles constructions.

À Saint-Guilhem-le-Désert, jusqu'en 1840, les deux niveaux d'arcades ornées de reliefs et réalisées en calcaire fin du cloître furent systématiquement démontés par une famille de maçons, qui en vendirent des éléments ou en réutilisèrent d'autres dans des murs refendant l'ancien réfectoire pour créer des logements³. Parallèlement, des antiquaires – selon l'acception ancienne – récupérèrent des pièces de qualité. L'un, Pierre-Yvon Vernière (1795-1875), propriétaire d'une demeure dans le village voisin d'Aniane (Hérault), constitua par intérêt personnel à partir de vestiges monumentaux une galerie pittoresque qui est à l'origine de la collection médiévale du musée des Cloîtres à New York⁴. L'autre, Léon Vinas (1810-1875), prêtre érudit, rassembla divers vestiges pour les préserver au sein des murs de l'ancien monastère, base du fonds lapidaire actuel, qui s'étoffa au cours du temps, à la faveur de travaux de nature diverse dans les bâtiments monastiques et dans les maisons du village et des alentours⁵. Dans le cas du cloître funéraire de la collégiale perpignanaise, l'érection d'un nouveau séminaire diocésain dans l'espace du préau engendra la destruction de claires-voies et de quelques enfeus dont les éléments fournirent une partie du matériel de construction, d'autant plus appréciables qu'ils étaient en marbre⁶. Il en fut à peu près de même au couvent des Franciscains de la même ville, dévolu sous la Révolution à l'Armée qui le convertit en hôpital militaire, modifiant radicalement son aspect, rasant entre autres ses deux cloîtres, n'en conservant qu'une série d'enfeus le long d'un mur qui permettait de délimiter une vaste cour, tout en employant leurs pierres sculptées ou non comme moellons de nouvelles fondations⁷. Si des conditions comparables sont à l'origine de la destruction de l'immense cloître gothique du couvent des Grands Carmes de Perpignan dans les années 1840, ses éléments connurent une meilleure fortune, récupérés par

3. L'ancien monastère Saint-Sauveur de Gellone a fait l'objet d'un nombre important de publications depuis le XIX^e siècle. Pour une approche synthétique et plus de références bibliographiques, voir : DESACHY Matthieu, LE BLÉVEC Daniel & MALLET Géraldine (dir.), *Saint-Guilhem-le-Désert*, Strasbourg, La Nuée Bleue, coll. « La grâce de... », 2018 ; pour un aperçu de la question du fonds lapidaire voir : MALLET Géraldine, « L'abbaye de Gellone à Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault). Du dépôt lapidaire au musée de site », *exPosition*, n° 1, 2016, [en ligne], <http://www.revue-exposition.com/index.php/2016/05/10/mallet-abbaye-gellone-saint-guilhem-le-desert-depot-lapidaire-musee/> [lien valide en décembre 2025].

4. LABROSSE Dominique, « De l'abbaye au musée des Cloisters à New York : l'épopée de la collection Vernière », in DESACHY Matthieu, LE BLÉVEC Daniel, MALLET Géraldine, *Saint-Guilhem-le-Désert*, op. cit., p. 166-173. Sur les éléments à Aniane, voir notamment : DURAND Geneviève, « La sculpture médiévale à l'abbaye d'Aniane », *Archéologie du Midi médiéval*, n° 15-16, 1997, p. 318-322. Que ce soit en français ou en anglais, nombre de publications ont été consacrées à la création du musée des Cloîtres à New York, à partir de la collection du sculpteur pennsylvanien George Grey Barnard (1863-1938). Voir notamment : PARKER Elizabeth C. (dir.), *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York, The Metropolitan Museum of Art, International center of medieval art, 1992. 2025 est l'année de commémoration du centenaire de l'achat des « cloîtres » de Barnard par John D. Rockefeller Jr pour la Ville de New York. Depuis lors, les Cloisters sont une annexe du Metropolitan Museum of Art.

5. PALOUZIE Hélène, « Du cloître monumental au musée de l'abbaye de Saint-Guilhem-le-Désert », in *Ead.*, MALLET Géraldine (dir.), *Le Cloître de Saint-Guilhem-le-Désert*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 77-88, texte repris par l'auteur avec un titre légèrement différent et quelques variantes : « Du musée des fragments au musée de l'œuvre », in DESACHY Matthieu, LE BLÉVEC Daniel, MALLET Géraldine, *Saint-Guilhem-le-Désert*, op. cit., p. 178-182 ; VINAS Léon, *Visite rétrospective à Saint-Guilhem-du-Désert. Monographie de Gellone*, Montpellier, Paris, Félix Seguin, Bray et Retaux, 1875. Voir également KLETKE Daniel, « Le cloître de Saint-Guilhem-le-Désert au musée des Cloîtres de New York. Son histoire, son acquisition, ses déplacements et ses reconstructions au XX^e siècle », *Études héraultaises*, n° 26-27, 1995-1996, p. 85-104, disponible en ligne, <https://www.etudesheraultaises.fr/publi/le-cloitre-de-saint-guilhem-le-desert-au-musee-des-cloîtres-de-new-york/> [lien valide en décembre 2025].

6. La plupart des fonds lapidaires roussillonnais ont été étudiés à partir de la fin des années 1980 dans le cadre d'une thèse de doctorat sur les cloîtres démontés, soutenue en 1992 à l'université de Toulouse-Le Mirail (aujourd'hui Toulouse-Jean-Jaurès). Ce travail universitaire a fait l'objet d'une publication : MALLET Géraldine, *Les Cloîtres démontés de Perpignan et du Roussillon (XII^e-XIV^e siècle)*, Perpignan, Archives communales de Perpignan, coll. « Perpignan, archives, histoire », 2000. Voir aussi : *Ead.*, « Le cloître funéraire Saint-Jean de Perpignan (*Campo Santo*) : une œuvre gothique originale », *Études roussillonnaises*, n° 19, 2002, « L'Ensemble cathédral Saint-Jean-Baptiste de Perpignan », p. 47-58.

7. *Ead.*, *Les Cloîtres démontés de Perpignan et du Roussillon...*, op. cit., p. 118-125 ; BERGERET Agnès, CATAFAU Aymat, avec la collaboration de BÉNEZET Jérôme, COMMANDRÉ Isabelle, DONAT Richard, MALLET Géraldine, RECOLIN Anne, VONDRA Sylvain, « Le couvent des Franciscains de Perpignan : données historiques et archéologiques », in CATAFAU Aymat & PASSARRIUS Olivier (dir.), *Un palais dans la ville*, actes du colloque de Perpignan, 20-22 mai 2011, Canet, Perpignan, Trabucaire, conseil général des Pyrénées-Orientales, coll. « Archéologie départementale », 2014, vol. 2, p. 301-314.

le frère du colonel du Génie militaire de la Place de Perpignan, le poète Alexandre Guiraud, qui les installa dans sa propriété audoise⁸.

Issus des destructions de l'époque moderne ou postrévolutionnaires, de travaux de réaménagement, de réparation, plus que de restauration, et d'interventions archéologiques, les dépôts lapidaires de la région ici définie ne dérogent pas au mode général de création de ce type de fonds en France ou en Europe, posant les mêmes problèmes quant à leur contenu, leur stockage et leur conservation.

De l'état des dépôts lapidaires

Lagrasse

Il est rare qu'un seul et même entrepôt rassemble la totalité des vestiges lapidaires provenant d'un même établissement religieux. En effet, à Lagrasse, les fragments issus du cloître et d'autres bâtiments monastiques médiévaux et modernes, détruits au cours du temps, ont été dispersés un peu partout dans le monastère⁹. Deux propriétaires se le partagent : d'un côté, la communauté des chanoines réguliers de la Mère de Dieu, de l'autre, le conseil départemental de l'Aude. Dans le premier cas, les éléments étaient pour l'essentiel regroupés en deux endroits jusqu'en 2023. Des colonnes, des bases et des chapiteaux taillés dans du marbre local du temps de l'abbé Auger de Gogex (1279-1309) et ayant fait partie d'un cloître gothique détruit sous l'abbatit d'Armand Bazin de Bezons (1721-1778) pour ériger un nouveau cloître dans le goût de l'époque, reposaient avec quelques autres fragments architecturaux à même le sol du bras sud du transept de l'église romane, espace clos, mais à ciel ouvert [fig. 1].



Figure 1

Dépôt d'une partie des éléments lapidaires, dans le bras sud du transept de l'ancienne abbaye Sainte-Marie d'Orbieu, Lagrasse (Aude), 2010.

© Géraldine Mallet.

8. MALLET Géraldine, *Les Cloîtres démontés de Perpignan et du Roussillon...*, op.cit., p. 153-165 ; Ead., « Le couvent des Carmes de Perpignan : splendeur et décadence d'un joyau de l'art gothique méridional », in Ead. (dir.), Yvette Carbonell-Lamothe. *La passion du patrimoine*, Perpignan, Agnès Carbonell, 2021, p. 109-127.

9. Les éléments les plus remarquables conservés dans les murs de l'abbaye ont fait l'objet d'une publication regroupant divers articles par l'Association pour la sauvegarde et la mise en valeur de l'abbaye de Lagrasse (ASMVAL) dont *L'Abbaye de Lagrasse. Mille ans de sculpture*, Sète, Nouvelles Presses du Languedoc, coll. « Les Mots et la trace », 2008. Sur l'ensemble du fonds lapidaire : MALLET Géraldine, « Fonds lapidaires et décors sculptés. Premier bilan », in POUSTHOMIS-DALLE Nelly (dir.), *Lagrasse (Aude). L'abbaye, le bourg, le terroir. Étude archéologique et historique*, Rapport d'opération 2007 et pré-projet de programme collectif de recherche (PCR), 2007, p. 283-305. L'étude du lapidaire s'est poursuivie tout au long du PCR dirigé par Nelly Pousthomis-Dalle, voir les rapports de 2008, 2010 et 2012. Pour une synthèse du PCR : <https://www.hades-archeologie.com/operation/lagrasse/> [lien valide en décembre 2025].

Récemment déplacés à l'aide d'une grue pour dégager le lieu en vue de la restauration du transept, ils ont été « stockés de manière à ce que les éléments [se] détériorent le moins possible¹⁰ » en un emplacement non précisé, probablement près du mur sud de l'enceinte monastique, rejoignant peut-être ceux qui se trouvaient déjà à proximité, entassés sur des palettes dans le meilleur des cas, partiellement enfouis sous la végétation, mélangés à des rebuts [fig. 2]. Dans ce fourre-tout, le minuscule angle sculpté d'un chapiteau ou d'un tailloir roman en marbre blanc côtoyait des pierres aux modénatures gothiques, des vestiges des colonnades claustrales et d'énormes blocs dotés d'un simple chanfrein, de date et de provenance indéterminables. Quelques autres pièces, dont plusieurs de qualité (chapiteau et claveau romans en marbre blanc finement sculptés, armoiries, statue acéphale de saint Roch du ^{xvi}^e siècle...), gisaient le long des galeries du cloître et à l'intérieur de l'église (couverture de sarcophage tardo-antique), derrière et sous des bancs (chapiteaux des anciennes claires-voies claustrales et autres reliefs).



Figure 2

Éléments lapidaires déposés le long du mur sud de l'enceinte monastique de l'ancienne abbaye Sainte-Marie d'Orbieu, Lagrasse (Aude), 2010.

© Géraldine Mallet.

10. <https://www.fondation.lagrasse.org/2023/08/04/ete-laborieux-pour-le-transept/> [lien valide en décembre 2025]. On peut y voir des clichés des vestiges du cloître gothique déposés dans le bras sud du transept.

Côté conseil départemental, les vestiges sont moins nombreux et bénéficient pour une partie d'entre eux – les autres, moins « spectaculaires » ou intéressants, étant remisés dans un local – d'une présentation muséographique modeste, mais appréciable, où les pièces originales inventoriées et numérotées sont associées à des moulages de reliefs présents sur le territoire même de la commune audoise, remployés dans un monument funéraire¹¹ [fig. 3]. Ce parti muséographique, fréquent au ^{xix}^e et au début du ^{xx}^e siècle, a été repris ici pour créer un ensemble aussi cohérent que possible autour d'une « figure » historiographique, ledit maître du tympan de Cabestany (v. 1130-v. 1180), à la tête d'un atelier réputé pour avoir œuvré, semble-t-il, non seulement dans le sud de la France, mais aussi en Toscane, en Catalogne et en Navarre¹².



Figure 3
Salle d'exposition, ancienne abbaye Sainte-Marie d'Orbieu, Lagrasse (Aude), 2007.
© Géraldine Mallet.

Saint-Guilhem-le-Désert

À Saint-Guilhem-le-Désert, le fonds lapidaire est quant à lui constitué essentiellement des vestiges issus des claires-voies du cloître, érigé entre le ^{xi}^e et le début du ^{xiv}^e siècle, du mobilier liturgique d'époque carolingienne (tables d'autel, piliers et plaques de chancel à décor d'entrelacs), de monuments funéraires de l'Antiquité tardive (sarcophages), ainsi que romans et gothiques (tombes d'abbés), de remplois antiques (chapiteaux, fragments de statues) et d'un nombre important de reliefs (armoiries...) et de pierres taillées ou moulurées, d'un intérêt parfois très relatif. Comme à Sainte-Marie d'Orbieu, les éléments sont, pour les uns, les moins bien conservés ou ne présentant aucune particularité remarquable, entreposés dans les anciennes cuisines du monastère, transformées en caves [fig. 4], et pour les autres, en marbre ou en calcaire ouvragés, exposés

11. Tombeau de François Berlioz (1760-1828), ancien propriétaire de l'abbaye. Pour un aperçu de ce monument funéraire : <https://www.flickr.com/photos/69265207@N00/26927451182/in/photolist-2octvcr-7kVfPS-7TyX6N-a13JuZ-26buUSD-reckMj-LNLZJE-2gJ4mDz-Pv4CEa-xsTnDm-Khtx9B-7kVh7f-TMoesG-H2ue6G-a13K6z-27QWcZ7-2qnJi5G-oBCFq9-5FyXg-2cd1Ba-6JT9pC-n43kLP-8RhppL-Pjk6Eu-2m7yyGA-uAcBcz-2nfsrnB-2jr26Kt-7TvF1P-2migomK-a16uJm-28S6JBA-fHcK8B-27QWcpj-FXEw89-7kRxeB-eo8Jyq-H4MaBR-8ntFcw-wycH4U-7kVfZ9-KhtygM-PrBNu1-SJPVyb-f4rh8z-7TJqVh-2p5jzn7-wykXXe-27QWb7Q-5Fyva> [valide en décembre 2025]. L'arc supérieur intègre des claveaux attribués à l'atelier du maître du tympan de Cabestany qui œuvra dans le dernier quart du ^{xii}^e siècle. Pour plus de détails, voir BONNERY André, BURRINI Marco, CAMPS i SORIA Jordi *et al.*, *Le Maître de Cabestany*, traduction des textes catalans et italiens par Olivier Poisson, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « La voie lactée », 2000.

12. <https://abbayedelagrasse.aude.fr/la-salle-dedee-au-maitre-de-cabestany> [lien valide en décembre 2025].

depuis les années 1970 dans l'ancien réfectoire restauré [fig. 5]. Ses murs de refend abattus avaient révélé la présence de plusieurs dizaines de sommiers et de claveaux provenant des arcatures romanes ornés de pointes de diamant, de feuilles d'acanthé, de petits animaux et de colonnettes aux chapiteaux feuillagés. Le premier inventaire, réalisé en 1988, ne prit en compte que les pièces du réfectoire, soit 186 unités faisant l'objet d'une fiche succincte illustrée par une photographie en noir et blanc de grande qualité¹³. Étant très incomplet, à la demande de la conservation régionale des Monuments historiques de Languedoc-Roussillon, un nouvel inventaire fut engagé quatre ans plus tard. Celui-ci recensait alors 685 pièces, intégrant les vestiges déposés dans les caves¹⁴. Il fut complété par la suite, au fur et à mesure des découvertes, soit par le conservateur des antiquités et objets d'art du département, soit par des étudiants en histoire de l'art de l'université Paul-Valéry de Montpellier jusqu'en 1999¹⁵. Il fit l'objet de deux mémoires, l'un de maîtrise en 1999, l'autre de DEA, en 2001, qui ont été d'une grande utilité par la suite¹⁶. En effet, ils ont servi de base en 2007, dans le cadre du programme national de numérisation 3D-Monuments, soutenu financièrement par le ministère de la Culture et de la Communication et le CNRS, à la création d'une réalité augmentée des claires-voies inférieures du cloître par le laboratoire Modèles et Simulations pour l'Architecture, l'Urbanisme et le Paysage¹⁷. La 3D intègre les éléments conservés au musée américain des Cloîtres ainsi que ceux de la Société archéologique de Montpellier, du Musée languedocien¹⁸. Ce travail de numérisation des bâtiments et des éléments dispersés a été très précieux lorsqu'il s'est agi de réaménager l'espace d'exposition, dans une nouvelle muséographie inaugurée en 2009, toujours au sein du réfectoire, dotée d'une anastylose de quelques arcades du cloître¹⁹.



Figure 4

Anciennes cuisines converties en caves, réserves lapidaires de l'abbaye Saint-Sauveur de Gellone, Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), 2013.

© Géraldine Mallet.

13. Cet inventaire a été réalisé par un étudiant de Léon Pressouyre, Patrick Aracil. Un exemplaire est conservé à la Drac Occitanie, service de la conservation régionale des Monuments historiques, Centre d'information et de documentation, site de Montpellier.

14. MALLET Géraldine, *Inventaire des fragments lapidaires de l'ancienne abbaye de Gellone à Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault)*, Drac Languedoc-Roussillon, 1992, 3 vol. (rapport, fiches, illustrations).

15. En 1995, par le conservateur des antiquités et objets d'art de l'Hérault, Jean Nougaret, puis par des étudiants en 1998 et 1999, sous ma direction. Depuis lors, les mises à jour n'ont pas fait l'objet d'un suivi rigoureux. On peut estimer actuellement le fonds lapidaire à près de 900 éléments.

16. L'inventaire a été repris et complété dans le but de proposer une reconstitution du cloître : LABROSSE Dominique, *Le Dépôt lapidaire de Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault) : nouvelle approche de l'ancien cloître abbatial*, mémoire de maîtrise sous la direction de Géraldine Mallet, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1999, 2 vol. ; *Id.*, *Nouveaux éclairages sur un chantier claustral. Saint-Guilhem-le-Désert (XI^e-XIV^e siècle)*, mémoire de DEA sous la direction de Géraldine Mallet, Montpellier, Université Paul-Valéry, 2001, 2 vol.

17. UMR 694 CNRS/ministère de la Culture et de la Communication, équipe GAMSOU de l'École nationale supérieure d'architecture de Marseille.

18. BERTHELOT Michel, « Le cloître virtuel », in PALOUZIÉ Hélène & MALLET Géraldine (dir.), *Le Cloître de Saint-Guilhem-le-Désert*, op. cit., p. 91-102 ; LABROSSE Dominique, « La reconstitution numérique du cloître en 2007 », in DESACHY Matthieu, LE BLÉVEC Daniel & MALLET Géraldine, *Saint-Guilhem-le-Désert*, op. cit., p. 173-177 ; voir également http://www.gamsau.map.cnrs.fr/3D-monuments/projets/projet_sgdesert_presen-presen.php [lien valide en décembre 2025].

19. LAFAY Benoît, « Restauration et montage de l'anastylose romane », in PALOUZIÉ Hélène & MALLET Géraldine, *Le Cloître de Saint-Guilhem-le-Désert*, op. cit., p. 103-113 ; PALOUZIÉ Hélène, « Du musée des fragments au musée de l'œuvre », art. cit., p. 178-182.



Figure 5
Ancien réfectoire converti en musée de site, abbaye Saint-Sauveur de Gellone, Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), 2012.
© Géraldine Mallet.

Saint-François de Perpignan

Les cas perpignanais ne manquent pas d'intérêt. L'ancien couvent des Franciscains, comme cela a déjà été dit, a été très transformé dès les lendemains de la Révolution en un vaste hôpital militaire. Il le resta partiellement jusqu'en 1956. Les décennies ne passèrent pas sans que des bâtiments aient été aménagés, d'autres détruits (l'église Saint-François et les cloîtres), puis reconstruits autrement, avant et après avoir été cédés pour plusieurs d'entre eux à la Ville de Perpignan et au conseil général des Pyrénées-Orientales dans les années 1930. Dès lors, de nouveaux travaux furent nécessaires, réservant parfois de belles découvertes, comme des chapiteaux sculptés et des fragments de fûts fasciculés datables du 1^{er} tiers du XIV^e siècle [fig. 6]. L'aménagement d'un parking sur l'aire de l'ancien cloître funéraire adjacent à l'église permit de mettre au jour de nombreux autres vestiges lapidaires, certains plutôt bien conservés (clés de voûte, dalles funéraires, claveaux d'ogives, pierres moulurées de piédroits, éléments de colonnades), d'autres beaucoup moins²⁰. Une partie d'entre eux a été entreposée dans les réserves du Service archéologique départemental, tandis qu'une autre a fait l'objet d'une exposition permanente le long d'un passage près de la chapelle gothique du couvent, Notre-Dame-des-Anges, toujours en élévation. À ciel ouvert, les colonnettes de cloître restituées s'élèvent sur un haut socle, reliées entre elles par des arcs trilobés en métal ; les fragments architecturaux remarquables, issus des chapelles latérales de l'église conventuelle, ont été rassemblés un peu à la manière de « ruines », en

20. BERGERET Agnès (dir.), *Le Couvent des Franciscains – ancien hôpital militaire à Perpignan (Pyrénées-Orientales)*, Rapport final d'opération de fouille archéologique, tranche 1, Montpellier, Inrap, 2007.

jouant sur des sortes d'entassements qui seraient dus à l'écroulement d'une construction médiévale, dans une composition étagée de manière à les protéger par une vitrine en forme de pyramide ; des statues et des dalles funéraires marquent le parcours, accompagnées de quelques panneaux explicatifs, jusqu'à l'entrée de la chapelle, réhabilitée en espace d'expositions temporaires [fig. 7]²¹.



Figure 6

Exposition des fragments lapidaires près de la chapelle Notre-Dame-des-Anges, ancien couvent des Franciscains, Perpignan (Pyrénées-Orientales), 2012.

© Géraldine Mallet.

21. Pour plus d'illustrations : <https://www.les-pyrenees-orientales.com/Patrimoine/CouventFranciscains.php> [lien valide en décembre 2025].



Figure 7

Exposition des fragments lapidaires près de la chapelle Notre-Dame-des-Anges avant leur mise sous vitrine, ancien couvent des Franciscains, Perpignan (Pyrénées-Orientales), 2012.

© Géraldine Mallet.

Saint-Jean de Perpignan

Aucune mise en scène n'a été prévue, ou plutôt voulue, pour les vestiges lapidaires de l'ancien groupe collégial Saint-Jean de Perpignan. Celui-ci se composait d'une première église, dite Saint-Jean-le-Vieux, abandonnée au profit d'un nouvel édifice érigé à partir de 1324, qui accueillit à la fin du ^{xix}^e siècle l'usine électrique de la ville, démontée dans les années 1970, objet de fouilles peu de temps après pour finir en dépôt au contenu très hétéroclite, ce qu'il est encore, et en refuge de pigeons, ce qu'il n'est plus. Dans la sacristie et quelques salles annexes de Saint-Jean-le-Neuf, divers éléments (une clé de voûte, des chapiteaux sculptés et fûts de colonnes) traînent aussi ici et là. Mais c'est dans la chapelle Saint-Jean-l'Évangéliste, surnommée *La Funeraria*, qui ouvre sur l'immense cloître-cimetière de la première moitié du ^{xiv}^e siècle (abusivement nommé *Campo Santo*), qu'était entreposé l'essentiel des pierres provenant de ses claires-voies, de ses enfeus et de deux de ses portes d'accès depuis la rue vers le centre-ville [fig. 8]. Toutes avaient été récupérées lors de la destruction des bâtiments du séminaire diocésain érigé dans l'aire du cloître [fig. 9], désaffecté depuis la fin du ^{xviii}^e siècle, à la suite du rétablissement de l'évêché de Perpignan en 1822. Une partie des matériaux nécessaires aux nouvelles constructions fut prélevée dans l'existant, qui était alors assez délabré²². En 1984, le conseil général des Pyrénées-Orientales, propriétaire du lieu depuis la loi de séparation des Églises et de l'État (9 décembre 1905), prit la décision de procéder au

22. MALLET Géraldine, *Les Cloîtres démontés de Perpignan et du Roussillon...*, op. cit., p. 176-180.

dégagement, à la restauration et à la mise en valeur du *Campo Santo* perpignanais. La démolition du séminaire permit la récupération de près de 1500 éléments qui ont tous été numérotés et inventoriés en 1988 et 1990²³ : claveaux, parties de piédroits et dalles de banquettes moulurées ; armoiries, croix, épitaphes, pierres tombales, bas-reliefs ; bases, colonnes et chapiteaux prismatiques sans décor ; chapiteaux sculptés de portail ; remplages gothiques... Quelques autres pièces, provenant celles-ci de l'ancien couvent des Dominicains, plus précisément des baies de la salle capitulaire, qui gisaient auparavant dans un des fossés du château royal de Perpignan, ont été ajoutées aux précédentes ainsi qu'un gisant et une imposante plate-tombe d'un noble catalan du Moyen Âge.



Figure 8

État du dépôt lapidaire en 1988, chapelle Saint-Jean-l'Évangéliste (*La Funeraria*), Perpignan (Pyrénées-Orientales).
© Géraldine Mallet.



Figure 9

Destruction de l'ancien séminaire diocésain, cloître funéraire du groupe collégial Saint-Jean (*Campo Santo*), Perpignan (Pyrénées-Orientales), 1984.
© Géraldine Mallet.

23. *Ead.*, *Inventaire des pierres provenant du Campo Santo et de l'église Saint-Jean-le-Vieux de Perpignan (Pyrénées-Orientales)*, Montpellier, DRAC de Languedoc-Roussillon, service régional des Monuments historiques, 1988, 3 vol. ; *Ead.*, *Inventaire complémentaire des pierres et fragments de pierres déposés dans l'ensemble épiscopal de Perpignan (Pyrénées-Orientales)*, DRAC de Languedoc-Roussillon, service régional des Monuments historiques, 1990, 2 vol. À la suite de travaux et de sondages archéologiques réalisés à la fin des années 2010, de nouvelles pièces sont apparues qui ont été elles aussi inventoriées : DEMARTHE Sylvain, « Étude du lapidaire », in GUINAUDEAU Nicolas (dir.), *Cour arrière du Campo Santo. Rue du Bastion Saint-Dominique. Perpignan (Pyrénées-Orientales), Deuxième section. Études spécialisées*, rapport final d'opération, ACTER Archéologie, Drac SRA Occitanie, 2020, p. 181-191.

De l'utilité, de la pérennité et du suivi des inventaires

Dans tous les sites mentionnés, des inventaires ont été réalisés, que ce soit en collaboration avec des archéologues de l'Institut national de recherches archéologiques préventives (Inrap) pour les fragments gothiques provenant des voûtes, des fenêtres ou des portes, de tombes et de mobilier liturgique de l'ancien couvent des Carmes de Montpellier (2017), et des vestiges de celui des Franciscains de Perpignan (2007), dans le cadre d'un projet collectif de recherche comme à l'abbaye Sainte-Marie d'Orbieu à Lagrasse (2007-2010), ou encore à la demande de la conservation régionale des Monuments historiques dans les cas de Saint-Guilhem-le-Désert (1991) et de l'ensemble collégial de Perpignan (1988, 1990 et 2020). Les plus anciens sont, bien sûr, annexés à des rapports. Ils apparaissent sous la forme de fiches tapuscrites, imprimées et reliées avec des spirales ou des glissières, illustrées de relevés ou de croquis et de photographies argentiques de plus ou moins bonne qualité (Saint-Jean de Perpignan, Saint-Guilhem-le-Désert). Les exemplaires se comptent sur les doigts d'une seule main : un premier a été remis à l'institution commanditaire, un second est conservé par l'auteur. Mais ce dernier peut l'avoir égaré ou définitivement perdu au cours du temps.

Les inventaires plus récents ont bénéficié, quant à eux, de l'informatique et de photographies numériques. Ils apparaissent dans les différents rapports de fin de travaux. Conservés sur un CD-Rom, une clé USB ou un disque dur, ils peuvent être reproduits autant de fois que nécessaire, tant que le format des fichiers ne tombe pas en obsolescence. Le cas s'est produit. Fort heureusement, il reste la version papier remise aux services concernés, qui semble encore être la solution la plus pérenne. Tout cela n'est pas le plus grave, nous semble-t-il. Ce qui l'est, à notre avis, c'est l'absence de suivi de ces inventaires et, très vraisemblablement, de bien d'autres.

À Lagrasse, il s'agit d'un cas très particulier, que l'on pourrait même qualifier d'« extrême ». La réalisation de l'étude de chacun des vestiges lapidaires a été confrontée à l'interdiction d'apposer un numéro, aussi discret soit-il, sur les pierres conservées dans la partie privée du monastère. La ou les raisons de cette décision restent obscures. Seuls les photographies et les croquis attestent l'existence de tel ou tel fragment, se trouvant à un endroit donné entre 2007 et 2011²⁴, mais possiblement déplacés pour certains, assurément pour d'autres – en l'occurrence ceux qui étaient entreposés dans le croisillon sud du transept de l'église – ou perdus depuis lors. Comment les retrouver avec certitude lorsque leur intérêt archéologique, historique ou esthétique est plus que relatif ? On peut même se poser la question de l'intérêt intrinsèque de la démarche de recensement, du moins à long terme. Elle a toutefois permis d'avancer une proposition quant à l'aspect général du cloître gothique, aux bases, fûts et chapiteaux géminés dépourvus de décor sculpté, taillés dans du marbre coloré variant entre l'orangé et le violacé, des environs de Lagrasse, et aux arcs en pierre grise²⁵. Il serait aussi possible d'en réaliser une restitution 3D avec l'aide des technologies actuelles, en intégrant à la réflexion les fragments conservés dans la partie du monastère appartenant au conseil départemental de l'Aude, dont les périodes de production ont pu être définies pour un grand nombre d'entre eux voire, pour certains, leur emplacement primitif²⁶. Tout n'est donc pas perdu.

Le premier inventaire des fragments lapidaires regroupés dans la chapelle funéraire de l'ancien cloître-cimetière Saint-Jean de Perpignan répondant à un projet de restauration a, bien entendu, été mené différemment. Sur les conseils de l'architecte des Bâtiments de France chargé du département des Pyrénées-Orientales²⁷, chaque élément a reçu un numéro suivant une nomenclature particulière basée sur la typologie. Ainsi, les fragments sculptés et épigraphes (armoiries, chapiteaux, croix, dalles funéraires...) ont été numérotés de 001 à 099, les supports (fûts, piédroits, meneaux...) de 100 à 199, et ainsi de suite²⁸. Le but était de pouvoir repérer rapidement les pièces susceptibles d'être intégrées aux restaurations, comme des parties moulurées d'enfeus (piédroits, arcs, banquettes). Quatre enfeus ont ainsi pu être remontés à l'ouest. La nécessité de

24. Les photographies sont associées aux fiches qui portent un numéro précédé d'un C pour signifier que l'élément ou le groupe de fragments est conservé dans la partie occupée par la communauté des chanoines réguliers de la Mère de Dieu.

25. Plusieurs carrières de marbre se situent dans un rayon de moins de 50 km au nord de Lagrasse. MALLET Géraldine, « Autour des décors sculptés médiévaux de l'abbaye de Lagrasse », in CAUCANAS Sylvie & POUSTHOMIS Nelly (dir.), *L'Abbaye de Lagrasse. Art, archéologie et histoire*, Actes des journées d'étude des 14 et 15 septembre 2012, Carcassonne, archives départementales de l'Aude, 2013, p. 122-137.

26. *Ibid.*

27. Lucien Bayrou, pour le citer, qui a été un guide pour cette étude et pour d'autres, que je ne remercierai jamais assez.

28. MALLET Géraldine, *Inventaire des pierres...*, op. cit.

compléter ce premier travail d'inventaire réalisé en 1988, en raison de la mise au jour de nouveaux vestiges, a permis cette fois de proposer l'intégration d'éléments de décor (croix, reliefs), d'épithames et d'armoiries, essentiellement dans le mur occidental. Pour ce dernier, rebâti pour clôturer l'espace, l'architecte en chef des monuments historiques²⁹ avait pris le parti d'évoquer les enfeus par une succession d'arcs brisés en brique, ne pouvant les reconstituer tous³⁰ [fig. 10]. La restauration ne prenant pas en compte la restitution, même partielle, des claires-voies, seules quelques pierres moulurées provenant du mur-bahut remonté pour délimiter le périmètre du préau ont été réutilisées. Toutefois, le service patrimonial de la Ville de Perpignan, qui possédait une version de l'inventaire, a souhaité proposer aux touristes, dans un projet plus large destiné à faire découvrir les monuments gothiques, sur une tablette numérique, les galeries couvertes du « *Campo Santo* » en 3D, à partir des bases, fûts et chapiteaux recensés³¹. Ceux-ci, en assez grand nombre, ainsi que tous les autres fragments non employés, ont été transférés au couvent des Minimes, protégés par un simple appentis et couverts, depuis lors, d'une épaisse couche de poussière [fig. 11].



Figure 10

Angle nord-ouest après restauration du cloître funéraire du groupe collégial Saint-Jean (*Campo Santo*), Perpignan (Pyrénées-Orientales), 2001.

© Géraldine Mallet.

29. Gabor Mester de Parajd (1951–), architecte en chef des monuments historiques chargé du département des Pyrénées-Orientales de 1983 à 1991.

30. MALLET Géraldine, *Inventaire complémentaire...*, op. cit. Pour des photographies des enfeus du « *Campo Santo* » : <https://www.les-pyrenees-orientales.com/Patrimoine/CampoSanto.php?allphotos#Galeries> [lien valide en décembre 2025].

31. Pour un aperçu de la numérisation du cloître, voir <https://www.mairie-perpignan.fr/culture-patrimoine/patrimoine/perpignan-3d> [lien valide en décembre 2025].



Figure 11

Dépôt lapidaire de la Ville, couvent des Minimes, Perpignan (Pyrénées-Orientales), 2021. © Géraldine Mallet.

L'étude des éléments déposés dans la *Funeraria* a permis en outre de détecter 54 pièces issues d'autres monuments perpignanais, sans pouvoir pour autant en identifier l'origine précise pour tous³². Ainsi, plusieurs d'entre elles ont pu être replacées dans l'église de l'ancien couvent des Dominicains de Perpignan ou retrouver les réserves du musée municipal Hyacinthe-Rigaud d'où elles avaient été extraites pour des raisons restées inconnues. Quelques chapiteaux provenant des baies de l'ancienne salle capitulaire des Frères prêcheurs ont quant à eux été sélectionnés sur d'obscurs critères pour rejoindre la salle « Perpignan gothique » du musée d'Art, les autres restant dans le dépôt des Minimes. Que deviendront ces derniers ? La question se pose non seulement dans ce cas, mais dans celui des autres sites évoqués, pour cette multitude de fragments qui ne sont pas assez remarquables ou trop nombreux pour être exposés, ou encore trop abîmés pour pouvoir être réemployés lors de restaurations. Cette question est pour l'instant sans réponse, pour la totalité d'entre eux. Il semblerait que l'on veuille les garder en attendant... Quoi exactement ? L'avenir le dira peut-être, ou pas.

Pour Saint-Guilhem-le-Désert, comme pour les exemples perpignanais, c'est le suivi qui pose aussi problème, mais différemment. En l'absence de réserves bien organisées, accessibles, et d'un fichier suivi par l'institution propriétaire du fonds, comment savoir si des pièces disparaissent et connaître précisément celles qui ont été réemployées ou exposées ? Tout est à refaire ou, du moins, à reprendre. Ce constat amer n'est cependant pas totalement négatif. En effet, les inventaires ont permis de mieux connaître les monuments dont proviennent les vestiges, de sélectionner les pièces pour les exposer à un plus large public ou les réemployer lors de restaurations. Ils ont aussi contribué à la formation d'étudiants en histoire de l'art et archéologie, à l'élaboration de mémoires de master, à la rédaction d'articles scientifiques et de vulgarisation. Ils ont aidé à la conception de reconstitutions 3D et de réalités augmentées qui, même imparfaites, permettent au chercheur d'avancer dans sa réflexion, dans sa compréhension des monuments dont les fonds sont issus. Tout récemment (dernier trimestre 2024), la municipalité de Saint-Guilhem-le-Désert a lancé un appel pour l'étude d'un projet de création d'un centre d'interprétation patrimonial à l'abbaye, « Gellone 2050 », à partir du réaménagement et de l'extension du musée lapidaire. On peut imaginer que les réserves seront revisitées et espérer que les vestiges y trouveront une juste place, ce qui facilitera leur étude, et qu'elles bénéficieront d'un fichier régulièrement actualisé.

32. MALLET Géraldine, *Inventaire du dépôt lapidaire de la Funeraria. Éléments ne provenant pas des travaux du Campo Santo*, catalogue et rapport, 1990.

La mémoire recouverte de la cheminée monumentale du château du Bosquet (Ardèche)

Interroger la matérialité d'un ensemble lapidaire centenaire

Patrick Maillard

Adjoint de la conservatrice régionale des Monuments historiques,
direction régionale des Affaires culturelles Auvergne-Rhône-Alpes
patrick.maillard@culture.gouv.fr

Marie-Pascale Etchart

Conservatrice des monuments historiques, Centre interdisciplinaire
de conservation et de restauration du patrimoine (CICRP)
marie-pascale.etchart@cicrp.fr

Anne-Cécile Desbordes

Conservatrice des monuments historiques, direction régionale
des Affaires culturelles Auvergne-Rhône-Alpes
anne-cecile.desbordes@culture.gouv.fr

Philippe Bromblet

Responsable Pôle pierre, CICRP
philippe.bromblet@cicrp.fr

Nathalie Gandolfo

Chargée d'études, Pôle pierre CICRP
nathalie.gandolfo@cicrp.fr

« La cheminée du grand salon du Bosquet, où l'on peut voir de jolies sculptures, avait été ainsi vendue à des amateurs, mais il paraît que ceux-ci ont oublié de venir en prendre livraison. Il est vrai que c'est moins commode à emporter qu'un sac de blé ou de pommes de terre¹. » Albin Mazon, historien de l'Ardèche, nous offre le témoignage le plus ancien de la présence en place de cette œuvre alors qu'il visite le château du Bosquet (Saint-Martin-d'Ardèche, Ardèche) en 1885, le trouvant « dans un état de dégradation qui contraste

1. MAZON Albin, *Voyage archéologique et pittoresque, historique et géologique... le long de la rivière d'Ardèche*, Privas, A. Mazon, 1885, p. 190.

avec sa splendeur passée ». En effet, cette cheminée [fig. 1], repérée et vendue une première fois vers 1875, était alors encore en place. Mais en juin 1914, elle est définitivement soustraite de la grande salle du château, acquise par un antiquaire d'Alès pour la somme de 5 000 francs-or². Restaurée en France pour être vendue³, cette cheminée monumentale est exportée ensuite légalement⁴ aux États-Unis d'Amérique après la Première Guerre mondiale. L'œuvre est donnée au musée des Beaux-Arts de Philadelphie qui la porte, courant 1928, à son inventaire sous le numéro 28-73-1⁵. La donation est annoncée dans la revue du musée de mai 1929⁶. Une étude d'authenticité menée en 1959 aboutit à la décision de ne pas présenter l'œuvre dans les salles du musée.



Figure 1

Photographie de la cheminée monumentale du château du Bosquet (Ardèche) vraisemblablement commandée par l'antiquaire pour illustrer son catalogue de vente. Ce cliché est publié en 1929 dans le *Bulletin of the Pennsylvania Museum* annonçant son entrée dans la collection de l'institution américaine. À noter, le montage des blocs a été réalisé à blanc sans aucun joint de mortier. Photographie conservée à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont (inv. E/81/07/13-147). Reproduction Médiathèque du patrimoine et de la photographie / Philadelphia Museum of Arts.

2. BOURBON Louis, Notice de recensement du château du Bosquet, février 1961 p. 3a (archives Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

3. Entre 1914, date d'enlèvement de la cheminée, et son inscription, en 1928, dans l'inventaire du musée de Philadelphie, aucune source écrite connue à ce jour ne permet de retracer son parcours et d'identifier les différents intervenants. Seuls des témoignages oraux des habitants de Saint-Martin-d'Ardèche ayant assisté au départ de la cheminée ont pu être recueillis par Louis Bourbon, recenseur des monuments historiques (et fondateur de la Société de sauvegarde des monuments anciens de l'Ardèche) à partir de 1959.

4. La législation relative à l'exportation des œuvres d'art date du 23 juin 1941. Une licence d'exportation a été mise en place en 1920 pour certains biens mais cette disposition a été abrogée dès 1921. Selon la loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques, les biens classés ne peuvent être exportés sans autorisation. Le château du Bosquet n'est alors pas protégé.

5. D'après une copie de la notice historique du dossier documentaire de l'œuvre du Philadelphia Museum of Art (archives Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

6. TAYLOR Francis Henry, « A Renaissance mantel from Dauphiné », *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, n° 128, vol. 24, mai 1929, p. 16-17, disponible en ligne, <https://www.jstor.org/stable/3794597> [lien valide en janvier 2026]. L'auteur considère de manière erronée que la cheminée provient du château de Saint-Rambert-d'Albon (Drôme).

Par son histoire récente, cette cheminée française est considérée à la fois comme un bien culturel en tant que tel et comme un ensemble d'éléments lapidaires porteurs de sens les uns par rapport aux autres, conservés successivement dans un endroit dédié, que ce soit aux États-Unis, puis en France, lors de son retour en 1998. Quête de connaissance scientifique ou réflexion opérationnelle en vue d'une restauration, les études s'intéressent à cette cheminée à travers le double prisme du dépôt lapidaire et de l'objet entier. Si, intellectuellement, l'analyse ne peut la concevoir autrement que comme un objet unique, son état matériel actuel force le regard à la voir comme un ensemble de soixante-douze éléments aujourd'hui dissociés les uns des autres, et donc comme un dépôt lapidaire. Il s'en distingue cependant par l'appartenance de ses composants à un objet destiné à être remonté.

Histoire du retour en France d'une cheminée française du XVI^e siècle conservée en caisses

Ne disposant pas d'informations précises sur sa provenance, la conservation du musée de Philadelphie se tourne en 1959 vers le service français des Monuments historiques pour tenter de documenter cette œuvre. Louis Bourbon, recenseur pour le service des Monuments historiques opérant alors dans la vallée du Rhône, identifie les armoiries figurant au centre du trumeau droit de la cheminée⁷ et ainsi, retrouve le château d'origine⁸. Un indice a été déterminant : la présence des clefs pontificales surmontant les armes. Or, une famille du Vivarais, les Grimoard de Beauvoir du Roure, était apparentée au pape Urbain V⁹ et avait possédé le château du Bosquet à Saint-Martin-d'Ardèche. L'arrachement d'une cheminée disparue reste lisible dans la grande salle de ce château [fig. 2].



Figure 2

Mur nord de la grande salle du premier étage où s'adossait la cheminée, château du Bosquet, Saint-Martin-d'Ardèche, 2021. La pierre foyère au centre, les saignées de mortiers gris de part et d'autre des portes et les traces de suie témoignent de son emplacement.

© Patrick Maillard (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

7. Le trumeau ou hotte désigne dans le texte la partie supérieure de la cheminée.

8. Lettre du 5 août 1959 de Louis Bourbon à David DuBon, conservateur au musée de Philadelphie (archives Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

9. Guillaume de Grimoard (Grizac, Lozère, 1310–Avignon, 1370) fut élu pape en 1362 sous le nom d'Urbain V.

Édifié au début du ^{xvi}^e siècle dans un style gothique tardif [fig. 3 et 4], il domine la basse vallée de l’Ardèche, à quelques kilomètres en amont du confluent avec le Rhône. La construction n’est documentée par aucune source primaire connue, mais elle est attribuée à Claude de Tournon, évêque de Viviers de 1498 à sa mort en 1540, qui y établit sa résidence d’été à partir de 1531¹⁰. Possession personnelle de l’évêque, restée après son décès dans la famille de Tournon, le château du Bosquet est vendu à la famille des Grimoard de Beauvoir du Roure avant 1586.



Figure 3

Façade sud du château du Bosquet à Saint-Martin d’Ardèche, 2019.

© Patrick Maillard (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).



Figure 4

Façade ouest du château du Bosquet, Saint-Martin-d’Ardèche.

Les trois baies de droite éclairent la grande salle. Extrait du dossier photographique constitué en vue de la protection au titre des monuments historiques en 1961 (D/1/07/13-12, Saint-Martin-d’Ardèche – Château du Bosquet).

Photographe inconnu / reproduction Médiathèque du patrimoine et de la photographie.

10. LAPEYRE, « Le Bosquet de Saint-Martin-d’Ardèche », *Revue du Vivarais*, t. LXX, 1966, p. 28-70.

Antoine du Roure, « seigneur de Saint-Brès, baron d'Ayguèze et du Bosquet [sic] », fait du Bosquet sa principale résidence après 1595. À la tête de son régiment, il est tué en 1622 durant le siège de Montpellier. Sa veuve continue de résider au Bosquet. Mais après 1645, « la terre du Bosquet n'était plus considérée que comme un domaine de rapport, non plus comme une résidence seigneuriale¹¹ ». Sans nouveaux aménagements, la propriété subit mutilations et remaniements aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Le service des Monuments historiques reste en contact avec le musée de Philadelphie. Dès 1980, Christian Prévost-Marcilhacy, inspecteur principal des monuments historiques chargé de l'Ardèche, puis inspecteur général en Rhône-Alpes, informe le ministère de la Culture que la direction du musée de Philadelphie renonce à installer la cheminée dans ses collections et qu'elle serait favorable à son retour en France¹². Il persuade le musée de faire une donation à la France, plutôt que de la vendre sur le marché de l'art, l'État français prenant en charge les frais de rapatriement. En 1992, après avoir renouvelé son offre, le conservateur des Arts décoratifs européens du musée, M^{me} Kathryn B. Hiesinger, reçoit une lettre du directeur du Patrimoine la remerciant pour cette proposition de donation à la France¹³.

Le 2 octobre 1998, les caisses sont déchargées dans le port du Havre et confiées à la direction régionale des Affaires culturelles (Drac) de Rhône-Alpes. Le remontage de la cheminée à son emplacement d'origine s'impose comme une évidence, mais se heurte à la réalité juridique du statut de propriété de l'édifice, une indivision complexe. Le service des Monuments historiques lui préfère le château de Roussillon (Isère). Les caisses sont donc acheminées à leur arrivée en France dans un dépôt de cette commune. Des travaux préalables étaient nécessaires avant d'installer la cheminée à Roussillon, mais en 2000, la propriété du château du Bosquet change de mains. L'Inspection générale des monuments historiques arbitre définitivement en faveur d'un retour de la cheminée dans la grande salle du château du Bosquet en 2001. La conservation régionale des Monuments historiques d'Auvergne-Rhône-Alpes met en œuvre cette décision et détermine les conditions de ce remontage faisant face à de nombreuses interrogations.

Les blocs de pierre de cette cheminée restée démontée, après avoir traversé deux fois l'Atlantique et subi de nombreuses manipulations, étaient-ils encore en bon état ? Le contenu des 34 caisses reçues allait-il permettre de la reconstituer intégralement ? L'analyse héraldique qui, en 1959, avait identifié le château du Bosquet serait-elle confirmée ? Soustrait du corpus des œuvres de la Renaissance en France depuis plus d'un siècle, cet ensemble lapidaire fait l'objet d'études, car, en l'absence de sources archivistiques directes, c'est sa matérialité même qui doit être examinée afin de rassembler la connaissance préalable à son remontage *in situ*. Il s'agit de comprendre les différentes interventions subies par la cheminée, en analysant et comparant les blocs pour attester définitivement de leur provenance, tant de la carrière que du château lui-même. Depuis 2020, en collaboration étroite avec la Drac Auvergne-Rhône-Alpes, le Centre interdisciplinaire de conservation et de restauration du patrimoine (CICRP), à Marseille, accueille et étudie cet ensemble lapidaire. Cette nouvelle campagne d'observation et de documentation fait suite aux études menées aux États-Unis dès 1959 et en France en 2005. Les données existantes ont été actualisées et complétées grâce à de nouvelles informations constituant des avancées déterminantes pour documenter l'œuvre avec certitude.

Un fonds lapidaire géré comme un dépôt

L'histoire mouvementée de la cheminée, sa complexité stylistique, son envergure justifient de disposer d'une connaissance pointue et actualisée de l'ensemble pour étayer tout projet la concernant.

Cette cheminée monumentale est exceptionnelle par sa taille et son décor. Elle mesure 4,08 m de hauteur sur 3,98 m de largeur et 1 m de profondeur. Construite en pierre calcaire, elle est richement sculptée sur l'ensemble des faces visibles.

11. CORVISIER Christian, *Château du Bosquet à Saint-Martin-d'Ardèche. Étude d'histoire architecturale et d'archéologie du bâti*, 2008, p. 6 et 7. [dactyl.] (archives Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

12. Lettre du 27 mars 1981 adressée au directeur du Patrimoine (archives Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

13. Lettre du 9 décembre 1992 (dossier documentaire : archives de Laurent Hugues [†], inspecteur des monuments historiques, disponible en ligne, https://archives-map.culture.gouv.fr/archive/fonds/FRAMAP_199746/view:64645?RECH_S=PA00116794 [lien valide en janvier 2026], conservé à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, inv. C/1997/46/16-17).

Au moins deux interventions et deux époques sont lisibles dans le décor déployé et sa technique d'exécution : les sculptures de la partie inférieure sont en léger relief, caractéristiques des premières décennies du ^{xvi}^e siècle, alors que celles du registre supérieur, plus tardives, sont profondes et les ornements plus épais. Les jambages de la partie encadrant le foyer sont composés de sept assises de pierre en grand appareil, dont les queues sont destinées à être ancrées profondément dans le mur d'appui, alors que le trumeau est réalisé en appareil moyen régulier. L'ensemble est constitué de 12 assises de 72 pierres taillées et sculptées pesant presque 10 tonnes [fig. 5].



Figure 5

Une partie des soixante-douze blocs de la cheminée du château du Bosquet à Saint-Martin-d'Ardèche (disposés à partir de 2020 sur palettes pour l'étude dans l'atelier Pierre du CICRP, à Marseille) et des caisses en bois utilisées pour le transport depuis Philadelphie. Atelier Pierre du Centre interdisciplinaire de conservation et de restauration du patrimoine, janvier 2025.

© Philippe Bromblet (CICRP).

Les études appliquent à son observation les méthodes d'analyse et de gestion propres aux dépôts lapidaires, c'est-à-dire à un ensemble de masse. Le succès de cette approche d'ensemble repose sur un nommage précis et normé, qui garantira la compréhension correcte de chaque partie, et donc la bonne identification de la partie dans le tout. Malgré la succession des numérotations anciennes¹⁴, la nomenclature des blocs réalisée par le musée américain à l'issue du premier récolement a été maintenue dans les études réalisées en France. Les faces de chaque élément sont numérotées dans le sens trigonométrique : « chaque élément est considéré comme un cube et repéré en fonction de sa position dans la cheminée, la face avant du bloc étant la face parallèle à l'avant de la cheminée, qu'elle soit ornée ou face de joint¹⁵. »

14. Les blocs ont fait l'objet de six numérotations successives selon trois systèmes différents, dont la logique n'a pas toujours été identifiée à ce jour.

15. DELPALILLO Denis & DESROCHES Emmanuel, *Étude de la cheminée monumentale dite du Bosquet*, 2021, p. 4 (archives Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

Un second récolement des blocs est effectué en 2004 par Francesco Flavigny, architecte en chef des monuments historiques, au sein de l'atelier de restauration de Jean-Loup Bouvier. Ce récolement permet d'exclure du raisonnement un certain nombre de blocs revenus en France en même temps et n'ayant aucun lien avec la cheminée. Il s'assortit d'une anastylose partielle permettant l'assemblage des jambages, du linteau et du trumeau à terre et d'un montage photographique proposant une première hypothèse de l'aspect de la cheminée [fig. 6]. Cette étape confirme bien que, la totalité des blocs étant présente, le remontage de cet ensemble est possible dans son intégralité.



Figure 6

Anastylose du trumeau de la cheminée du château du Bosquet (Ardèche) réalisée en 2005 sous la conduite de Francesco Flavigny, architecte en chef des monuments historiques, dans les ateliers Jean-Loup Bouvier aux Angles (Gard). Au second plan, les deux jambages ont également été remontés à blanc.

© Francesco Flavigny (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

De janvier à mars 2021, à la suite d'un dépoussiérage soigneux, les restaurateurs Emmanuel Desroches et Denis Delpalillo réalisent un troisième récolement avec un état sanitaire bloc par bloc, reprenant la nomenclature américaine. L'observation des pièces sous toutes leurs faces porte sur la découpe des blocs et la présence de marques (épures sur les blocs anciens, traces d'outils), sur la compréhension de la structure et les modes d'assemblage, et des réparations de la sculpture par greffon (en pierre) ou modelage. Viennent ensuite les altérations de la pierre, principalement dues à des fracturations et à l'exposition à l'eau (coulores et sels), celles des renforts métalliques (agrafes, goujons), des réparations [fig. 7], et les empoussièrtements.

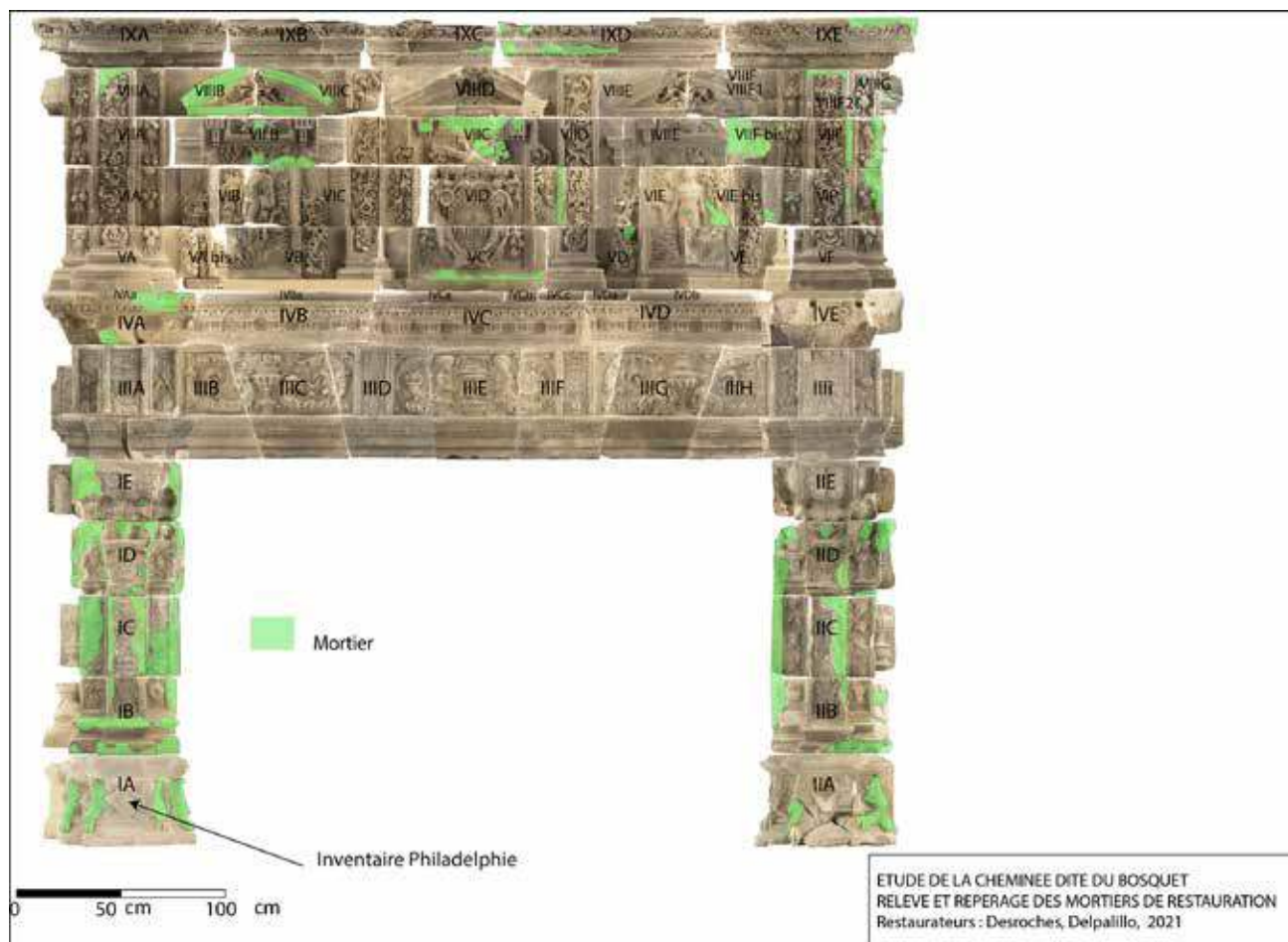


Figure 7

Relevé et repérage des mortiers de restauration de la cheminée du château du Bosquet à Saint-Martin-d'Ardèche. Dans leur étude de 2021, les restaurateurs ont choisi le terme de « mortier » pour désigner les matériaux de restitution par modelage qui présentent un aspect et un rendu hétérogènes.

© Denis Delpalillo et Emmanuel Desroches (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

Toutes ces informations sont portées dans la base de données créée en 2021 à partir d'une campagne photographique documentant chacune des faces des blocs¹⁶ [fig.8] : recensement des numérotations anciennes, technique d'exécution ou de transformation, altération, réparations modernes. Elles alimenteront en effet la critique d'authenticité de chaque bloc, indispensable à l'élaboration d'un parti de restauration. La vision globale des éléments attribués au premier ^{xvi}° siècle, au début du ^{xvii}° siècle, à des remaniements ou sculptures modernes, à un maquillage rendant difficile la datation... rend perceptible la proportion de chaque intervention dans le tout et, en accord avec la charte de Venise, permet de voir que chaque strate historique a son intérêt.

16. Photographies prises en lumière directe et semi-rasante pour révéler les états de surface. Cette campagne permet de documenter des traces sur les faces latérales et arrière des blocs, qui ne seront plus accessibles après le remontage.



Figure 8

En 2021, une base de données répertoriant l'ensemble des blocs a été constituée et chaque pierre de la cheminée du château du Bosquet a été photographiée sur quatre faces, hors celles des lits de pose et d'attente. Ici le bloc III A correspondant au retour gauche du linteau.
© Denis Delpaillo et Emmanuel Desroches (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

L'approche individuelle par blocs typique de la gestion d'un dépôt lapidaire éclaire l'approche d'ensemble à l'échelle de l'œuvre pour l'appréhender dans sa globalité.

Des compléments d'étude sur le château pour recontextualiser l'œuvre

Après récolement et remontage partiel, Francesco Flavigny oriente son analyse sur le château du Bosquet. Son étude préalable¹⁷, rendue en 2005, vise à vérifier l'emplacement primitif de la cheminée dans la grande salle du château du Bosquet, ainsi que la faisabilité et l'opportunité de son remontage. Le château n'avait jusqu'alors jamais fait l'objet de relevés précis, et l'étude donne lieu à une documentation graphique et photographique des lieux, notamment à un plan coté de l'étage, et à un relevé du mur d'adossement de la cheminée. Les différentes observations, issues de la projection du calepinage relevé en atelier sur le mur d'adossement, permettent de confirmer le lieu d'implantation de la cheminée, sur le mur nord de la salle. Outre les mesures en hauteur et en largeur, correspondant aux relevés additionnés des blocs, l'architecte relève certains traits, comme le bouchage en maçonnerie médiocre du mur à l'emplacement des deux jambages (dans les vides laissés par les queues des blocs). La position des vestiges encore en place au sol et celle de la dalle formant le fond de l'âtre, parfaitement axée, sont en cohérence avec la projection du calepin repositionné.

17. FLAVIGNY Francesco, *Saint-Martin d'Ardèche. Château du Bosquet. Cheminée monumentale. Étude préalable à la remise en place. Volet 1 - Relevé et repérage des blocs architecturés*, avril 2005. Rapport d'étude. 2005. (MPP, https://archives-map.culture.gouv.fr/archive/fonds/FRA-MAP_20111/view:296993?RECH_S=PA00116794 [lien valide en janvier 2026]).

Ces vérifications sont complétées par de nouvelles observations, tel le sectionnement de la poutre de rive, tronçonnée, semble-t-il, pour loger la partie supérieure, réalisée à une date bien postérieure à celle de la construction de la partie basse, ou encore l'encadrement d'une ancienne porte, masqué par le jambage est, indiquant une disposition de la salle antérieure à la construction de la cheminée. L'étude préalable confirme l'adéquation parfaite de cet ensemble lapidaire composite à l'emplacement étudié.

Enfin, en 2006, une dernière analyse est menée pour dater le plafond en sapin de la salle. L'étude dendrochronologique est confiée au laboratoire Archéolabs¹⁸. L'analyse porte sur des éléments encore en place dans la grande salle, poutres et solives, et sur quelques fragments déposés (recueillis dans la salle et la pièce voisine) sur lesquels on peut observer le cerne de croissance le plus récent. L'expertise des 18 échantillons étudiés indique une datation postérieure à 1515 pour l'abattage des arbres ayant servi aux poutres, et entre 1621 et 1624 pour ceux des solives. Ces résultats corroborent les données historiques déjà rassemblées, notamment l'attribution à Antoine de Beauvoir du Roure d'une campagne de travaux entre son mariage en 1595 et son décès, survenu en septembre 1622.

Des États-Unis à la France, une patiente critique d'authenticité

La valeur monumentale de l'ensemble a été mesurée à plusieurs reprises, par le musée américain en 1959, puis en France en 2005 et à son arrivée au CICRP en 2021.

David DuBon, conservateur adjoint des Arts décoratifs du musée de Philadelphie, réalise en mars 1959 le premier examen connu pour évaluer l'état de conservation de la cheminée et l'ampleur des restaurations subies¹⁹. La partie qui correspond au trumeau (qu'il date de la fin du ^{xvi}^e siècle) lui semble avoir gardé sa forme originelle, en dépit de reprises au plâtre. Au-dessous, il constate le très bon état des pierres du linteau et de la corniche qui le surmonte, à l'exception des blocs des extrémités, blocs anciens recoupés et réassemblés pour la corniche, restaurés avec soin pour ceux du linteau. Il voit dans les jambages (datés de la deuxième ou troisième décennie du ^{xvi}^e siècle) de nombreux assemblages de pièces moulées et d'éléments redécoupés et collés, évoquant une réfection à partir d'autres pièces. Enfin, une peinture grise aurait été appliquée sur l'ensemble. Le constat d'une partie basse (les jambages, le linteau et sa corniche) perçue comme un mélange de pièces en pierre neuve, de moulages en plâtre et de fragments anciens en pierre replacés, conduit l'auteur à conclure que tout le bas de la cheminée semble avoir été composé à une date récente pour se conformer vaguement au trumeau. En conséquence, le musée décide en mai 1959 de ne pas présenter la cheminée dans son parcours de visite.

À la suite de la critique d'authenticité conduite en 2005 par Francesco Flavigny, Emmanuel Desroches et Denis Delpalillo aboutissent en 2021, grâce à une description fine bloc par bloc de chaque trace et des matériaux utilisés, à une lecture similaire des interventions opérées [fig. 9]. Les conclusions françaises sont cependant moins défavorables à l'œuvre, qui a retrouvé une cohérence matérielle, intrinsèque et dans son environnement bâti, levant ainsi une partie des doutes sur son authenticité, grâce aux travaux menés par les scientifiques du CICRP.

18. ARCHEOLABS, DORMOY Christian, *Expertise dendrochronologique du plafond de la grande salle du château du Bosquet à Saint-Martin d'Ardèche (07700)*, Saint-Bonnet de Chavanne, décembre 2006.

19. DUBON David, *Memorandum. Report of Examination of French Renaissance Fireplace (28-73-1)*, (archives du Philadelphia Museum of Art, 23 mars 1959, [dactyl.]).

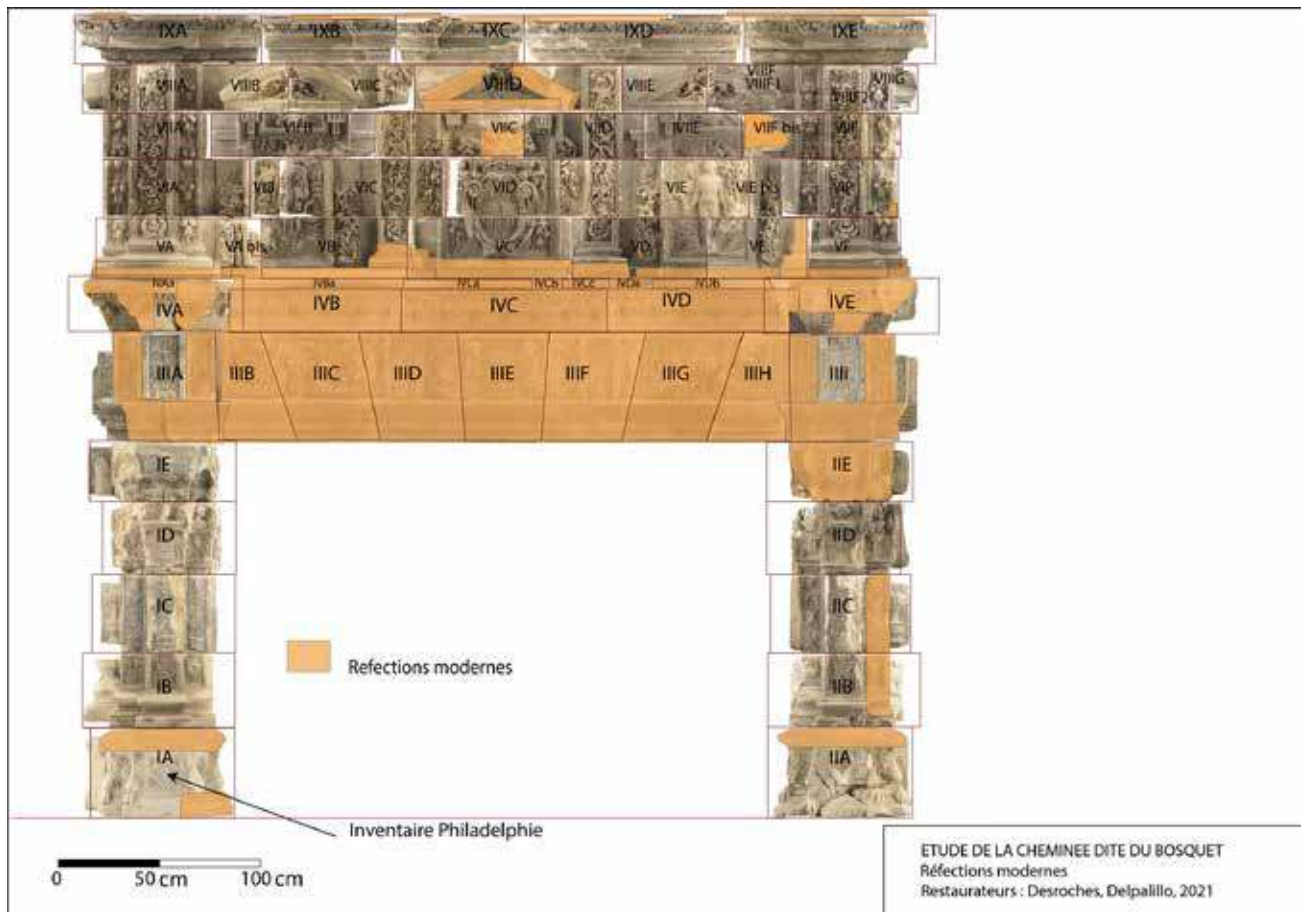


Figure 9

Cartographie des réfections modernes, 2021 : cette désignation recouvre les réparations en pierre (greffons, reconstructions partielles de blocs ou blocs entièrement réalisés au cours de la réfection du xx^e siècle). Dans le cadre de la critique d'authenticité qui leur était demandée, les restaurateurs ont inclus un champ « réparation moderne » à leur base de données.

© Denis Delpalillo et Emmanuel Desroches (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

Caractérisation géologique des pierres de la cheminée et du dallage de la grande salle

L'homogénéité de la pierre utilisée, un même calcaire lacustre sur la partie encadrant le foyer et celle du trumeau, a été mise en évidence par l'étude de sa provenance géologique. Cela coupe court à toute spéculation liée à des manipulations opérées par les restaurateurs du xx^e siècle, en dehors du linteau.

Les blocs des jambages, du trumeau et les pierres d'angle du linteau ont été sculptés dans un calcaire vacuo-laire blanchâtre à grain fin. Il s'agit d'un calcaire lacustre à lamines bactériennes sombres, à pelloïdes, avec des oogones de characées et des valves d'ostracodes. Les pièces assemblées pour réaliser les blocs de jambage très volumineux ainsi que certaines greffes sculptées (consoles et autres ornements) ont été confectionnées avec ce même calcaire lacustre. Les sculpteurs ne disposaient probablement pas de blocs bruts suffisamment importants pour tailler des éléments monolithiques. Ce faciès est proche du faciès lacustre de la formation oligocène des calcaires de L'Isle-sur-la-Sorgue et de Velleron²⁰. Ces calcaires extraits à Pernes-les-Fontaines, Saint-Didier et Velleron, à l'est d'Avignon [fig. 10] ont été très employés depuis le Moyen Âge jusqu'à la fin de l'Ancien Régime²¹ pour la sculpture dans la région avignonnaise.

20. ROUIRE Jacques *et al.*, *Carte géologique de la France au 1/50 000^e*, Carpentras (941), 1975.

21. GAGNIÈRE Sylvain, « Les pierres utilisées dans la construction du palais des Papes », *Bulletin de la Société d'étude des sciences naturelles du Vaucluse*, 1963-1966, p. 5-25.

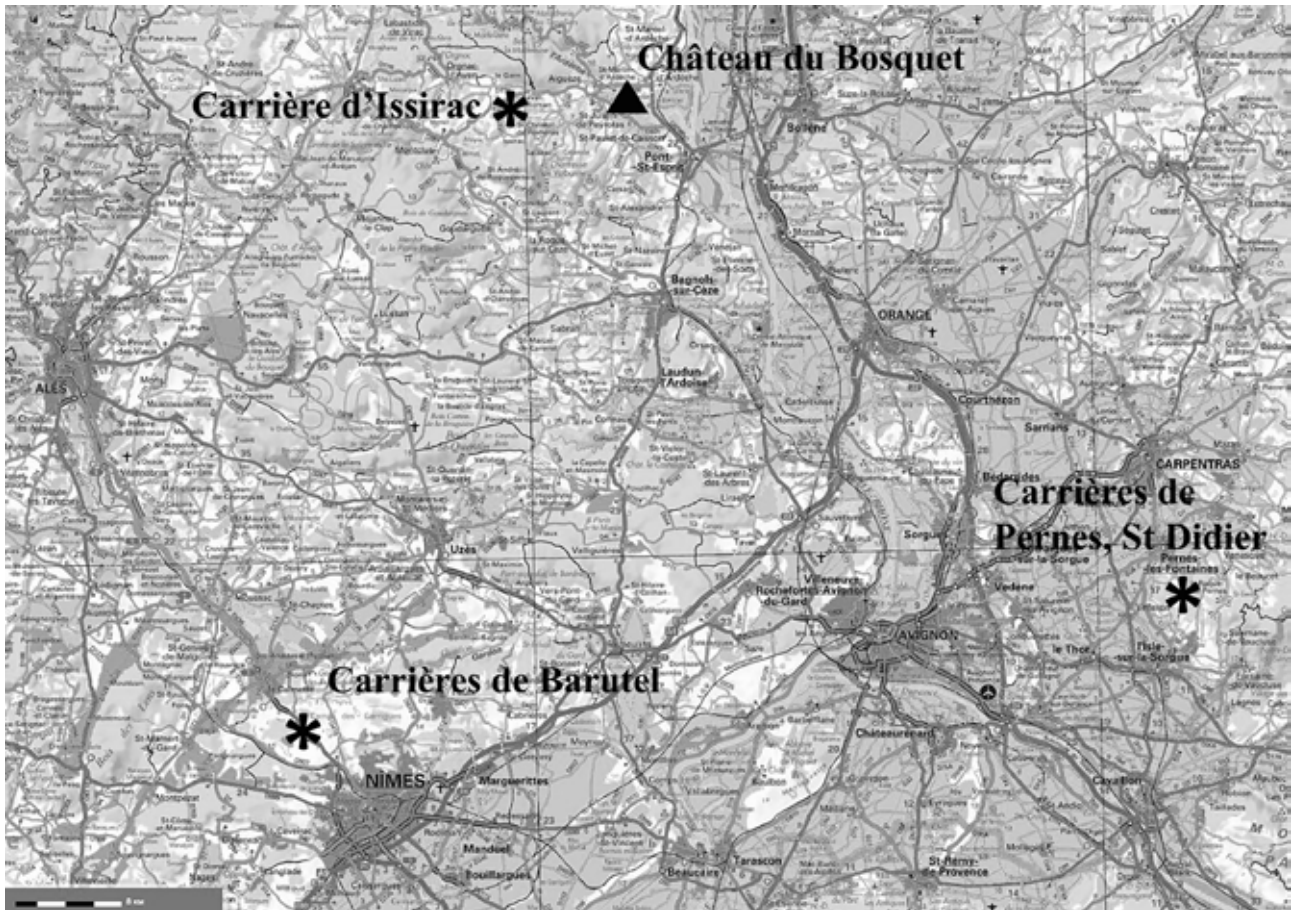


Figure 10

Carte de localisation du château du Bosquet (Ardèche) et des différentes carrières étudiées (Issirac, Barutel, Pernes et Saint-Didier), 2024.

© Philippe Bromblet (CICRP).

Néanmoins, leur teneur en strontium, un élément-trace marqueur dans les roches calcaires, est plus élevée (955, 1098, 1221 ppm) que celle mesurée²² sur les blocs de la cheminée (448 ± 16 ppm). En revanche, le calcaire lacustre éocène²³ qui affleure au nord du département du Gard présente un faciès et des teneurs en strontium plus comparables (496 à 700 ppm). Les blocs de la cheminée proviennent vraisemblablement de l'ancienne carrière située au lieu-dit Carassoule, sur la commune voisine d'Issirac²⁴, à huit kilomètres à l'ouest du château du Bosquet [fig. 10]. Au château lui-même, la pierre du dallage [fig. 11], des encadrements des portes et des baies de la salle d'honneur est de même nature que les blocs de la cheminée.

22. Spectromètre de fluorescence X portable Delta Premium Olympus.

23. PASCAL Michel, LAFARGE Dominique, CHEDHOMME Jacques & GLINTZBOECKEL Charles, *Carte géologique de la France au 1/50 000^e*, Bourg-Saint-Andéol (889), 1989.

24. GANDOLFO Nathalie & BROMBLET Philippe, *Caractérisation des pierres constitutives par analyse pétrographique et analyse chimique, étude de provenance. Cheminée monumentale (xv^e s.) du château du Bosquet, Saint-Martin-d'Ardèche (07)*, Rapport CICRP, 2024. [dactyl.].



Figure 11
Sol en dalles de pierre de la grande salle d'honneur du château du Bosquet à Saint-Martin-d'Ardèche (au fond, emplacement de la cheminée), 2024.
© Philippe Bromblet (CICRP).

Les sept claveaux du linteau ont été sculptés dans un calcaire jaunâtre compact plus granulaire. Les vitesses du son²⁵ sont significativement plus élevées (3490 ± 83 m/s)²⁶ que celles des autres blocs de la cheminée (3210 ± 178 m/s). En lame mince, la pierre est constituée d'une boue carbonatée à bioclastes marins (fragments d'échinodermes, de foraminifères). Ce faciès du Crétacé inférieur correspond à la pierre de Barutel²⁷ exploitée de part et d'autre de la route entre Nîmes et Alès [fig. 10] et dont les carrières ont fourni la pierre des monuments de Nîmes depuis l'époque gallo-romaine²⁸.

Des vestiges du mortier de pose de la cheminée sont encore observables sur les blocs, notamment en remplissage des trous de louve sur la face d'attente de certains blocs [fig. 12]. Par ailleurs, à l'emplacement d'un des jambages de la cheminée, d'importantes traces de mortier subsistent au sol de la salle d'honneur du château [fig. 13]. Ces restes de mortier ont été caractérisés au laboratoire. Ils ont les mêmes proportions de chaux, de sable, une même forme et une même distribution granulométrique des agrégats (< 1 mm), un même cortège minéralogique avec une prédominance de quartz, dont certains polycristallins, associés à des feldspaths, des plagioclases, des micas noirs ou blancs, des fragments de lave basaltique, de pouzzolane. Ce sont les vestiges d'un même mortier.

25. Appareillage Pundit PL200 de Proceq à ultrasons 54 kHz.

26. BROMBLET Philippe, « Étude des pierres constitutives de la cheminée monumentale : observations macroscopiques et mesures des vitesses du son. Saint-Martin d'Ardèche, Château du Bosquet », Rapport CICRP, 2021 [dactyl.].

27. BERGER Guy, *Carte géologique de la France au 1/50 000*, Sommières (964), 1974.

28. BLANC Annie, « Les principales carrières de pierre à bâtir du Languedoc et leur utilisation dans les monuments », in LORENZ Jacqueline & MISKOVSKY Jean-Claude (dir.), *Pierre et archéologie*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2002, p. 45-54.



Figure 12

Reliques du mortier de pose originel dans un trou de louve sur la face d'attente d'un bloc de la quatrième assise du jambage droit (bloc réf. IID). Centre interdisciplinaire de conservation et de restauration du patrimoine, avril 2021. © Philippe Bromblet (CICRP).



Figure 13

Traces du mortier de pose originel de la cheminée sur le dallage de la salle d'honneur du château du Bosquet (Saint-Martin d'Ardèche), juin 2024. © Philippe Bromblet (CICRP).

L'étude des matériaux apporte ainsi un faisceau d'indices supplémentaires pour situer l'emplacement originel de la cheminée au château du Bosquet : provenance locale de la pierre d'Issirac pour la réalisation de la cheminée comme du dallage et des encadrements des baies et portes de la salle d'honneur, mortier de pose identique aux vestiges de mortier repérés sur le sol de la salle à l'emplacement de la cheminée.

Un linteau totalement remanié au xx^e siècle

Les restaurateurs, Emmanuel Desroches et Denis Delpalillo, notent dès la première partie de leur étude que les blocs du linteau leur paraissaient discutables : « Nous avons de sérieux doutes sur l'authenticité du linteau, qui nous semble intégralement créé "à la manière" des jambages²⁹. » Ils se démarquent des décors en calcaire lacustre de la cheminée par une sculpture de facture différente, un meilleur état de conservation et un encrassement très discret. Les analyses confortent cette appréciation. La pierre de Barutel a été utilisée pour sculpter les claveaux du linteau et quelques greffes sur les jambages comme sur le trumeau (d'autres compléments de sculptures plus maladroits et probablement plus tardifs ont été réalisés au plâtre). L'emploi tardif de cette pierre gardoise signe assurément les lourdes interventions effectuées par l'antiquaire d'Alès qui achète la cheminée en 1914, alors que les blocs avaient certainement souffert de la ruine du château et du démantèlement de la cheminée. Les carrières, situées à une trentaine de kilomètres d'Alès, étaient très actives à la fin du xix^e siècle et alimentaient les chantiers de construction de plusieurs églises et cathédrales à Nîmes, Gap ou Marseille³⁰. Les carrières d'Issirac et de Pernes n'étaient plus exploitées.

Une fine croûte noire d'épaisseur variable composée de grains de quartz et de silicates, de cendres volantes carbonées dans une matrice de gypse et de calcite³¹ recouvre non seulement la face sculptée, mais aussi les autres faces de nombreux blocs. Ce type de dépôt gypseux se forme en milieu urbain pollué. Après leur démontage, les blocs ont donc été stockés de manière prolongée à l'air libre au moins quelques années sous un préau, un toit qui les protégeait de la pluie. Les analyses³² ne permettent pas de distinguer ces salissures noires de la couche grise homogène qui couvre les claveaux refaits. Cette couche pourrait correspondre à un jus de salissures diluées (aucun liant organique n'a été détecté) appliqué sur les surfaces sculptées nouvelles pour homogénéiser leur aspect avec les blocs anciens encrassés. Sous la croûte noire de blocs originaux et sous les salissures grisâtres des claveaux plus récents, aucune trace de polychromie n'a été observée. Toutefois, les analyses ont parfois mis en évidence des concentrations de grains de blanc de plomb dont il n'a pas été possible de préciser l'origine (restes d'une couche de blanchiment ou de préparation ?).

La seconde partie de l'étude des restaurateurs, livrée en 2024, prépare la restauration de la cheminée³³. Elle complète les observations techniques de 2021, notamment sur le linteau, refait au xx^e siècle dans un travail qui « ne suit pas les règles de l'art » : forme biaise de l'arrière des blocs formant la corniche, reposant sur le lit d'attente très irrégulier de l'arrière des blocs du linteau. Les restaurateurs concluent que ce nouveau linteau a été conçu seulement « pour être vu », sans caractère porteur, rappelant l'observation de David DuBon en 1959 selon laquelle il s'agit d'une pièce monolithe sciée, éloignée de la structure de platebande appareillée que l'on aurait attendue de sa forme. Un remontage expérimental du linteau est réalisé au CICRP [fig. 14] et, outre la facture douteuse des assises III et IV (linteau et corniche), il révèle un vide important entre le dernier bloc à gauche et son sommier, à combler au remontage.

29. DELPALILLO Denis & DESROCHES Emmanuel, *Étude de la cheminée monumentale dite du Bosquet*, novembre 2020 – mars 2021, p. 15.

30. Répertoire des carrières de pierre de taille exploitées en 1889, ministère des Travaux publics, Paris, 1890.

31. BAUCHAU Fanny, *Analyse de la couche grise présente sur les pierres et les éléments restitués, cheminée monumentale du château du Bosquet, Saint-Martin-d'Ardèche (07)*, Rapport d'étude CICRP, 2021.

32. Coupe stratigraphique, microscopie optique fluorescence UV, microanalyses MEB/EDS et ATR/IRTF.

33. DELPALILLO Denis & DESROCHES Emmanuel, *Cheminée du château du Bosquet (Saint-Martin d'Ardèche) : étude de faisabilité de la restauration*. Avril 2023-avril 2024, Rapport, archives de la Drac/CRMH Auvergne-Rhône-Alpes, 2024. [dactyl.].



Figure 14

Le remontage à blanc du linteau de la cheminée du château du Bosquet (Saint-Martin d'Ardèche), réalisé dans la cour du CICRP à Marseille en avril 2023, par E. Desroches et D. Delpalillo, a été effectué pour vérifier l'emplacement des jambages en vue du remontage. Il a notamment révélé des vides importants entre certains blocs du linteau et au niveau du lit d'attente de sa corniche.

© Odile Guillon (CICRP).

L'autre enjeu de l'étude du linteau concerne l'écartement des jambages en vue du remontage, et en particulier le calcul de l'épaisseur des joints, question importante pour tout remontage de cheminée, et particulièrement dans le cas présent, pour un ouvrage de 4 m de largeur, dont certains blocs des jambages sont fracturés.

La campagne de 2024 comporte un volet de tests de collage et de nettoyage. La question des assemblages intègre aussi le traitement des éléments métalliques (goujons et agrafes anciens). Le choix des méthodes de nettoyage est rendu complexe du fait d'un encrassement différencié selon le type de sculpture, plus ou moins refouillée, et les différentes interventions, notamment celles du ^{xx}e siècle, et l'hypothèse d'une harmonisation des parties refaites. Les essais de nettoyage portent sur un large éventail de techniques, rinçage à l'eau, nettoyage à la vapeur, film latex, gel d'agar-agar, microsablage et laser, avec une évaluation des résultats selon l'encrassement et l'état de conservation. Un phasage de la restauration des blocs et un traitement en atelier ou au château (pour les blocs lourds présentant de grosses fractures) sont proposés pour aider la maîtrise d'ouvrage à déterminer le protocole de restauration et le niveau de dérestauration des interventions. Les études confortent la légitimité et la faisabilité d'un remontage au château du Bosquet. L'ensemble de l'opération de restauration est mené dans ce but précis : replacer la cheminée dans son lieu d'origine, afin qu'elle retrouve le contexte dans lequel elle a été bâtie. Les analyses établissent avec certitude que le château du Bosquet est bien son lieu d'origine. Il reste à s'assurer de la faisabilité du remontage : assemblage des blocs et capacité structurelle de la salle à accueillir une telle masse. Un diagnostic mené par les architectes du patrimoine Laurent Volay et Anaïs Messere, appuyé sur l'étude structurelle du bureau d'études LeBE³⁴, débouche sur de premières pistes d'intervention. Les maçonneries de la cheminée sont insuffisantes pour reprendre les efforts de poussées et donc assurer sa stabilité : l'ajout d'éléments complémentaires, notamment un tirant et des agrafes métalliques, est donc nécessaire. Pour le bon déroulement du remontage *in situ*, des interventions sont prévues sur les maçonneries immédiatement attenantes à l'emplacement de la cheminée : remaillage et coulinage sur le mur d'adossement de la cheminée, purge des maçonneries pulvérulentes dans l'extrados des voûtes de l'étage inférieur, amélioration de la cohérence du support des piédroits au moyen de purges et de coulinages. L'intégration de la cheminée dans la pièce appelle également une réflexion sur les abords

34. VOLAY Laurent & MESSERE Anaïs, *Château du Bosquet. Remontage de la cheminée : étude préalable*, juillet 2023 [dactyl.].

immédiats de cette œuvre monumentale, qui seront donc traités selon des dispositions propres à garantir une continuité visuelle.

Une réflexion doit, enfin, être menée sur la bonne conservation préventive de la cheminée, son nouveau lieu de résidence présentant des caractéristiques climatiques différentes de ce à quoi les pierres ont été habituées ces dernières décennies.

Une mémoire pas totalement recouverte

Le lecteur vient de suivre l'histoire d'une double quête qui s'est échelonnée sur les vingt-cinq ans écoulés depuis le retour de la cheminée en France. L'œuvre revenue de Philadelphie correspond bien à celle qui avait été enlevée du château du Bosquet, certitude quasi acquise dès 1959 et confirmée en 2005. D'autre part, la valeur monumentale de l'ensemble est réévaluée au travers de l'analyse des transformations conjointes du lieu et de l'objet monumental qui était son principal ornement. Des indices restent cependant à interpréter, comme les différents systèmes de marquage des pierres. Cette cheminée pourrait avoir été restaurée bien avant le ^{xx}e siècle. L'analyse des alliages ferreux constitutifs des agrafes et goujons nous apportera des informations supplémentaires pour resserrer la datation des interventions successives.

La cheminée du château du Bosquet, ensemble lapidaire inédit, original par son histoire mouvementée transatlantique, fait aujourd'hui son retour dans le corpus des œuvres de la Renaissance. Doublement marquée par la munificence de commanditaires bénéficiant des faveurs royales, témoignage de l'histoire du Vivarais, elle fait l'objet d'un programme d'étude mené conjointement avec le Centre d'études supérieures de la Renaissance de l'université de Tours pour tenter d'en connaître les auteurs et la rapprocher de ses modèles. Les clefs pontificales ostensiblement posées en sautoir au centre de la composition, emblématiques de l'importance historique de cette cheminée, sont un message politique voulu par son commanditaire, affirmant la foi catholique pour la région. Elle rappelle ainsi le contexte des violences subies par le Vivarais lors des guerres de Religion, dont le château du Bosquet eut probablement à souffrir. Manifeste de pierre, la création de la cheminée intervient dans une période encore troublée, la présence militaire huguenote restant très active jusqu'au siège de Privas en mai 1629 par l'armée royale.

La persévérance des acteurs est une composante déterminante de ce dossier car le remontage de cette cheminée manifeste, qui a encore beaucoup à raconter, s'annonce comme un événement.

Les monuments religieux et le marché de l'art. L'exemple de la galerie Demotte (1905-1935)

Christine Vivet-Pecllet

Conservatrice en chef du patrimoine, Sèvres,
musée national de Céramique
christine.vivet-pecllet@sevresciteceramique.fr

Les éléments dispersés des édifices religieux n'ont pas toujours bénéficié en France d'une protection et n'ont pas toujours été rassemblés et protégés dans des dépôts lapidaires. En effet, durant la période située entre la promulgation de la loi de séparation des Églises et de l'État, en 1905¹, et les lois sur les monuments historiques, en 1913² et 1927³, les fragments arrachés aux monuments font l'objet d'un marché dont quelques antiquaires s'emparent⁴. Parmi eux, Georges-Joseph Demotte (1877-1923) se distingue par l'importance de ses acquisitions qui marquent alors ses contemporains et le rendent encore célèbre aujourd'hui.

Le parcours fulgurant d'un marchand

Georges-Joseph Demotte [fig. 1] est né en Belgique dans un milieu très éloigné de celui du marché de l'art. Il démarre son activité d'antiquaire entre 1905 et 1907 sans aucune expérience dans ce domaine. Célèbre grâce à la mise au point d'un procédé de reconstitution du rubis⁵, son premier métier de joaillier-bijoutier l'amène à fréquenter le milieu très fermé des premiers amateurs d'art persan en France. Son mariage avec Sehma Lucie Stora (1876-1936), issue d'une famille d'antiquaires, est un élément déterminant lorsqu'il décide de se tourner vers le commerce d'art⁶. Il oriente alors sa galerie vers deux types d'œuvres, les miniatures dites persanes et la sculpture médiévale, souvent négligées par les autres marchands. En ce début du xx^e siècle, tourné vers les réflexions sur l'art et les nouvelles formes qu'il peut prendre, il ne s'intéresse ni à la peinture ni à l'art de son temps. C'est ce choix audacieux et pertinent, motivé par un goût personnel pour ces œuvres, mais aussi opportuniste, qui lui permet d'acquérir en très peu d'années une très grande notoriété internationale.

1. Loi concernant la séparation des Églises et de l'État, *Journal officiel de la République française*, 11 décembre 1905, p. 7205-7209.

2. Loi sur les monuments historiques, *Journal officiel de la République française*, 4 janvier 1914, p. 129-132.

3. Loi complétant la loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques, *Journal officiel de la République française*, 26 juillet 1927, p. 7722.

4. Le premier texte qui évoque le contrôle des exportations est le décret de la Convention nationale du 27 juillet 1793. À l'exception de la loi du 31 août 1920 (*Journal officiel de la République française* du 7 septembre 1920, abrogée par la loi du 31 décembre 1921 (*Journal officiel de la République française* du 1^{er} janvier 1922)), il n'y a pas d'autre loi avant celle du 23 juin 1941 relative à l'exportation des œuvres d'art (voir Archives nationales (AN), archives des Musées nationaux. Bureau des exportations d'œuvres et douanes de la direction des Musées de France [Sous-série 4AA] : <https://francearchives.gouv.fr/findingaid/5f76908f15f1a1eec97802a5c12ea709253fc1a2> [lien valide en février 2026]).

5. Il fait éditer une carte postale illustrant ce procédé.

6. Sur le fonctionnement de la galerie Demotte, voir : VIVET-PECLET Christine, *Les Demotte, marchands d'art inclassables au début du xx^e siècle*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Claire Barbillon et de Dominique de Font-Réaulx, université de Poitiers, école doctorale Humanités, 2019.



Figure 1

Georges-Joseph Demotte, vers 1920, 24 × 30 cm, plaque de verre photographique au gélatino-bromure d'argent, conservée au musée du Louvre, Paris (inv. DemotteSC_BB26-07).
Reproduction musée du Louvre.

La carrière éblouissante et l'ascension fulgurante de Georges-Joseph Demotte sont toutefois stoppées en 1923 par son décès accidentel, lui-même précédé par plusieurs scandales retentissants qui mettent en cause sa probité et son honnêteté. Il doit faire face aux accusations de son ancien associé new-yorkais, Joanny Vigouroux, qui l'accuse de falsification, d'invention de fausse provenance, de vol avec substitution dans les églises et de fabrication de faux. L'affaire qui les oppose donne lieu à plusieurs procès et est relayée dans la presse locale, nationale et internationale. Il sera toutefois disculpé, à titre posthume, de toutes les charges retenues contre lui. C'est lors de ces affaires que de nombreux détracteurs remettent en cause les pratiques d'acquisition de l'antiquaire, accusé de dépouiller le sol français de monuments entiers, cloîtres, châteaux, entièrement démantelés pour être ensuite revendus à de riches collectionneurs américains⁷.

Bien inséré parmi les acteurs s'intéressant au patrimoine, Georges-Joseph Demotte est membre de nombreuses sociétés qui contribuent à sa connaissance et à sa préservation sur le territoire national. Il est, par exemple, membre titulaire de la Société des Amis du Vieux Reims⁸. C'est dans ce cadre qu'à la fin de la Première Guerre mondiale, il restitue à la cathédrale une tête d'ange qu'il avait acquise auprès d'un autre antiquaire⁹. Elle rejoint alors le musée lapidaire de la cathédrale.

Il développe des amitiés avec quelques personnalités incontournables de la scène publique contemporaine. Dans son entourage, on trouve ainsi un certain nombre d'hommes politiques : Louis Barthou (1862-1934), membre du Conseil supérieur des musées, de l'Académie française, et quinze fois ministre entre 1894 et 1934,

7. C'est d'ailleurs en raison des agissements de ce marchand qu'Édouard Mortier, duc de Trévise (1883-1946) décide de créer l'association pour la Sauvegarde de l'art français en 1921.

8. « Assemblée générale », *Annuaire-bulletin de la Société des amis du vieux Reims*, 1923-1924, p. 124 : le bulletin rappelle au moment de son décès que Georges-Joseph était membre titulaire de la Société et attaché à son œuvre.

9. AUBERT Marcel, « Trois rescapés de Reims », *Gazette des beaux-arts*, janvier 1922, p. 234-236. Cette œuvre n'a pas été identifiée ni localisée à ce jour.

est l'auteur de la préface de l'ouvrage qu'il publie en 1919 sur les acquisitions du musée du Louvre¹⁰. Lors de ses démêlés avec la justice, en 1923, Georges-Joseph Demotte est défendu par André Paisant (1868-1926), à la fois avocat et sous-secrétaire d'État au Ravitaillement¹¹. Il compte aussi des amis dans le milieu de l'art, comme Salomon Reinach (1858-1932), archéologue, anthropologue, membre de l'Institut, conservateur des musées nationaux français, qui signe la préface de son ouvrage consacré à la tapisserie¹² et qui lui témoigne régulièrement son amitié. Il a le soutien de Louis Vauxcelles (1870-1943), célèbre critique d'art, ou de Louis-Charles Watelin (1874-1934), archéologue reconnu.

À sa mort, la galerie est dirigée durant quelques années par son fils Lucien Demotte (1906-1934) [fig. 2] qui lui donne une nouvelle orientation en y développant, de manière plus significative, la vente de vitraux médiévaux et de la Renaissance. Lucien est reconnu comme un spécialiste de l'art du vitrail, qu'il présente lors de deux expositions qui se tiennent à la galerie new-yorkaise¹³ et qu'il étudie dans différents articles¹⁴.



Figure 2

Lucien Demotte (1906-1934) et son maître d'escrime dans les jardins de la galerie Demotte, vers 1930, 24 × 30 cm, plaque de verre photographique au gélatino-bromure d'argent, conservée au musée du Louvre, Paris (inv. DemotteSC_BB26).

Reproduction musée du Louvre.

10. RIVIÈRE Henri (éd.), « Le Musée du Louvre/dons, legs et acquisitions », in *Les Accroissements des Musées nationaux français. Dons, legs et acquisitions*, Paris, Demotte, 1919-1921.

11. « La plainte contre le général Régnier », *Le Figaro*, 5 avril 1921, p. 1.

12. DEMOTTE Georges-Joseph & REINACH Salomon, *La Tapisserie gothique*, Paris, New York, Demotte, 1924.

13. *Catalogue of an Exhibition of Stained Glass from the XIth to the XVIIIth Century*, cat. exp., New York, galerie Demotte, 9 mars-20 avril 1929, Paris, 1929 ; *Exhibition of Stained Glass - 1933*, cat. exp., New York, galerie Demotte, 1933, New York, 1933.

14. DEMOTTE Lucien, « Ein Glasgemälde des XIII. Jahrhunderts », *Pantheon*, 1929, p. 502-503 ; *Id.*, « Medieval Art, A Thirteenth-Century Glass Panel », *The International Studio*, 1929, p. 40-41.

L'ombre de son père est toujours présente et, si elle lui offre les moyens de poursuivre l'entreprise grâce à une organisation et à des stocks existants, elle le pénalise en raison des affaires auxquelles son père a été mêlé, encore dans tous les esprits en France, et qui continuent de lui être reprochées. Il est également rattrapé par un scandale autour de la substitution et de la revente avérées de vitraux lors de travaux de restauration à l'abbatiale de la Trinité de Fécamp (Seine-Maritime)¹⁵ qui, s'il ne le désigne pas avec certitude comme coupable, illustre son insouciance et son imprudence dans la manière de gérer les affaires. Il entache de manière définitive la réputation de l'entreprise qui cesse, à sa mort, en 1934, son activité.

Les méthodes commerciales utilisées par la galerie Demotte : de la prospection en région jusqu'à la vente

Lorsque Georges-Joseph Demotte démarre son commerce d'antiquités, les œuvres de premier ordre en circulation sont moins nombreuses dans les domaines « traditionnels » des antiquaires, peintures, antiques, objets d'art. Le choix de s'orienter vers la sculpture médiévale répond à la réalité de ce marché : plus nombreuses, ces œuvres accessibles à la vente ne sont pas alors, de surcroît, protégées par une législation propre. Cela a pour conséquence la mise en place d'une organisation particulière au sein de son entreprise.

S'il ne détourne pas de pièces conservées dans les dépôts lapidaires en train de se constituer, afin de rassembler une collection importante d'œuvres pour constituer son fonds, il publie des annonces dans le journal *La Croix* à partir de 1905¹⁶. Comme le relève très justement l'un de ses détracteurs, le fait de choisir de faire paraître les annonces publicitaires spécifiquement dans ce journal n'est pas anodin puisqu'il permet, *a priori*, de toucher des lecteurs, les hommes d'Église et les religieux, qui représentent aussi des vendeurs potentiels¹⁷.

Il fait également des achats en ventes publiques où il est parfois en concurrence avec ses homologues. Il achète aussi, lorsque l'occasion se présente, directement auprès des propriétaires prêts à céder des œuvres de leur collection.

Son très important réseau d'intermédiaires déployé en région ne laisse pas échapper d'œuvres insignes et susceptibles d'être acquises. Ses méthodes « modernes », qui allient l'usage de l'automobile et de la photographie, sont à la fois innovantes et décriées à juste titre :

Des rabatteurs voyagent au compte de quelques grands antiquaires, dénichent dans les coins les plus ignorés du pays un portail, un cloître, un retable, un pavillon, voire une maison tout entière, présentant un intérêt archéologique certain. Marché est fait avec le particulier ou la commune intéressée¹⁸.

Entre 1860 et 1914, Paris est la place la plus dynamique du commerce de l'art européen. Le nombre d'antiquaires est croissant à Paris : de quatre-vingts en 1850, ils sont près de cinq cents avant la Première Guerre mondiale. Dans ce milieu particulièrement concurrentiel, Georges-Joseph Demotte adopte les stratégies qui vont lui permettre de conserver et de développer son activité. Pour cela, il fait la promotion des œuvres qu'il commercialise par tous les moyens à sa disposition. Il participe à toutes les manifestations qui lui donnent l'occasion de faire connaître sa galerie¹⁹. Il organise régulièrement des expositions qui sont visitées et commentées comme le seraient des expositions proposées dans les salles d'un musée²⁰. Il utilise la publicité sous toutes ses formes : cartes postales, annonces dans la presse, encarts dans les revues d'art. Il fait, régulièrement, don d'œuvres à des institutions, espérant en retour des achats de la part de celles-ci..

15. CALLIAS BEY Martine, CHAUSSÉ Véronique, GATOUILLAT Françoise & HÉROLD Michel, « L'affaire des vitraux volés », in INVENTAIRE GÉNÉRAL DES MONUMENTS ET DES RICHESSES ARTISTIQUES DE LA FRANCE, *Les Vitraux de Haute-Normandie*, Paris, CNRS, Éditions du Patrimoine, coll. « *Corpus Vitrearum France. Série complémentaire, recensement des vitraux anciens de la France ; 6* », 2001, p. 304.

16. « Avis », *La Croix*, 15 novembre 1905, p. 4.

17. « Échos », *L'Action française*, 26 mars 1927, p. 1.

18. « Revue de la Presse - Contre l'elginisme », *Comoedia*, 16 septembre 1927, p. 6.

19. Deux cartes postales éditées pour le compte de la galerie montrent le stand de la galerie lors de deux expositions, dont l'Exposition coloniale de 1906 à Paris.

20. VAUXCELLES Louis, « Les Arts - Exposition d'art gothique », *Gil Blas*, 13 septembre 1913, p. 4.

Il s'associe avec quatre marchands qui sont au cœur des tendances nouvelles du marché de l'art, Charles Vignier (1863-1934) pour les arts de l'Islam, Jacques Seligmann (1858-1923), qui occupe alors une place centrale et contestée en France et préside le Syndicat national des antiquaires, Dikran Kélékian (1868-1951) et George Grey Barnard (1863-1938), qui lui ouvrent les portes du marché nord-américain. Il gagne ainsi la reconnaissance de ses pairs et la confiance des grands collectionneurs et des musées, plus particulièrement aux États-Unis.

La clientèle des Demotte

Les riches collectionneurs américains de passage à Paris s'arrêtent dans sa boutique, située depuis 1913 au 27 rue de Berri, pour voir les œuvres et effectuer leurs achats. Il peut ensuite entretenir des échanges avec ces mêmes clients et leur proposer, par correspondance et sur photographie, l'achat de nouvelles œuvres. Il compte parmi sa clientèle la collectionneuse Louisine Havemeyer (1855-1929)²¹, qui achète un certain nombre de pièces par l'intermédiaire de son amie, la peintre Mary Cassatt (1844-1926). Une autre de ses clientes américaines est Isabella Stewart Gardner (1840-1924), première Américaine à acheter, en 1916, après de longues tractations, trois sculptures romanes françaises provenant de l'église Notre-Dame-de-la-Couldre de Parthenay (Deux-Sèvres)²².

Il donne une nouvelle impulsion à son commerce en ouvrant une seconde galerie à New York après la Première Guerre mondiale, moment qui correspond au début du basculement du marché mondial de l'art de l'Europe vers les États-Unis. C'est un marché exigeant et concurrentiel. Outre la barrière initiale de la langue, le goût des Américains diffère de celui des Européens. Georges-Joseph Demotte fait le pari, audacieux, de promouvoir plus particulièrement l'art médiéval français, à la suite du traumatisme engendré par la destruction du patrimoine en Europe pendant la Première Guerre mondiale et de l'installation par George Grey Barnard de ses premiers « Cloisters », ouverts au public en 1915, et dont le modèle est appelé à marquer très durablement le paysage muséal américain²³. Son implantation rapide et sa réussite sur ce marché en fait un concurrent redouté d'autres marchands, comme le Britannique Joseph Duveen (1869-1939), considéré comme le marchand le plus influent de son temps, et qui s'efforce de l'empêcher de s'y installer de manière pérenne.

Comme Paul Durand-Ruel (1831-1922) avec les impressionnistes ou Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), qui débute sa carrière la même année que lui en vendant les tableaux des cubistes, Georges-Joseph Demotte est le défenseur d'un art qu'il contribue à faire connaître et apprécier, l'art médiéval, et tout particulièrement la sculpture. Cet art, qui était peu collectionné jusqu'alors, est destiné à être montré au plus grand nombre dans des installations spectaculaires au sein des musées qui s'en portent alors acquéreurs.

Georges-Joseph Demotte est, en particulier, au centre de deux projets, avortés, de musées américains dédiés à l'art médiéval²⁴. Il participe, grâce aux achats des amateurs et des musées, mais également grâce à sa politique très généreuse de dons, à la création de sections d'art médiéval dans de nombreux musées américains.

Là encore, Lucien suit l'exemple de son père. Il est en contact avec les grands amateurs d'art médiéval américains et compte parmi sa clientèle des collectionneurs prestigieux comme William Randolph Hearst (1863-1951) ou Raymond Pitcairn (1885-1966). Les archives de ces collectionneurs permettent de suivre les nombreux achats qu'ils effectuent dans sa galerie, en particulier de vitraux médiévaux et de la Renaissance. La

21. Si Louisine Havemeyer est surtout connue pour ses achats d'œuvres impressionnistes grâce au conseil avisé de son amie Mary Cassatt, elle achète également quelques œuvres médiévales qui, malheureusement ou de manière paradoxale, se sont parfois avérées être, elles aussi des œuvres du XIX^e ou du début du XX^e siècle. COONEY FRELINGHUYSEN Alice *et al.*, *Splendid Legacy: the Havemeyer Collection*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 mars-20 juin 1993, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993. Une partie de sa correspondance est reproduite dans la section « Chronology », p. 201-290.

22. Deux bustes d'homme barbus, nimbés et couronnés et une Entrée du Christ à Jérusalem, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. S7n2 et S7n1.

23. VIVET-PECLET Christine, « L'architecture comme décor ? Les choix de présentation des collections médiévales dans les musées nord-américains », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 45, 2023, [en ligne], <https://doi.org/10.4000/lha.9505> [lien valide en février 2026].

24. Vivet-Pecllet Christine, « Marchand, mécène et érudit et la reconnaissance de la sculpture médiévale française aux États-Unis au début du XX^e siècle - L'exemple d'un projet avorté au Fogg Art Museum de l'université Harvard », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, à paraître.

collection de Raymond Pitcairn, conservée au Glencairn Museum à Bryn Athyn (Pennsylvanie), son ancienne demeure, est ainsi l'une des plus riches collections de vitraux médiévaux conservés hors d'Europe²⁵.

Cette clientèle nord-américaine redécouvre depuis le ^{xix}^e siècle l'art de ses ancêtres en Europe. Elle cherche ainsi à recréer chez elle un paysage qui n'existe pas sous ses propres yeux. Le marchand devient alors un médiateur pour reconstituer une Europe médiévale de substitution.

Les archives photographiques²⁶

L'activité si intense et inventive des Demotte est connue, non pas grâce aux archives de l'entreprise qui ont probablement été détruites, mais par un fonds de photographies conservé aujourd'hui au musée du Louvre. C'est un outil particulièrement précieux pour la connaissance des œuvres présentes dans la galerie.

Préservé par leurs successeurs commerciaux, ce fonds a été donné au département des Sculptures du musée du Louvre en 1978²⁷. Dans son état actuel, il se compose de 5 140 plaques de verre photographiques au gélatino-bromure d'argent²⁸ et en comprenait initialement au moins 6 500²⁹. On peut dater la production de ces plaques des années 1905 à 1934, période qui correspond aux années d'activité de la galerie.

Georges-Joseph Demotte, s'inscrivant dans un courant propre aux historiens de l'art contemporains³⁰, utilise les photographies de toutes les manières possibles. Le fait même de photographier systématiquement les œuvres entrées dans la galerie n'est pas, en effet, un procédé très courant au début du ^{xx}^e siècle. Il est fait, dès lors, un double usage de ces photographies, à la fois archives de la galerie mais également moyen de diffusion de cette collection.

On peut distinguer différentes catégories de photographies dans le fonds dont l'usage principal est avant tout commercial. Elles étaient, plus particulièrement, utilisées afin de constituer des albums mis à la disposition des acheteurs potentiels, comme celui paru dans *Comoedia* en 1927 :

J'ai vu chez l'un des maîtres du genre, disparu aujourd'hui des suites, dit-on, d'un accident de chasse, des albums qu'on ne pouvait feuilleter sans un serrement de cœur. On y trouvait, en effet, présentées sous la lumière et l'aspect les plus séduisants, les vieilles pierres de France, les plus belles frises, les colonnades les plus authentiques. Car, entre les mains de cet alchimiste moderne, toute pierre ancienne devenait une marchandise négociable. L'affaire des vaches d'Alep [sic]³¹, où il tint en échec une commune, un département, la Commission des monuments historiques, le ministère même des Beaux-Arts, nous révéla la puissance de cette organisation du vandalisme³².

Les photographies facilitent également les échanges entre les deux galeries de Paris et de New York, une photographie voyageant plus facilement et plus rapidement qu'une œuvre³³. C'est en particulier le cas pour les œuvres dont le transfert, par morceaux, nécessite de garder un témoignage afin de faciliter leur remontage. La photographie fait alors office de guide, comme pour une cheminée [fig. 3] et une porte, où des numéros sont visibles sur chaque élément de l'œuvre.

25. HAYWARD Jane & CAHN Walter, *Radiance and Reflection: Medieval Art from the Raymond Pitcairn Collection*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 25 février-15 septembre 1982, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1982.

26. Cette question a déjà été abordée dans VIVET-PECLET Christine, « Le fonds de plaques photographiques des antiquaires Demotte : usages et fonctions », in BORLÉE Denise & DOUCET Hervé (dir.), *La Plaque photographique, un outil pour la fabrication et la diffusion des savoirs (xix^e-xx^e siècle)*, actes du colloque, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2019, p. 337-350 et en particulier p. 348-349. Une partie de ces informations sont reprises ici et enrichies par de nouvelles conclusions.

27. *Ibid.*

28. SHIM Soo Yeon, *Fonds des archives photographiques de reproductions de peintures par la galerie Demotte : diffusion et vente - Place de la reproduction photographique dans le marché de l'art et de l'édition d'art au début du xx^e siècle*, Mémoire d'étude de 1^{re} année de 2^e cycle, Paris, École du Louvre, mai 2014.

29. C'est ce nombre de plaques qui fut proposé dans les années 1950 au Metropolitan Museum of Art de New York qui, après quelques hésitations, renonça à son acquisition : le fonds resta en France.

30. AUBENAS Sylvia, « Les usages de la photographie par les historiens de l'art en France entre 1839 et 1880 », *Histoire de l'art*, n^{os} 37-38, 1997, p. 125-126.

31. L'auteur fait sans nul doute allusion à l'affaire du palais épiscopal d'Alan. Voir plus loin.

32. *Comoedia*, 16 septembre 1927, art. cit.

33. VIVET-PECLET Christine, « Le fonds de plaques photographiques des antiquaires Demotte : usages et fonctions », art. cit.



Figure 3

Cheminée (xvii^e siècle), premier tiers du xx^e siècle, 24 × 30 cm, plaque de verre photographique au gélatino-bromure d'argent, conservée au musée du Louvre, Paris (inv. DemotteSC_BB32-02).
Reproduction musée du Louvre.

De très nombreuses photographies de remplages de fenêtres et de vitraux démontés sont présentes dans le fonds, toutefois difficilement identifiables, notamment lorsqu'il s'agit de grisailles purement décoratives [fig. 4].

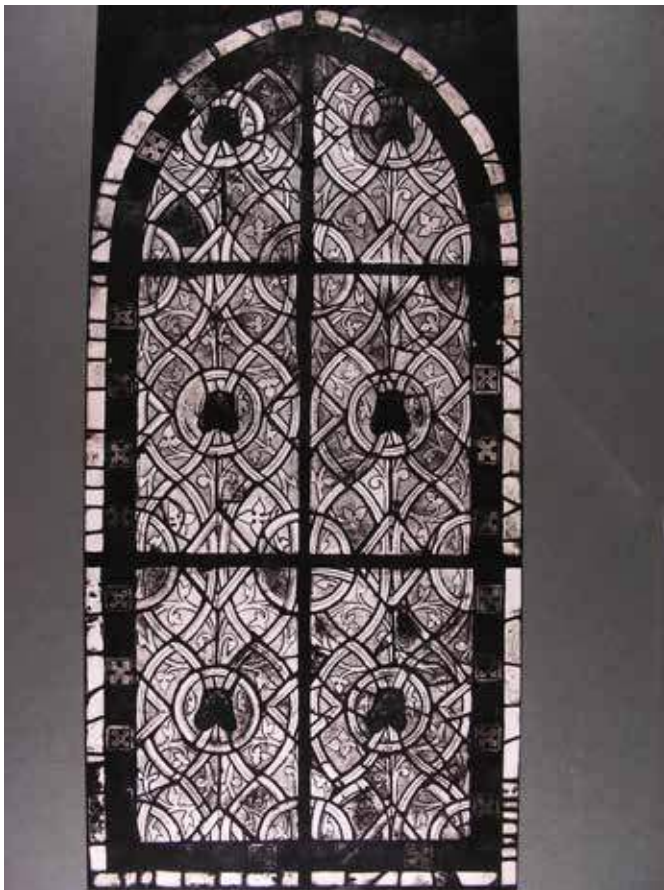


Figure 4

Vitrail (xv^e-xvi^e siècle), premier tiers du xx^e siècle, 24 × 30 cm, plaque de verre photographique au gélatino-bromure d'argent, conservée au musée du Louvre, Paris (inv Demotte_NY-6-7-216).
Reproduction Metropolitan Museum, Cloisters, New York / distr. musée du Louvre.

Quelques photographies montrent l'intérieur des réserves de la galerie, révélant la masse impressionnante d'œuvres sculptées et d'éléments d'architecture rassemblés par la famille Demotte [fig. 5]. Cette accumulation n'est pas sans rappeler les vues des premiers dépôts lapidaires au cours du XIX^e siècle.



Figure 5

Entrepôt de la galerie Demotte à Suresnes, premier tiers du xx^e siècle, 24 × 30 cm, plaque de verre photographique au gélatino-bromure d'argent, conservée au musée du Louvre, Paris (inv. DemotteSC_2961).
Reproduction musée du Louvre.

La majorité des prises de vue présentent des œuvres isolées photographiées en intérieur par un photographe professionnel. On y trouve environ quatre cents clichés de colonnes et chapiteaux, plus de trois cents photographies de figures de Vierge et l'Enfant. Il s'agit principalement de pièces dont on peut supposer qu'elles avaient été déjà déposées au moment où l'antiquaire en faisait l'acquisition, ou qu'elles avaient fait de l'objet d'une redécouverte récente, comme la *Tête du roi David* du portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris³⁴ aujourd'hui conservée au Metropolitan Museum of Art de New York [fig. 6].

Au regard des identifications déjà effectuées, on peut relever un seul cas où les sculptures présentes chez les antiquaires proviennent d'un « musée lapidaire ». Il s'agit de deux têtes de roi provenant de la collégiale ou d'une église de Mantes-la-Jolie (Yvelines)³⁵. Découvertes en 1852 par l'architecte de la Ville Alphonse Durand (1813-1882) lors de travaux réalisés à la prison de Mantes, elles avaient été déposées dans les tribunes de la collégiale de Mantes avant 1876. Elles se trouvent ensuite à la galerie Demotte à la fin des années 1920. L'une d'entre elles est alors acquise par le musée du Louvre par l'intermédiaire d'un autre marchand³⁶. La seconde est donnée au Metropolitan Museum of Art de New York par Louisine Havemeyer après qu'elle l'eut acquise auprès de la galerie Demotte³⁷ [fig. 7].

34. *Tête du roi David*, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 38.180. LITTLE Charles T., « Head of King David », in *Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture*, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven, Londres, Yale University Press, 2006, p. 50-51.

35. LITTLE Charles T., « Head of a King », in *Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture*, op. cit., p. 58-60.

36. *Tête de roi*, Paris, musée du Louvre, département des Sculptures, inv. RF 2308.

37. *Tête de roi*, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.29.



Figure 6

Tête du roi David (vers 1145) du portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, 24 × 30 cm, plaque de verre photographique au gélatino-bromure d'argent, conservée au musée du Louvre Paris (inv. Demotte_NY-3-33-6026).

Reproduction Metropolitan Museum, Cloisters, New York / distr. musée du Louvre.



Figure 7

Tête de roi (xiii^e siècle), édifice religieux de Mantes-la-Jolie (Yvelines), 24 × 30 cm, plaque de verre photographique au gélatino-bromure d'argent, conservée au musée du Louvre Paris (inv. Demotte_NY-3-32-4873).

Reproduction Metropolitan Museum, Cloisters, New York / distr. musée du Louvre.

Une petite série de photographies montre des œuvres monumentales, éléments de cloître, portail, photographiées *in situ* et non dans les ateliers de l'entreprise. Ce sont des photographies de repérage dont on peut imaginer qu'elles étaient adressées aux antiquaires par leurs rabatteurs en région [fig. 8].



Figure 8

Cloître (xii^e-xiii^e siècle), premier tiers du xx^e siècle, 24 × 30 cm, plaque de verre photographique au gélatino-bromure d'argent, conservée au musée du Louvre Paris (inv. Demotte_NY-1-11-2126).
Reproduction Metropolitan Museum, Cloisters, New York / distr. musée du Louvre.

On y reconnaît une série d'éléments architecturaux dont les antiquaires étaient en train de faire l'acquisition, mais demeurés sur place, comme le portail du palais des évêques de Comminges à Alan (Haute-Garonne) [fig. 9], dont Georges-Joseph Demotte, bien que l'ayant acquis, renonça à l'enlèvement devant la colère des habitants et des érudits de la région³⁸.



Figure 9

Portail (xv^e siècle) du palais des évêques de Comminges à Alan (Haute-Garonne), premier tiers du xx^e siècle, 24 × 30 cm, plaque de verre photographique au gélatino-bromure d'argent, conservée au musée du Louvre, Paris (inv. Demotte_NY-1-18-1783).
Reproduction Metropolitan Museum, Cloisters, New York / distr. musée du Louvre.

38. WATELIN Louis-Charles, « La sauvegarde de l'art français – Faut-il en permettre le déplacement et l'exportation ? », *La Curiosité*, p. 480-483.

L'étude de ce fonds photographique, seul témoignage de l'activité de la galerie Demotte, a permis d'esquisser une histoire de ces marchands au parcours si singulier. Il permet de mesurer le nombre considérable de monuments et d'objets religieux présents sur le marché de l'art, alors même que leur protection et leur conservation deviennent une préoccupation nationale dont l'existence des dépôts lapidaires témoigne.

Un programme de recherche du musée du Louvre lancé en 2011 a été l'occasion de nettoyer, restaurer, reconditionner l'ensemble des plaques qui ont ensuite été numérisées et intégrées dans une base de données avec le double objectif d'une mise en ligne des photographies numérisées et de la constitution d'une base qui recenserait les œuvres commercialisées par les Demotte, qu'elles possèdent ou non une photographie dans le fonds³⁹. L'ensemble des numérisations des plaques photographiques a été déposé sur l'entrepôt numérique de données Nakala (Huma-Num, CNRS)⁴⁰.

Parallèlement, sur un portail dédié du musée du Louvre, « Corpus », les photographies sont également présentées sous forme d'une base de données illustrée⁴¹. Un site Internet propre accompagne cette première présentation où sont recensées les œuvres présentes à la galerie Demotte, qu'elles soient ou non illustrées dans le fonds photographique⁴².

Un travail d'identification a permis de localiser une partie des éléments d'architecture, sculptures et vitraux reproduits dans ce fonds, dont un grand nombre est aujourd'hui conservé dans des collections nord-américaines, mais beaucoup restent à identifier. Poursuivre ce travail permettrait de mieux connaître les œuvres présentes au début du ^{xx}e siècle chez un marchand et de retracer l'histoire du monument pour lequel elles ont été créées, jusqu'à leur lieu de conservation actuel.

39. VIVET-PECLET Christine, « Le fonds photographique des antiquaires Demotte », in LOYRETTE Henri (dir.), *La Recherche au musée du Louvre - 2011*, Paris, Milan, musée du Louvre, Officina Libraria, 2012, p. 111-113.

40. <https://nakala.fr/search/?q=Demotte> [lien valide en février 2026].

41. <https://corpus.louvre.fr/s/corpus/item-set/3> [lien valide en février 2026].

42. <https://corpus.louvre.fr/s/galeries-demotte/page/accueil> [lien valide en février 2026].

L'ensemble lapidaire du service départemental d'Archéologie de l'Oise

Entre stock de varia et pièces muséales

Nicolas Bilot

Archéologue – spécialiste du bâti, société Aquilon
nb@aquilon-patrimoine.com

Aymeric Laurent-Bougy

Archéologue du service départemental d'Archéologie de l'Oise
aymeric.laurent@oise.fr

Cyril Meunier

Attaché de conservation du patrimoine, archéologue d'opération d'archéologie du bâti du service départemental d'Archéologie de l'Oise
cyril.meunier@oise.fr

En 2009, un ensemble lapidaire a été déplacé de la maladrerie Saint-Lazare de Beauvais au service départemental d'Archéologie de l'Oise [fig. 1]. De ce dépôt, aucune information ne nous a été transmise, que ce soit sur la provenance des blocs ou les périodes historiques concernées. Nous savions simplement que ce stock était, dès l'étape de la maladrerie, constitué de blocs déjà déplacés et issus de plusieurs opérations archéologiques distinctes. Certains provenaient de lieux d'où, gênant les usagers, ils avaient dû être déménagés.



Figure 1

Déplacement du dépôt depuis la maladrerie de Beauvais (à gauche) jusqu'au service départemental d'Archéologie de l'Oise (à droite) en 2009.

© P. Bertin (SDAO).

Une première tentative d'identification par des agents du Service archéologique de l'Oise, en collaboration avec le conservateur du Musée départemental de l'Oise (MUDO) a échoué en 2009 par manque de données. Après quinze ans d'oubli, un intérêt est porté à ce dépôt lapidaire pour de multiples raisons, y compris logistiques. Sur le plan scientifique, le but premier est de veiller à la bonne conservation et à la transmission des pièces. Conservés à l'extérieur, les blocs sont sujets aux intempéries et se dégradent extrêmement vite. D'ailleurs, au cours de la phase de travail, nous avons pu bénéficier d'un examen géologique réalisé par Jean-Pierre Gély afin de caractériser les géomatériaux¹. Ce spécialiste a immédiatement souligné la nécessité d'une meilleure conservation, notamment pour les pierres tendres, qui se délitent et desquament. Parallèlement, l'objectif second est, le cas échéant, de rendre les blocs aux différentes entités archéologiques et culturelles concernées, que ce soit le MUDO, le Service archéologique municipal de Beauvais (SAM) ou les sites et services propriétaires et compétents pour leur préservation. Il était pour cela nécessaire de connaître la provenance des pièces afin de les restituer à la bonne institution. Il s'agissait donc d'une enquête « double » : décrire et définir les blocs ; mener une recherche sur leur statut et leur propriété.

La démarche d'analyse

Le dépôt lapidaire se compose de 193 blocs. Pour autant qu'on puisse en juger, 93 sont des blocs simples, éventuellement moulurés, à vocation architecturale ; 50 appartiennent à de deux ensembles décorés, eux aussi à vocation architecturale, à savoir un encadrement de baie et un remplage ; 48 relèvent d'ensembles funéraires et deux sont déjà totalement illisibles du fait de leur usure. Il est d'ailleurs probable que le stock ne comptait qu'autour de 180 blocs en 2009, une douzaine environ paraissant être des fragments récemment détachés d'un autre.

Nous appelons ici « blocs simples » les monolithes. Il s'agit en l'occurrence de carreaux de parement, de claveaux, de bases et tambours de colonnes, etc., mais aussi de blocs plus complexes au point de vue stéréotomique, tels que les chapiteaux, les pinacles, les corniches. Certains sont difficiles à caractériser avec certitude et on pourrait ainsi comptabiliser peut-être davantage de corniches ou de chapiteaux ; certains blocs encore isolés pourraient être, eux, des fragments d'ensembles décorés ou funéraires.

La reprise du dossier a impliqué la mise en place d'un protocole, assez classique au demeurant. Il a consisté à photographier, mesurer, décrire chaque bloc. La description y est, le cas échéant, à la fois formelle, géologique et archéologique (marques d'outils ou typologie, par exemple). Le tout est enregistré dans un tableur Excel. Lorsque c'est possible, une interprétation et une datation sont proposées. Le lecteur le sait, la manipulation des blocs les plus volumineux et les plus lourds impose une logistique particulière et, en première approche, nous ne pouvions en bénéficier. Certains blocs n'ont donc pas pu être maniés librement, ce qui implique d'avoir parfois une face restée illisible ou des clichés pour lesquels les blocs ont été photographiés « sur la palette », empilés sur d'autres blocs. Gênantes sans être rédhibitoires pour l'analyse, ces conditions de stockage demeurent inadaptées à ce type de mobilier.

À cette première démarche d'enregistrement se sont adjointes deux phases complémentaires et menées parallèlement. D'abord, nous avons confronté les données isolées de chaque analyse de bloc, afin de réfléchir à la possibilité qu'ils forment des ensembles, facilitant de fait l'interprétation. Par ailleurs, une enquête dans la « mémoire archéologique » de la région de Beauvais a été entreprise, auprès de collègues, à partir du dépouillement de chroniques d'opérations archéologiques ou sur la base de comparaisons typologiques, afin d'identifier l'éventuelle provenance des items. La recherche a été particulièrement infructueuse, du fait de la nature des blocs, assez communs, et des descriptions faites dans les rapports ou les publications, où le mobilier lapidaire n'est le plus souvent même pas évoqué ni représenté, sauf s'il est exceptionnel. Aucun rapprochement entre notre fonds et des opérations archéologiques de terrain n'a donc pu être fait sur le moment.

1. L'examen a été systématique et visuel, avec une prise de notes « à la volée » ; nous remercions Jean-Pierre Gély car son apport a été important, notamment pour procéder à des regroupements d'ensembles de pièces.

La difficulté concernant les blocs simples

L'analyse des blocs simples donne des résultats tout à fait classiques. Les outils employés pour leur exécution sont communs : on note une fois l'emploi d'un marteau-têtu, deux fois l'emploi du pic de taille², des indices du recours à la ripe pour la finition d'une quinzaine de blocs. Pour la plupart, ce sont, sinon l'usage du marteau-taillant droit, du marteau-taillant bretté et celui du ciseau droit et du ciseau bretté qui est noté. Il ne nous semble pas avoir aperçu de traces de marteau ou de ciseau grain d'orge. Ces outils ne sont pas toujours fiables pour établir une datation précise car ils ont existé ou disparu à plusieurs périodes. Le marteau-taillant bretté a, par exemple, été d'usage à l'époque gallo-romaine, bien que l'on manque d'étude à ce propos en Picardie. Il disparaît et revient, au point de détrôner les outils à partie active droite, dans le dernier tiers du ^{XI}^e siècle et au moins jusqu'au tournant des ^{XV}^e-^{XVI}^e siècles³. Il se caractérise néanmoins, selon les périodes, par une partie active plus ou moins large et plus ou moins dentée, avec également un rapport entre le nombre et la largeur des dents et le nombre et la largeur des entredents qui varie. Sur ce point, néanmoins, les études sont rares, surtout en France du Nord, et les déductions générales encore impossibles. Cependant, cet outil a parfois permis de réduire l'intervalle de datation possible d'un bloc (par exemple les chapiteaux n^{os} 7 et 113). Le décor peut permettre une datation plus précise, bien qu'une analyse complémentaire d'un historien de l'art permettrait très certainement d'affiner encore les propositions. Rarement, les détails techniques peuvent aider, comme pour un carreau d'exécution commune et indatable en l'état (bloc n^o 65) mais qui présente une marque de calibrage très souvent utile pour dater, un « IIII », rare en Picardie avant le ^{XIV}^e siècle mais courant à partir de cette époque et au moins jusqu'à la première moitié du ^{XVI}^e siècle.

Parfois, c'est la caractérisation géologique ou les dimensions qui aident à faire des propositions, comme pour la série des tambours, chapiteaux et bases que nous proposons d'identifier comme d'origine gallo-romaine. En soi, ceux d'entre eux qui sont moulurés permettent déjà de proposer une datation antique mais certaines de ces moulures se retrouvent au Moyen Âge ou même à l'époque moderne. Cependant, ces blocs sont souvent taillés dans des natures de calcaire que les Romains appréciaient ou, du moins, avec lesquelles ils avaient appris à composer. C'est tout particulièrement vrai pour les calcaires très coquilliers des parties hautes de la séquence du Lutétien supérieur, qu'ils parvenaient à exploiter en carrière à ciel ouvert. Les tailleurs de pierre médiévaux, meilleurs en carrières souterraines, étaient devenus plus exigeants sur la qualité des calcaires, puisque ce type de carrière leur permettait d'accéder à tous les faciès et de les extraire en grande quantité. Le plus souvent, ils préféraient alors utiliser les calcaires les plus « grossiers », c'est-à-dire les plus irréguliers, car des fossiles centimétriques les rythment, pour les parties invisibles, et se réservaient les calcaires fins pour les parties immédiatement visibles. Ainsi donc, croiser l'analyse de la mouluration avec la nature de la roche a permis d'émettre une hypothèse de datation qui, pour autant, ne reste qu'un faisceau de présomptions plutôt qu'une preuve.

Concernant les blocs simples, l'analyse reste frustrante. Il n'a pas été possible d'interpréter en détail un élément de caniveau qui, en l'état, pourrait tout aussi bien être une gargouille (n^o 12). Nous n'avons pas été capables de comprendre ou d'identifier une base de colonne octogonale (n^o 167) assez imposante (90 cm de côté) ou encore une curieuse dalle octogonale (n^o 115) percée en son centre d'un orifice circulaire à feuillure (une margelle d'égout ? un élément de moulin sous-jacent à la meule dormante ?). En l'état et sans contexte archéologique ou monumental, la plupart de ces blocs sont restés difficiles à interpréter.

Focus sur les éléments funéraires

Lors de l'inventaire et de la documentation de tous les éléments lapidaires, la plupart des blocs n'étaient pas identifiés, nous avons donc privilégié ceux comportant le plus d'informations. Il s'agit d'abord des monuments funéraires, particulièrement des dalles ornées d'inscriptions (textes et écu d'armes) et un gisant.

2. Nous différencions cet outil du pic de carrier, visible lui sur les faces du bloc destinées à rester invisibles, par exemple les queues, que la phase de retaile ne rectifie pas ; la différence entre les marques des deux outils n'est pas toujours évidente à faire, le pic de carrier laissant généralement une trace plus profonde et plus isolée, du fait que l'objectif de l'action est de creuser et non de dresser une face.

3. LEMIRE Delphine, « Les outils de taille de la pierre aux ^{XII}^e et ^{XIII}^e siècles en Picardie : état de la question et perspective », *Histoire et archéologie médiévale*, 21, 2008, « L'Architecture en objets. Les dépôts lapidaires de Picardie, Actes de la journée d'études d'Amiens, 22 septembre 2006 », TIMBERT Arnaud (dir.), HANQUIEZ Delphine (collab.), p. 147-165 ; DOPERÉ Frans, *Dater les édifices du Moyen Âge par la pierre taillée*, Bruxelles, Safran, 2018.

Les fragments de sarcophage, sans détails informatifs (décors, marques d'outils caractéristiques, graffitis), n'ont pas été retenus⁴. Les éléments gardés renseignent directement ou permettent de déduire des informations sur la provenance, les personnages représentés, la période, voire la date de leur réalisation. Par la qualité d'exécution, chez les archéologues, les historiens, les historiens de l'art et les passionnés, elles ont pu provoquer un intérêt particulier ; on pouvait ainsi espérer que l'historiographie les mentionnerait occasionnellement.

Le dépôt conserve un gisant et cinq dalles funéraires, l'ensemble se trouvant dans un état général assez mauvais. Ces six éléments regroupent 25 fragments, qui s'ajoutent aux 23 fragments de sarcophages, constituant ainsi un ensemble funéraire identifié de 48 fragments sur les 193 inventoriés. Ces œuvres sont présentées dans un ordre chronologique, depuis le ^{xiii}^e jusqu'au ^{xvii}^e siècle, et décrits selon les différents registres visibles : géologique, graphique, iconographique.

Un gisant du ^{xiii}^e siècle

Commençons par un gisant (blocs n^{os} 8 et 9 de l'inventaire) réalisé dans un calcaire bioclastique, beige et plutôt fin, pouvant s'apparenter à la partie supérieure des vergelets (séquence des calcaires du Lutétien moyen) [fig. 2]. Si le bloc provient de Beauvais et son arrière-pays, on peut supposer une extraction dans les centres carriers du Thérain, aux environs de Mello. Ce type de calcaire est réputé pour sa robustesse.



Figure 2

Gisant d'un seigneur de Flavacourt, ^{xiii}^e siècle, calcaire, conservé au service départemental d'Archéologie de l'Oise (inv. 8 et 9), janvier 2024.
© P. Clairat-Bourrier (SDAO).

Aujourd'hui, cette sculpture est conservée sur 165 cm de long et 81 cm de large, au niveau des épaules, pour une épaisseur de 18 cm. Il est possible d'y voir un homme, les mains posées sur le torse et priant. Il est couvert, à sa gauche, d'un bouclier en forme d'amande ou d'écu, tenu par la guiche passant sur son épaule droite. Il est vêtu d'une cotte d'armes cintrée à la taille par une ceinture et d'un manteau accroché sur les épaules et revenant sur les jambes. Ce gisant est bordé d'une frise à profil prismatique composée de médaillons trapézoïdaux aux contours ciselés, complétée par un motif en dents de scie. Point important, il faut noter l'absence d'épée.

Au premier abord, ce demi-relief ne peut nous apporter plus d'informations. Assez dégradé, fragmentaire et incomplet : la description aurait pu s'arrêter là. Mais ce gisant est en réalité connu depuis la fin du ^{xix}^e siècle ; nous avons retrouvé sa trace dans un catalogue des œuvres du musée de Beauvais, établi par Jean-Baptiste Mathon⁵ [fig. 3].

4. Un élément de sarcophage (n^o 107) paraît tout de même avoir été taillé dans une ancienne colonne feuillagée romaine mais il est isolé et abîmé, donc ininterprétable sans davantage de précisions.

5. MATHON Jean-Baptiste, « Catalogue du musée archéologique de Beauvais – première partie », *Mémoires de la Société académique de l'Oise*, t. V, 1862, p. 103-156, spéc. p. 147.



Figure 3

Tombe seigneuriale provenant de l'église de Flavacourt exposée au musée de Beauvais ; en arrière-plan, la dalle funéraire du seigneur du Fresnoy et de son épouse, juin 1931. Photographie de Jean Bereux conservée aux archives départementales de l'Oise (10 Fi 019). Reproduction archives départementales de l'Oise.

Ce gisant, inscrit au numéro 236 de cet inventaire, est décrit en ces termes :

Tombe du XIII^e siècle, d'un seigneur de Flavacourt, qu'on croit être Thibault de Chantemerle. Il est représenté, les mains jointes, un bouclier se trouve sur sa gauche, une ceinture entoure son corps, un chapeau orné de deux glands est placé à la droite de sa tête. Cette tombe, bordée d'un ornement triangulaire, est brisée en plusieurs morceaux ; elle était placée dans la chapelle des seigneurs de Flavacourt, dans l'église de Saint-Clair. Longueur, 2 m 05 - Largeur du côté de la tête, 0 m 87, et du côté des pieds, 0 m 60. Donnée par M. Mansard, de Beauvais.

Un gisant entier est décrit ici, malgré quelques outrages, sans manques importants, l'inverse d'aujourd'hui. En 1922, Louis Régnier⁶ disserte sur ce gisant et rectifie les propos de J.-B. Mathon, notamment sur l'identification du personnage⁷. La famille Chantemerle ne s'est attachée aux seigneurs de Flavacourt qu'à partir du XIV^e siècle. L'identification est donc difficile à prouver mais les observations de L. Régnier lui font dire que le gisant pourrait dater du début du XIII^e siècle. Considérant qu'il est assez rare de pouvoir documenter un gisant de la période capétienne en Picardie, ce premier ensemble prend une valeur patrimoniale certaine.

La dalle tumulaire de l'église de Bornel (XIV^e siècle)

Les blocs n^{os} 1, 2, 4, 10, 13, 16, 17, 18, 184 et 185 constituent la première dalle funéraire du corpus que nous sommes parvenus à identifier [fig. 4]. Réalisée dans un calcaire beige/jaunâtre très fin à rares cérithes, qui peut se rapprocher de la séquence des calcaires du Lutétien supérieur, elle se compose de dix fragments. Sa reconstitution permet d'avoir ses dimensions générales, 210 cm de long sur 144 cm de large.

6. Conservateur des antiquités et objets d'art du département de l'Eure.

7. RÉGNIER Louis, *Excursions archéologiques dans le Vexin français*, Paris, Dumont, 1922, p. 238.



Figure 4

Dalle tumulaire de Berthaut du Fresnoy et de Philippe des Champs provenant de l'église de Bornel, ^{xiv}^e siècle, conservée au service départemental d'Archéologie de l'Oise (inv. 1, 2, 4, 10, 13, 16-18, 184-185), janvier 2024.

© P. Clairat-Bourrier (SDAO).

La lecture de l'inscription et le recouplement avec les publications consultées ont permis d'identifier la dalle. Le marquis Henri Des Méloizes avait présenté cette dalle funéraire lors du congrès archéologique de France à Beauvais, en 1905⁸ [fig. 5]. Nous résumons en quelques lignes sa description. Cette dalle présente deux personnages sous deux dais séparés au centre par un faisceau de colonnettes. Deux minces colonnes à gauche et à droite des personnages supportent deux pignons ajourés. De part et d'autre des dais, un pilastre finement décoré et pourvu de trois niches dans lesquelles se trouvent des personnages contrebute les gâbles. Les deux personnages, la femme, à gauche, et son mari, à droite, sont vêtus, toujours selon l'auteur, à la mode du ^{xiv}^e siècle. L'époux est en tenue de soldat, cotte d'armes, épée et dague, ceinture militaire. Un écusson est distinguable à droite de sa tête mais ne peut plus être décrit. La femme, quant à elle, est couverte d'une guimpe tombant sur son surcot. Sous ce vêtement sont visibles une cotte et une ceinture ornée de perles et pierreries. Tout comme son mari, autour de sa tête se trouvent deux écus, à gauche dix billettes posées en 4, 3, 2 et 1 et à droite partie de l'écu précédent et d'un sautoir chargé d'un lambel. Les visages et les mains priantes sont manquants. Les emplacements supposent qu'il y avait une pièce en métal, en tabletterie ou en marbre gravé. Nous distinguons des animaux aux pieds des personnages : deux petits chiens sous la dame et un lévrier sous l'homme. Une inscription entièrement bûchée fait tout le tour de la dalle.

8. DES MÉLOIZES Henri, « La pierre tombale de Berthaut de Fresnoy et de Philippe des Champs », *Congrès archéologique de France*, LXXII, 1905, Beauvais, p. 523-529.

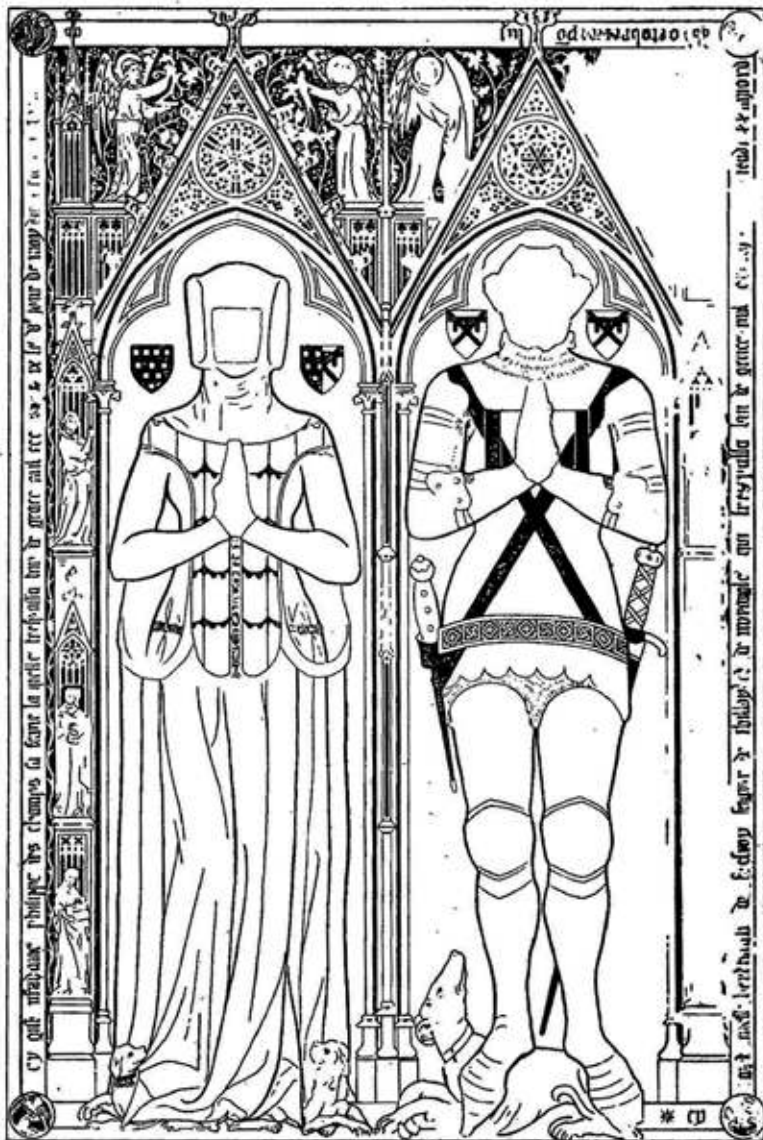


Figure 5

Dessin de la pierre tombale de Berthaut du Fresnoy et de Philippe des Champs, XIV^e siècle. Extrait du *Congrès archéologique de France*, n° 72, 1905, p. 524 et 525. Reproduction C. Meunier.

Également présente dans le catalogue du musée de Beauvais de Jean-Baptiste Mathon, sous le numéro 237, la dalle représente Berthaut de Fresnoy, seigneur de Tilloy et de Morangles, et sa femme, Philippe des Champs. Réalisée lors de la mort de celle-ci, en 1389, cette dalle a eu un parcours mouvementé. Toutes ces informations sont données par Mathon et Des Méloizes. Ce seigneur et sa femme étaient enterrés dans l'église de Bornel (Oise), sous une voûte de « pierre de lierre »⁹. Cette voûte a disparu aujourd'hui, l'église ayant été totalement rénovée au XX^e siècle. Cette dalle a sans doute été martelée à la Révolution française et déplacée au même moment. Nous retrouvons sa trace au lavoir de la propriété du Ménillet à Bornel, employée comme dallage¹⁰. En 1860, le propriétaire, M. Lequesne, l'a fait enlever et envoyer au musée de Beauvais afin d'en assurer la conservation¹¹. Il convient de dire que cette dalle était à cette date d'un seul tenant. D'un point de vue patrimonial et en considérant sa conservation, la dalle est sans nul doute la pièce la plus remarquable du dépôt.

9. *Ibid.*, p. 527, citant un procès-verbal de 1626 se trouvant dans les archives de famille.

10. MATHON Jean-Baptiste, « Catalogue du musée archéologique... », art. cit., p. 148.

11. *Ibid.*

Une dalle funéraire réemployée (xvi^e siècle)

La deuxième dalle (blocs n^{os} 119 et 121) n'est pas identifiable ; seuls deux fragments, pour un total de 86 cm de long sur 32 cm de large, subsistent. Taillée dans un calcaire fin, la plate-tombe présente une épitaphe plus que lacunaire mais lisible ainsi qu'une trace d'usage très importante [fig. 6].



Figure 6

Dalle funéraire réemployée, xvi^e siècle, calcaire, conservée au service départemental d'Archéologie de l'Oise (inv. 119 et 121), janvier 2025.
© P. Clairat-Bourrier (SDAO).

Ce qui est lisible apporte uniquement des informations chronologiques :

« [de]ceda le xiiii^e io^r d'octobre l'an mil v^e xlviiii priez dieu pour eux »
[décéda le 14^e jour d'octobre 1548, Priez Dieu pour eux].

L'usage marqué d'une partie de la pierre, alors que la totalité de l'épitaphe est épargnée, interpelle ici. Une simple mesure permet de se rendre compte que l'usure de la pierre a enlevé 5,27 cm de matière. On peut imaginer la réutilisation de ces blocs en marches d'escalier ou, plus probablement, en seuil. La forme, la découpe ainsi que la largeur y font penser [fig. 7]. La provenance n'est pas connue et, à notre connaissance, aucune publication beauvaisienne n'y fait explicitement référence.



Figure 7

Bord de la dalle funéraire réemployée présentant une usure importante, conservée au service départemental d'Archéologie de l'Oise (inv. 119 et 121), janvier 2025.
© P. Clairat-Bourrier (SDAO).

Une dalle de Saint-Étienne de Beauvais (xvii^e siècle)

La troisième dalle (bloc n° 172 de l'inventaire) est modeste, large de 112 cm et longue de 101 cm. Elle est impossible à identifier en raison de l'usure prononcée de la pierre [fig. 8]. Taillée dans un calcaire finement bioclastique, la dalle laisse paraître un lambeau d'épithaphe et de légers décors effacés par le temps. La description que nous pouvons en faire est assez brève. De forme quadrangulaire, ce fragment présente un rinceau figurant des motifs floraux et des serpents fantastiques. Ce rinceau devait entourer la représentation des époux. Sur le bas de la dalle figure une épithaphe fortement dégradée. Quelques mots y sont lisibles « Marchant », « Beavvais », « deceda », « priez dieu pour leurs ames ». Aucune autre indication n'informe davantage sur l'origine de la dalle ou sur ses commanditaires.

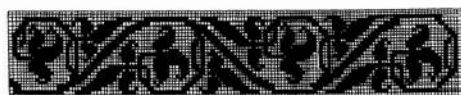


Figure 8

Dalle de Saint-Étienne de Beauvais, xvii^e siècle, calcaire, conservée au service départemental d'Archéologie de l'Oise (inv. 172), novembre 2024.

© A. Laurent-Bougy (SDAO).

Pour trouver des informations, il a fallu parcourir les différents ouvrages recensant ce type d'œuvres. Un premier, intitulé *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts : depuis le vi^e siècle jusqu'au commencement du xvii^e : choix de costumes civils et militaires, d'armes, armures, instruments de musique, meubles de toute espèce et de décorations intérieures et extérieures des maisons*, rédigé par l'antiquaire et graveur Nicolas Xavier Willemin en 1839, présente en page 49 du tome II la planche 248 [fig. 9].

Bourgeois de Beauvais et sa femme*Tombe de l'Église de St. Étienne.***Figure 9**

Reproduction de la dalle de la tombe d'un bourgeois de Beauvais et de sa femme dans l'ouvrage de Nicolas Willemin, *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts : depuis le VI^e siècle jusqu'au commencement du XVII^e...*, t. II, 1839, planche 248, conservé aux archives départementales de l'Oise (1 Fi 1/25/194/10) et à la Bibliothèque nationale de France. Reproduction BnF.

Il y décrit la tombe d'un bourgeois de Beauvais conservée dans l'église paroissiale Saint-Étienne. Par chance, un dessin accompagne la description. Les mots de l'épithaphe encore visibles coïncident avec ceux présents sur la reproduction. Nous apprenons qu'il s'agit de la dalle couvrant la sépulture de Nicolas Brocart et de son épouse Cathelyn. Cette notice, assez succincte, est reprise dans le *Bulletin de la Commission archéologique du diocèse de Beauvais* en 1846. La dalle est à nouveau décrite et localisée plutôt précisément ; nous nous permettons de citer un extrait :

Un rinceau élégant dans lequel figurent des espèces de serpents à tête fantastique qui se mordent la queue l'un à l'autre forment la bordure de la dalle, pl. VIII. Les parties creuses avaient autrefois été remplies avec un mastic de couleur qui a entièrement disparu.

*Au milieu de cet encadrement sont représentés, sous une double arcade à plein-cintre, Nicolas Brocart, bourgeois de Beauvais, mort en 1621, et sa femme décédée le 22 janvier 1593. Le costume de ces deux figures qui se rapproche beaucoup plus de celui du XVI^e siècle que de celui du XVII^e ferait volontiers supposer, ainsi que l'a fait remarquer l'auteur du texte des *Monuments français inédits*, que cette tombe a été exécutée pour les deux époux à la mort de la femme, et que l'on aura achevé l'inscription après la mort du mari, ce qui se pratiquait quelquefois. L'homme porte avec la fraise la menteline à manches fendues entièrement, semblable à celle dont se revêtirent assez généralement les bourgeois pendant la durée du XVI^e siècle. Sa femme à la robe à la vertugadin, le corsage en pointe, et sur la tête la coiffure, appelée fronteau ou frontelet. Cette coiffure, formée d'une pièce d'étoffe oblongue, taillée carrément à sa partie antérieure, est encore portée en Italie par les filles du peuple. [...] Au-dessous des personnages on lit : « Cy gisent honorable hôte Nicolas Brocart, marchand, bourgeois de Beauvais, lequel décéda le 27 novembre 1621, et hôte dame... Vacquerye, laquelle décéda le XXI^e de janvier 1593. Priez Dieu pour leurs âmes »¹².*

12. *Bulletin de la Commission archéologique du diocèse de Beauvais*, 1846, t. 1, p. 202-203.

Il s'agit donc d'une dalle encore en place au milieu du XIX^e siècle dans l'église Saint-Étienne de Beauvais, située « dans le bas-côté méridional [...] à peu de distance de la porte »¹³. La localisation révèle en quelque sorte la raison de son déplacement. En 1901, d'importants désordres furent constatés dans le bas-côté sud, nécessitant son étaieement et sa restauration. La dalle a sûrement été enlevée lors de ces travaux.

Une dalle funéraire du XVII^e siècle

Pour la dalle suivante (blocs n^{os} 3, 5, 14-15, 120, 122-124), nous nous reportons de nouveau au catalogue du musée de Beauvais par J.-B. Mathon, numéro 260¹⁴. La plaque funéraire que nous possédons a été taillée dans un calcaire beige à miliolles, cérithes et lucines, très coquillé dans la moitié inférieure de la plate-tombe et plus fin dans la moitié supérieure. Ces caractéristiques géologiques ont permis de rapprocher des fragments difficiles à identifier en eux-mêmes. Cette dalle mesure 230 cm de long sur 120 cm de large. Elle est très mal conservée. En effet, au-delà du martelage de l'épithaphe, effectué très probablement sous la Révolution française, la plaque nous est parvenue incomplète et fragmentaire. Les huit morceaux rassemblés ne nous permettent d'observer que la moitié de la gravure représentant le couple [fig. 10].



Figure 10

Dalle funéraire du XVII^e siècle, calcaire, conservée au service départemental d'Archéologie de l'Oise (inv. 3, 5, 14-15, 120, 122-124), novembre 2024.

© A. Laurent-Bougy (SDAO).

La partie qui figurait la femme a totalement disparu. Subsiste donc la représentation d'un homme en pied, en habit de « style louis-quatorzien » pour reprendre l'expression de J.-B. Mathon : cheveux longs, manteau, jabot, jarrettières et souliers à talons. Le personnage se trouve devant un élément d'architecture sur lequel se trouve être apposé un chiffre G-F-M-D, sans que l'on puisse exclure que le F soit en fait un E. Jean-Baptiste Mathon nous apprend que cet élément a subi le même sort que la dalle de Berthaut de Fresnoy et de sa femme. Provenant donc de l'église de Bornel, il servit de dallage dans le lavoir du Ménillet avant d'arriver dans les collections du musée de Beauvais.

13. *Ibid.*, p. 202.

14. MATHON Jean-Baptiste, « Catalogue du musée archéologique... », art. cit., p. 156.

La plate-tombe d'un gouverneur de Beauvais (xvii^e siècle)

Enfin, la cinquième et dernière dalle du corpus (blocs n^{os} 173 à 176 de l'inventaire) n'a pu être retrouvée nulle part, que ce soit dans les archives, les catalogues de musées, les bases de données numériques en ligne [fig. 11]. Cette plate-tombe, composée de quatre fragments et mesurant 170 cm de long sur 85 cm de large, a été taillée dans un calcaire finement bioclastique à milioles, homogène et d'une couleur blanc crème.



Figure 11

Dalle funéraire de François Brizeu, gouverneur de Beauvais, xvii^e siècle, calcaire, conservée au service départemental d'Archéologie de l'Oise (inv. 173-176), novembre 2024.

© A. Laurent-Bougy (SDAO).

L'usure de la pierre, qui est assez importante dans la partie centrale, permet tout de même de proposer une description. La pierre se compose de trois parties. D'une part, l'épithaphe, se trouvant dans un bandeau faisant le tour complet de la dalle, qui est en assez bon état (quelques décimètres manquants) et qui permet de proposer la transcription suivante :

CY GIST HONORABLE HOMME FRANCOIS
BRIZEV NATIF D'AMIENS EN SON VI[VANT]
[GOUVERN]EUR DE LA FORTERESSE DE CESTE
VILLE DE BEAVVAIS LEQUEL EST DECEDE LE
[5] IO^r D'AOUST 160[4]
[...]

Au centre de la dalle, les personnages sont totalement effacés mais, en partie haute et en partie basse, quelques traits permettent d'apprécier des lambeaux de décor. Ainsi, à droite se trouve l'homme, reconnaissable avec ses souliers et le bas d'une menteline s'arrêtant aux genoux, manteau porté par les bourgeois au xvi^e siècle. À gauche, sa femme, portant une robe à la vertugadin. Tous deux sont représentés sous une double

arcade en plein-cintre dont seule la partie gauche subsiste. Le motif représenté peut être rapproché de la dalle représentant Nicolas Brocart et sa femme. Seul l'emplacement de l'épithaphe change. La provenance n'est pas connue mais, avec la supposition susmentionnée, il est probable qu'elle provienne également de l'église Saint-Étienne de Beauvais et qu'elle ait été déplacée lors des travaux réalisés au début du ^{xx}^e siècle. Une fine étude du mobilier de cet édifice par un historien de l'art permettrait de s'en assurer.

Les ensembles architecturaux

Nous avons également signalé des fragments d'ensembles architecturaux complexes et polyolithiques. Il s'agit notamment d'un riche remplage avec mouchettes et soufflets et d'un décor se rapportant à première vue à un encadrement d'ouverture¹⁵. Il a fallu rassembler les morceaux pour reconstituer les ensembles, ce qui a demandé une logistique particulière.

Concernant le remplage, nous comptons en tout 20 fragments taillés dans un calcaire bioclastique blanc et fin [fig. 12]. La forme de certains éléments, obliques et rectilignes, surprend, avant même le recollage, car ce ne sont pas des formes courantes dans un réseau de baie, par exemple. Le remontage a permis d'obtenir une partie de ce que nous interprétons alors comme un garde-corps ajouré d'escalier.



Figure 12

Tentative d'assemblage du garde-corps ajouré d'escalier, calcaire, conservé au service départemental d'Archéologie de l'Oise (inv. 28-40, 153-166), novembre 2024.
© C. Meunier (SDAO).

Ce modèle remonté, l'enquête visait à identifier des comparaisons. C'est pourtant en parcourant les photographies du musée de Beauvais et du palais épiscopal, à la recherche de renseignements sur les dalles tumulaires ou le gisant présentés ci-dessus, que ce garde-corps nous est apparu. Constituant la rambarde de l'escalier extérieur de la tour du logis du palais épiscopal de Beauvais, la provenance de nos fragments était alors attestée [fig. 13]. Le lecteur peut noter que, sur le plan archéologique ou stylistique, il était difficile de proposer une datation plus précise que l'intervalle des ^{xv}^e-^{xvi}^e siècles. En étant associée au logis de Beauvais, dont on sait que les travaux de reprise intégrale des façades furent entrepris sous l'épiscopat de Louis de Villiers de L'Isle-Adam (1497-1521), la datation pouvait être resserrée aux deux ou trois premières décennies du ^{xvi}^e siècle, en admettant que les travaux se soient probablement poursuivis sous l'épiscopat suivant¹⁶.

15. Blocs n^{os} 28-40 et 153-166 de l'inventaire.

16. Un programme collectif de recherche, intitulé « Histoire et archéologie du palais épiscopal de Beauvais », est en cours et tous les auteurs du présent article en sont membres actifs. La datation du logis est confirmée par les résultats de cette équipe de recherche.



Figure 13

Escalier de la tour du logis du palais épiscopal de Beauvais (Oise), février 2025.

© A. Laurent-Bougy (SDAO).

Il est intéressant désormais de savoir pourquoi ces blocs se trouvent dans le dépôt lapidaire de Clermont. Nous trouvons la réponse dans un compte rendu de la Société académique de l'Oise de 1929 :

[M. de Carrère] signale les travaux de la restauration actuellement en cours d'exécution à l'ancien musée qui menaçait ruine, et l'heureuse réparation du bel escalier de pierre dans la cour du Palais de justice, escalier qui avait été brisé quelque temps avant la guerre [N.d.A. : Première Guerre mondiale], un jour d'affaire sensationnelle en cour d'assises¹⁷.

Ces blocs ont alors été conservés, certainement au musée de Beauvais, afin d'avoir un modèle pour la restauration de l'escalier. Pourquoi en ont-ils été extraits depuis ?

17. *Compte rendu des séances, Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise*, 1929, séance du 18 décembre, p. 59.

Enfin, le dernier élément présenté concerne l'encadrement d'ouverture¹⁸. Son analyse n'est pas aisée car les blocs sont parmi ceux qui ont le plus souffert de l'exposition aux intempéries depuis quelques décennies [fig. 14]. Ils sont parfois fracturés en profondeur et tous ont éclaté en surface, ce qui a largement porté préjudice aux moulures.



Figure 14

Encadrement d'ouverture provenant de la rose du bras nord du transept de Saint-Étienne de Beauvais, conservé au service départemental d'Archéologie de l'Oise (inv. 42-47, 83-94), novembre 2024.

© C. Meunier (SDAO).

Il s'agit très probablement de la partie haute d'un encadrement de fenêtre ou d'une porte décorée, surmontée d'un arc trilobé. Deux arguments permettent de proposer cette fonction : une saignée en sous-face de chaque bloc, qui plaide pour l'insertion d'un châssis portant fenestration ou accueillant un vantail, et le sens de lit de la pierre, qui confirme qu'il s'agit bien d'un équipement vertical. Dans le bandeau de cet arc trilobé, une série de cercles, ou plutôt de perles, évidés, inscrits entre deux tores, sert de principal élément de décor. Le plus curieux est la disposition des écoinçons car, à partir de l'arc, les blocs sont pour partie décalés en surface, comme s'ils venaient s'imbriquer dans un cœur de maçonnerie en étant recouverts, en parement, par d'autres blocs peu épais (une dizaine de centimètres). On doit imaginer que cette baie faisait partie d'une grande composition de façade décorée mais dont plusieurs sous-ensembles ont été réalisés indépendamment, parallèlement et par plusieurs mains différentes, puis destinés à être associés à pied d'œuvre. C'est parfois le cas pour des édifices décorés romains et le style pourrait ici y correspondre. On remarque d'ailleurs l'emploi majoritaire du marteau-taillant droit et du ciseau droit et le choix d'une craie blanche fine et ferme comme pour d'autres blocs jugés comme romains du stock.

On doit néanmoins à Delphine Hanquiez une autre hypothèse, qui paraît tout à fait pertinente, et nous l'en remercions. L'église Saint-Étienne de Beauvais présente sur la façade du bras nord du transept une rose à réseau polylobée assez célèbre, surnommée roue de la Fortune. Chaque pétale trilobé est surmonté d'un décor à perles tout à fait similaire à celui que nous avons décrit, qui relève de ce que l'historiographie qualifie parfois de style roman fleuri. Considérant que la rose a été reprise lors d'une restauration vers 1850, les blocs de notre corpus seraient les éléments originaux, soustraits pour être remplacés. On ne connaît pas le destin des blocs depuis lors et avant leur stockage à la maladrerie.

18. Blocs n^{os} 42-47 et 83-94 de l'inventaire.

Un dépôt ou un stock lapidaire ?

La large majorité des blocs clairement identifiés provient donc du musée de Beauvais, aujourd'hui renommé MUDO et installé dans l'ancien palais épiscopal de la ville. Lesdits blocs avaient d'abord été stockés au cloître de la cathédrale, puis au palais épiscopal, et enfin déplacés à la maladrerie Saint-Lazare. De là, ils ont été amenés au Service archéologique de Clermont, où ils sont toujours. Ils semblent avoir souffert de ces déplacements et de leurs piètres conditions de stockage depuis car la plupart des ensembles, encore intacts au XIX^e siècle, sont désormais fragmentés, voire incomplets.

Quelles furent les raisons de ces déplacements ? On en connaît peut-être une. Le musée de Beauvais se trouvait dans l'ancien cloître de la cathédrale Saint-Pierre et a été incendié en 1940 lors de la destruction quasi complète de la ville par la *Luftwaffe*. De façon préventive, comme dans de nombreux musées nationaux du nord de la France, « en 1939, les pièces les plus précieuses sont mises à l'abri »¹⁹. Les blocs constituant notre dépôt avaient donc certainement été évacués, dans un endroit qui n'est pas encore connu. Nous retrouvons leur trace dans un échange de courriels mentionnant l'absence d'inventaire lors de leur déplacement à la maladrerie Saint-Lazare de Beauvais dans les années 1980. C'est justement à cet endroit que nous retrouvons, en 2009, la trace du dépôt lapidaire, oublié – volontairement ou involontairement – de tous et qu'on destine à Clermont. Ces fragments ont donc fait l'objet d'au moins trois déplacements.

Le corpus semble embarrasser bien plus qu'intéresser depuis neuf décennies, malgré des pièces de qualité remarquable et identifiées depuis longtemps. Il faut cependant reconnaître qu'une partie des blocs est assez commune. Les carreaux et tambours ne présentent aucune caractéristique particulière, du moins aucune qu'on ne retrouve déjà sur les sujets encore en place dans les monuments de la région, c'est-à-dire sur des éléments « en contexte », ou dans les musées du territoire. Les blocs d'encadrement les plus simples ne permettent pas de déduire la typologie de l'ouverture à laquelle ils appartenaient. De même pour les claveaux ou les tambours. Ceux qui sont décorés renseignent sur une baie mais dont on ne sait quoi dire, faute d'élément de contextualisation. C'est d'ailleurs là le nœud du problème. Que faire de blocs isolés au plan scientifique ? Tous les archéologues qui fréquentent les chantiers d'archéologie sédimentaire préventive ou programmée savent qu'un tesson de céramique ou un fragment d'os animal ne valent qu'« en place dans la stratigraphie ». Tous ont déjà vu un responsable d'opération qui se sépare de ces artefacts isolés car il n'est pas en mesure de les adjoindre à la réflexion générale de l'opération. Ce n'est pas qu'ils ne valent rien en eux-mêmes, mais ils ne valent rien scientifiquement dès lors qu'ils sont esseulés dans le processus d'enregistrement et d'interprétation. Souvent d'ailleurs, ils trouvent une seconde vie dans le domaine de la médiation scientifique, dans des bacs de fouille à l'intention des plus jeunes ou dans des ateliers d'initiation au dessin de mobilier.

Dans le cas du mobilier lapidaire, tout particulièrement dans le cas de notre dépôt, la même réflexion pourrait être menée. Les blocs hors contexte et si communs dans leurs caractéristiques propres ne pourront être associés à une provenance établie. Ceci, alors que les responsables des opérations archéologiques du Beauvaisis déclarent parallèlement avoir exhumé des blocs dont on ne connaît pas le lieu de dépôt. Doivent-ils alors être conservés ? On peut bien sûr espérer redécouvrir un catalogue photographique et y reconnaître nos blocs – du moins ceux qui ne sont pas déjà trop épauprés – ou bénéficier du réveil d'une mémoire locale qui les identifiera avec certitude, preuve à l'appui. En attendant, ils sont stockés dehors, sans le moindre contrôle, sans la moindre protection, et ils s'abîment, ce qui revient à dire qu'ils perdent lentement leur intérêt scientifique et patrimonial. On assiste là à une « dissolution » du patrimoine, discrète et pourtant réelle. Et le volume de l'ensemble empêche une prise en charge raisonnée et cohérente car, vraisemblablement, personne ne veut de « tous ces cailloux ». En distrayant par exemple les blocs communs et anonymes de l'ensemble, ne pourrait-on pas mieux assurer la conservation des éléments remarquables, c'est-à-dire les éléments identifiés, en l'occurrence les blocs funéraires et architecturaux ? Ces réflexions rejoignent évidemment des considérations plus larges sur le statut de l'objet archéologique ou sur la définition même de l'objet scientifique ou de l'objet patrimonial. Elles feront probablement réagir les conservateurs de métier mais force est d'admettre qu'un dépôt lapidaire anonyme, à propos duquel une recherche a été menée et s'est révélée partiellement fructueuse – et donc partiellement infructueuse – doit peut-être être régi par des décisions différentes de celles qui sont prises de coutume.

19. Site du Musée départemental de l'Oise : <https://mudo.oise.fr/le-musee/lhistoire-du-musee/> [lien valide en décembre 2025].

Comme le rappelle Bénédicte Pradié-Ottinger²⁰, « la pire situation en la matière est le désintérêt qui débouche sur l'oubli ». C'est exactement ce qui s'est passé pour l'ensemble du dépôt lapidaire du service départemental d'Archéologie de l'Oise, le désintéressement, puis l'oubli de l'importance de ces blocs, de leur provenance, et de l'apport qu'ils représentent pour la compréhension de leurs édifices d'origine.

Conclusion

Ce travail d'inventaire et d'analyse du stock lapidaire de Clermont a permis de redonner une visibilité à un ensemble patrimonial oublié de tous depuis plusieurs décennies. Si l'identification précise de nombreux blocs reste incertaine, quelques éléments remarquables (dalles funéraires, gisant, fragments architecturaux) ont pu être replacés dans leur contexte historique et géographique. L'étude souligne aussi les limites liées à l'absence de documentation initiale et aux conditions de conservation. Néanmoins, elle pose les bases d'une restitution progressive d'un patrimoine en souffrance. Ce corpus, bien que fragmentaire, constitue un témoin précieux de l'histoire monumentale de l'Oise. Il invite à la poursuite d'enquêtes croisant données géologiques, stylistiques et archivistiques. Enfin, il rappelle l'importance d'une gestion rigoureuse et documentée des dépôts archéologiques.

20. PRADIÉ-OTTINGER Bénédicte, « La problématique du (des) dépôt(s) lapidaire(s) dans la perspective du musée : le cas de Senlis (Oise) », in HANQUIEZ Delphine (dir.), *Regards sur les dépôts lapidaires de la France du Nord*, Actes de la journée d'études à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris, 12 décembre 2008, Caen, Publications du CRAHM, 2011, p. 8.

Histoire de
chantiers :
construction,
destruction et
restauration

Thérouanne (Pas-de-Calais), la cathédrale fantôme

Romain Saffré

Conservateur du patrimoine,
directeur des musées et du patrimoine de Saint-Omer
romain-saffre@ville-saint-omer.fr

Cet article est la prolongation d'une première recherche effectuée en 2018 et 2019, destinée à évaluer le fonds lapidaire des musées de Saint-Omer (Pas-de-Calais), dont très peu de pièces étaient alors identifiées. Ces rangements et sondages initiaux avaient été l'occasion d'une première présentation¹. Ils avaient surtout permis d'identifier une grande partie de l'ensemble comme provenant de l'ancienne cathédrale de Thérouanne – détruite avec l'ensemble de la ville par Charles Quint en 1553 – ce dont rien ne témoignait dans la documentation du musée, inventaires compris.

En 2024, le travail d'inventaire, assorti d'une couverture photographique exhaustive après dépoussiérage, et la description complète des fragments ont été complètement repris [fig. 1]. Le fonds originaire de Thérouanne s'est révélé de loin le plus important en quantité et sans doute le plus intéressant avec les éléments de l'abbaye de Saint-Bertin et de la halle échevinale qui, eux, sont largement exposés depuis les origines du musée Sandelin. Deux difficultés majeures apparaissent si l'on veut étudier ces blocs. La première est que leur nombre ne peut être estimé avec une grande précision ; une partie importante d'entre eux a été photographiée par Camille Enlart peu après leur découverte, entre 1898 et 1900, mais le reste n'est rattaché à Thérouanne qu'à défaut d'une autre attribution et en raison de leur état fragmentaire. L'autre difficulté est notre connaissance très sommaire du contexte de fouille, les blocs ayant été extraits lors des premières campagnes, autour de 1900, sans relevé des découvertes.



Figure 1

Le lapidaire du musée Sandelin à Saint-Omer (Pas-de-Calais) en cours de rangement, 2024.
© Musées de Saint-Omer.

1. SAFFRÉ Romain, « Le Lapidaire de Saint-Omer », in HANQUIEZ Delphine (dir.), *Fragments d'architecture. Les collections lapidaires de la Flandre, de l'Artois et du Cambrésis*, Aire-sur-la-Lys, ateliergaleriéditions, 2023, p. 161-179.

Heureusement, d'autres excavations ont eu lieu depuis et il est temps de reprendre l'étude des presque quatre cents fragments provenant de la cathédrale de Thérouanne et conservés à Saint-Omer à la lueur des connaissances accumulées depuis. Cela est d'autant plus nécessaire que l'ensemble n'a plus vraiment été étudié depuis sa mise au jour.

Historique des fouilles de Thérouanne

La cathédrale de Thérouanne, détruite en 1553, a fait l'objet de plusieurs campagnes de fouilles depuis la fin du XIX^e siècle, à la fois sur son emplacement et sur ses abords, ce qui a permis de dégager une partie des fondations et des débris abandonnés lors des opérations de destruction. Malgré quelques rares découvertes fortuites répertoriées au cours du XIX^e siècle, il faut attendre 1898 pour que les premières excavations d'ampleur soient réalisées par le propriétaire du terrain, Félix Le Sergeant de Bayenghem (1835-1914), avec l'assistance de l'archéologue Camille Enlart (1862-1927). Ce dernier ne suivit le chantier que de loin avec quelques visites, mais supervisa l'étude des découvertes, notamment en communiquant ses résultats au monde savant². Il ne publia toutefois jamais de compte rendu détaillé. L'emprise exacte du chantier est difficile à percevoir en l'absence de plan des fouilles, mais les textes et la documentation photographique laissent supposer que la recherche se limita au chœur, comme celles qui suivirent. Le chantier prit fin en 1906 et les vestiges retrouvés, principalement du lapidaire et un peu de mobilier métallique, furent partagés entre le tout nouveau musée Sandelin, ouvert à Saint-Omer en 1904, et le musée de Boulogne-sur-Mer, sans que l'on connaisse précisément les critères qui guidèrent cette répartition. La date même du don n'est pas connue, et il ne fut pas porté à l'inventaire.

Une partie des collections acquises par Saint-Omer fut installée dans une petite salle de plan carré, dont on connaît une photographie faite par Camille Enlart. On y voit les dalles de pavement plus ou moins reconstituées ou réassemblées, présentées à la verticale, comme une sorte de lambris bas. Elles sont surmontées par des étagères remplies de chapiteaux et de sculptures³. Le reste fut probablement réparti entre la cour, le jardin et le sous-sol, les pièces volumineuses ne manquant pas.

La collection tomba dans l'oubli au cours des décennies suivantes, au point que l'on ignore à quelle date la présentation initiale disparut. Il faut, en tout cas, attendre 1950 pour que l'archéologue Pierre Héliot (1903-1984) reprenne l'étude à partir du matériel existant⁴. Les données à sa disposition étaient toutefois trop maigres pour qu'il puisse en tirer le meilleur parti. Ce sont les fouilles au long cours menées par Honoré Bernard (1922-2007) qui permirent d'en savoir davantage, de 1961 à 1965, puis de 1969 à 1980⁵. Outre les nouvelles découvertes de mobilier, ces fouilles furent l'occasion d'étudier sérieusement la topographie du site et de dresser le plan plus ou moins complet de la cathédrale gothique ainsi que des édifices précédents. H. Bernard publia plusieurs articles faisant la synthèse des connaissances sur cet édifice⁶. Bien qu'il signale avoir vu les vestiges conservés au musée Sandelin, il semble les avoir peu mis à contribution.

Après quelques nouvelles décennies d'indifférence, le projet collectif de recherche consacré à la ville de Thérouanne fut l'occasion, à partir de 2014, pour le Service archéologique du Pas-de-Calais, d'entreprendre des fouilles aux abords de la cathédrale sur des zones de dépôts de vestiges lapidaires. Ceux-ci se révélèrent cohérents, provenant d'un même ensemble de la fin du XIII^e siècle, très probablement le portail sud de

2. Le rapport envoyé au CTHS n'a pas été retrouvé. On ne conserve donc que les courts articles suivants : ENLART Camille, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1899, 43-6, p. 622-623 et ENLART Camille, « Rapport sur les fouilles de Thérouanne », *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1906, p. 41-47. On peut ajouter *Villes mortes du Moyen Âge*, Paris, E. De Boccard, 1920.

3. SAFFRÉ Romain, « Le Lapidaire de Saint-Omer », *art. cit.*, 2023, fig. 5, p. 171.

4. HÉLIOT Pierre, « Le chevet de la cathédrale de Thérouanne », *Bulletin monumental*, n° 108, 1950, p. 103-116.

5. BERNARD Honoré, « Une restitution de l'ancienne cathédrale de Thérouanne », *Archéologie médiévale*, t. 18, 1988, p. 141-177, disponible en ligne, <https://doi.org/10.3406/arcme.1988.1208> [lien valide en février 2026].

6. Parmi les articles d'Honoré Bernard, outre le précédent, nous pouvons citer : « Les états carolingiens de la cathédrale de Thérouanne (Pas-de-Calais) », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1976, p. 362-370 ; « Les cathédrales de Thérouanne : les constructions du haut Moyen Âge. Archéologie médiévale », *Archéologie médiévale*, t. X, 1980, p. 105-152 ; « Les cathédrales de Thérouanne. Les découvertes de 1980 et la cathédrale gothique. (« État des fouilles en octobre-novembre 1980 », *Archéologie médiévale*, t. XIII, 1983, p. 7-45 ; « L'hypothèse du groupe épiscopal de Thérouanne », *Revue du Nord*, 1986, t. LXVIII, p. 301-323.

l'édifice⁷. Dans le même temps, Ludovic Nys et Marc Gil se sont intéressés à la cathédrale de Théroouanne en parallèle de leurs recherches sur la Saint-Omer gothique. Ils ont notamment proposé de nouvelles hypothèses concernant le principal élément visible aujourd'hui, le *Grand Dieu*⁸, groupe sculpté du XIII^e siècle installé dans la basilique Notre-Dame de Saint-Omer depuis la destruction de Théroouanne. Ils ne purent malheureusement consulter les éléments lapidaires conservés à Saint-Omer et Boulogne-sur-Mer, alors totalement inaccessibles⁹.

C'est pourquoi le long chantier de reconnaissance, puis de dépoussiérage et d'inventaire du fonds lapidaire réalisé en 2018-2019 et en 2024 offre l'opportunité de reprendre la question à nouveaux frais pour voir ce que ces éléments nous apprennent du chantier de destruction et de l'édifice dont ils proviennent.

Un fonds témoin de la destruction de l'édifice

En ce qui concerne la destruction de la cathédrale de Théroouanne, les fouilles entreprises par le Service archéologique du département du Pas-de-Calais ont permis de dresser un premier bilan confrontant le témoignage des sources écrites avec les vestiges¹⁰. Les auteurs de l'étude font le constat que les archives traitent essentiellement de la question de la destruction des remparts, mais nous informent tout de même que l'église était encore en partie debout peu de temps avant le départ des troupes impériales puisque le comble fut alors incendié pour achever de ruiner l'édifice. Les fouilles, de leur côté, nous apprennent que les vestiges furent récupérés autant que cela était possible puisque même les fondations ne sont que très partiellement conservées. La récupération des matériaux s'est faite en deux phases : le chantier organisé, de fin avril à la mi ou fin août 1553, d'une part, les récupérations au long cours par les habitants du voisinage dans les décennies, voire au siècle suivant, d'autre part.

On peut supposer que les énormes fosses remblayées, qui peuvent atteindre 2 m de profondeur et dont proviennent selon toute vraisemblance les vestiges rassemblés par Camille Enlart, correspondent à la phase organisée du chantier de destruction.

On sait que l'édifice avait été endommagé par le siège des armées de Charles Quint. Le haut de la tour, notamment, aurait été détruit pour priver les assiégés de la vue qu'il offrait sur le terrain. On sait également que ce chantier de destruction a rassemblé des centaines d'ouvriers mis à disposition par les villes voisines, telles que Saint-Omer ou Aire-sur-la-Lys. Des explosifs furent utilisés pour certaines parties du rempart, mais rien de tel n'a été repéré pour la cathédrale.

Les collections audomaroises permettent de faire les observations suivantes sur le remploi :

- les chapiteaux les plus grands ne sont connus qu'à travers les nombreux fragments de crochets récoltés, qui témoignent du fait qu'ils furent retaillés sommairement avant leur transport. En l'absence d'autres types d'éclats, on peut supposer que la reprise des blocs *in situ* fut effectuée au plus vite et de manière très sommaire, seules les parties les plus saillantes étant enlevées ;
- les quelques chapiteaux un peu imposants récoltés sont de taille intermédiaire et constituent une exception que l'on peut éventuellement expliquer par le manque de temps ou le travail trop important requis pour un nouvel usage. De fait, il s'agit exclusivement de chapiteaux doubles appartenant à des blocs en forme de L, que l'on peut supposer peu commodes à remployer [fig. 2] ;

7. DALMAU Laetitia, « La cathédrale Notre-Dame de Théroouanne : le lapidaire inédit du portail sud », in BLARY François (dir.), *Rapport intermédiaire - Première année Projet collectif de recherche - 2015-2017, PCR - THEROUANNE : ville antique et médiévale*, 2015, p. 45-82.

8. <https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM62001347> [lien valide en février 2026].

9. GIL Marc & NYS Ludovic, *Saint-Omer gothique : les arts figuratifs à Saint-Omer à la fin du Moyen Âge, 1250-1550 : peinture, vitrail, sculpture, arts du livre*, Valenciennes, Presses universitaires de Vincennes, 2004.

10. BLAMANGIN Olivier, DALMAU Laetitia & MANIEZ Jérôme, « "Il commanda qu'elle fust rasée et démolie jusques aux fondemens" La destruction de la ville et de la cathédrale de Théroouanne (Pas-de-Calais) en 1553 », *Archéopages : archéologie & société*, n° 39, 2014, p. 22-31, disponible en ligne, <https://doi.org/10.4000/archeopages.536> [lien valide en février 2026].

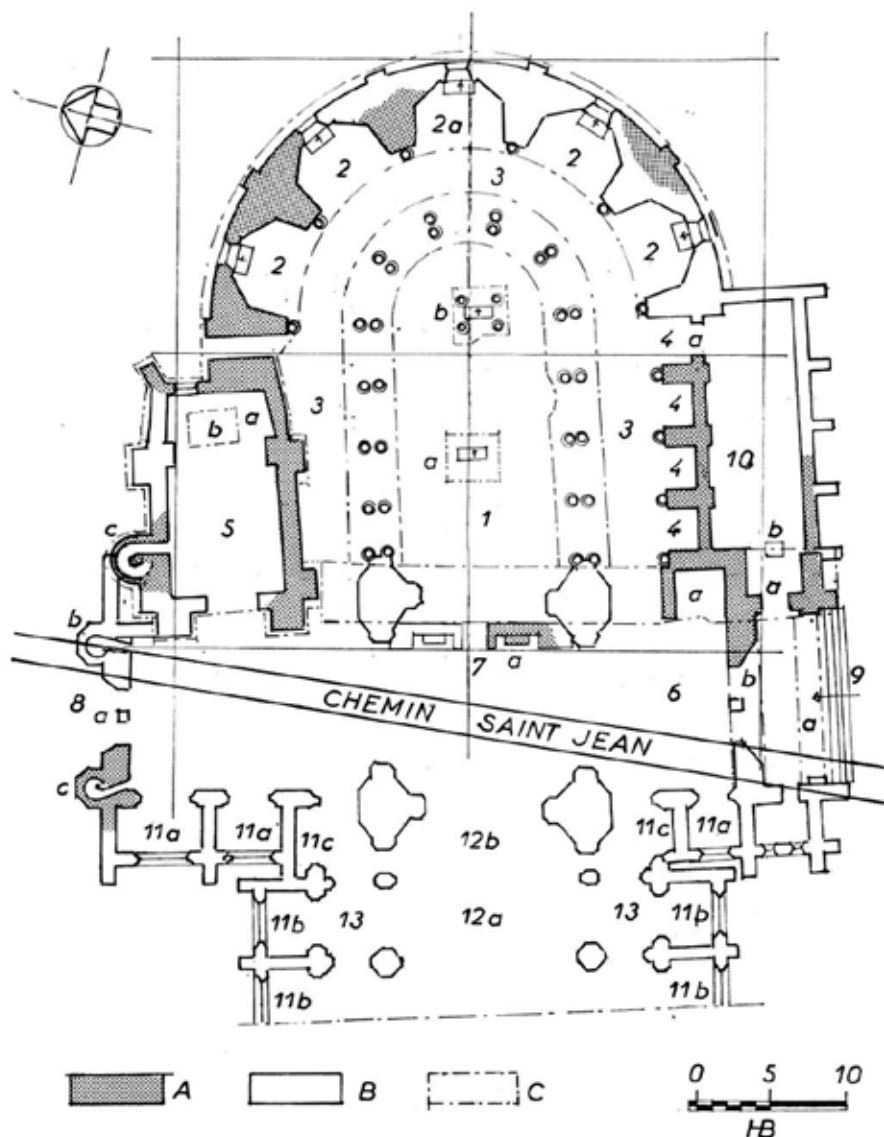


Fig. 1. — Plan des fouilles. (Ce plan répond exactement à la partie de l'édifice figurée par la maquette).
 — A effectivement attesté.
 — B restitué ou hypothétique.
 — C reconnu uniquement en fondations.

Figure 2

Plan des fouilles de la cathédrale de Thérouanne, Honoré Bernard, extrait de « Une restitution de l'ancienne cathédrale de Thérouanne », *Archéologie médiévale*, t. 18, 1988, p. 169.

© Honoré Bernard / reproduction Romain Saffré.

— l'état de conservation de cette dernière catégorie de chapiteaux est parfois excellent, avec des volutes entières et de grande qualité ; cela témoigne du fait que les récupérateurs de matériaux n'ont pas laissé s'effondrer cette partie de l'édifice mais ont démonté les blocs individuellement afin de les récupérer intacts et de garantir leur utilisation future. En effet, la pierre étant très rare dans la région, elle avait une grande valeur ;

— les chapiteaux les mieux conservés sont de taille très réduite, d'une trentaine de centimètres de côté en moyenne, parfois beaucoup moins ;

— deux exemples intéressants sont des chapiteaux retailés pour être transformés en moellons mais oubliés ou abandonnés en cours de taille. Ils montrent, bien mieux que les rejets, avec quel soin le chantier a été mené, pour pouvoir remployer les pierres. Les plans de coupe sont parfaitement droits, avec des dégâts minimes sur les bords [fig. 3].



Figure 3

Chapiteau retaillé en calcaire ayant appartenu à la cathédrale de Thérouanne (Pas-de-Calais), première moitié du XIII^e siècle, H. 32,4 × L. 23 × P. 16 cm, conservé au musée Sandelin, Saint-Omer (inv. 2023.0.799).
© Musées de Saint-Omer.

A contrario de ces destructions utilitaires, les vestiges conservés au musée Sandelin révèlent parfois un acte gratuit ou symbolique. Si l'on peut imaginer que l'état de quelques fragments de sculptures sacrées est dû à la destruction globale de l'édifice et à une absence de volonté de les conserver, la pulvérisation des dalles de pavement du XIII^e siècle, sans doute trop fines pour être remployées, est un acte que rien ne justifiait. La thèse d'un iconoclasme protestant dans une partie des troupes impériales ne peut être complètement exclue, mais cela donne surtout l'impression que l'on souhaite détruire jusqu'au sol de l'édifice pour qu'il n'en reste réellement rien à sauver.

Sur les cinquante-trois éléments du pavement dont des fragments sont conservés au musée Sandelin, huit sont de petites dalles triangulaires, dix-huit de petites dalles carrées de 28 cm de côté et quinze des coins des grandes dalles d'environ 1 m de côté. De ces dernières, on ne conserve généralement que les bords. Seules deux présentent assez de matière pour que l'on en comprenne la composition. Le sujet d'autres est identifiable par le phylactère. Elles illustrent des scènes de l'Ancien Testament, notamment la Genèse, avec les histoires d'Adam, d'Ève et de Noé. Il en ressort que les scènes principales du pavement ont été systématiquement ? détruites, dans le cadre d'une entreprise délibérée. La chimère et l'arche de Noé reproduites ici suffisent à s'en persuader [fig. 4]. Il serait d'ailleurs intéressant de mener une étude tribologique pour confirmer (ou non) cette thèse¹¹. Une telle étude gagnerait même à être étendue aux statues en ronde-bosse individuelles pour savoir si le mode de destruction fut identique ou non.

11. Cette étude permettrait d'indiquer quels outils ont été employés pour détruire les dalles.



Figure 4

Fragments en calcaire et mortier du dallage de la cathédrale de Thérouanne, troisième quart du XIII^e siècle, 28 × 28 cm, conservé au musée Sandelin, Saint-Omer (inv. 2023.0.1084 et 2023.0.1053).

© Musées de Saint-Omer.

L'essentiel du corpus récolé est composé de pierre calcaire. Une toute petite partie (neuf blocs) est en pierre de Tournai, ce qui est plutôt attendu. Il est, en revanche, plus surprenant que l'on n'ait pas conservé davantage de polychromie. Cela n'est pas dû au traitement de la collection en post-fouille puisqu'il en va de même des vestiges exhumés récemment. On ne retrouve de la couleur que sur deux types de pierres, la statuaire et des ornements très travaillés, comme les dais d'architecture miniature. Cela est-il dû à la nature du terrain ou bien la polychromie était-elle déjà largement perdue au moment de la destruction ?

Nature du fonds

Maintenant que l'on comprend l'origine du lapidaire du musée Sandelin, que peut-on déduire de l'édifice à partir des connaissances accumulées depuis Camille Enlart ?

État de l'art sur la datation

Un premier constat est la grande hétérogénéité du corpus en termes de datation. Le cas le plus frappant est celui des chapiteaux, avec à la fois des pièces romanes, du tout début du gothique et du XIII^e siècle. De ce fait, on peut se demander si les éléments les plus anciens étaient réellement en place au moment de la destruction et si la récupération des fondations n'a pas entraîné le mélange de remplois avec les pierres des élévations.

H. Bernard avait proposé la chronologie suivante :

- deuxième moitié du XII^e siècle : la partie la plus ancienne serait le mur du transept côté est (il parle de mur « doxal ») ;
- fin du XII^e siècle : chapelles rayonnantes ;
- autour de 1200 : fondation des colonnes séparant le chœur du déambulatoire ;
- XIII^e siècle : piles de la croisée ;
- fin du XIII^e siècle : portail sud, dont provient le *Grand Dieu*, et dalles de pavement ;
- XIV^e siècle : jubé.

Ces phases sont partiellement confirmées par une épitaphe de l'évêque Henri des Murs (évêque de 1276 à 1286), publiée par l'abbé Oscar Bled. Le texte lui attribue le dallage et un portail monumental¹².

Concernant le premier niveau en élévation du chœur, la présence de doubles colonnes plutôt que de colonnes simples ou de piliers est un dispositif tout à fait intéressant. Il semblerait que sa première occurrence soit à la cathédrale de Sens (vers 1145-1164)¹³. Marc Carel Schurr émet l'hypothèse que certaines basiliques romaines aient servi de modèle et qu'à travers elles, c'est Rome qui était prise en exemple. Delphine Hanquiez reprend cette idée à propos de la cathédrale d'Arras, un peu plus tardive mais précurseuse dans le nord de la France, avec un chantier d'une vingtaine d'années, ouvert au plus tard en 1160¹⁴. Un autre rapprochement pertinent peut être fait avec le chœur de la cathédrale de Cantorbéry (Kent, Royaume-Uni), reconstruit après l'incendie de 1174¹⁵. Une édification du chœur de la cathédrale de Thérouanne un peu avant 1200 la placerait donc dans la lignée d'une série d'édifices majeurs de la seconde moitié du XII^e siècle. Ce lien avec Arras et Cantorbéry est d'autant plus intéressant que Thérouanne jouxte ces deux diocèses. Pour la partie anglaise, on pourrait objecter que la Manche constituait une frontière, et donc un obstacle, mais les échanges artistiques entre ses deux rives sont bien attestés depuis l'époque carolingienne au moins, notamment à travers les manuscrits produits par l'abbaye Saint-Bertin à Saint-Omer.

Si l'on regarde maintenant les éléments conservés dans les collections du musée Sandelin, on est en présence de chapiteaux de diverses époques. Nous y reviendrons par la suite, mais ils auraient tendance à confirmer cette chronologie. Pour ce qui est des dalles de pavement, Sophie Barrère, autrice d'une étude approfondie du sujet, confirme leur datation à la fin du XIII^e siècle¹⁶. Ludovic Nys et Benoît Van den Bossche datent le *Grand Dieu* et le portail sud dont il proviendrait des années 1230 ou 1240¹⁷.

L'apport du lapidaire à la connaissance de l'édifice

Le lapidaire conservé est bien trop fragmentaire pour se faire une idée précise de l'aspect intérieur de la cathédrale. Qui plus est, la manière dont elle a été détruite et l'absence de relevés effectués au moment des fouilles ne permettent pas de savoir d'où proviennent les fragments retrouvés. Toutefois, le fait que les éléments conservés soient essentiellement des ornements est une aide précieuse. Cela permet de proposer une fourchette de datation, de rapprocher des blocs de même typologie ou d'affiner la localisation de ces éléments au sein de l'édifice. Pour plus d'efficacité, nous allons passer en revue les principaux ensembles : les chapiteaux et les colonnettes, les claveaux, la seule clé de voûte connue, les remplacements et la statuaire.

Commençons par l'ensemble qui est à la fois le plus divers, le plus fourni et le plus facile à situer chronologiquement, les chapiteaux. Nous ne nous appesantirons pas sur les plus anciens, qui sont trop disparates en taille et en ornementation pour en tirer une information utile. Ils sont au nombre de six, si l'on ajoute celui qui est uniquement connu par une photographie de C. Enlart. Ils sont globalement de petite taille. Il est possible que certains aient été découverts lors du pillage des fondations de l'édifice et aient ainsi abusivement rejoint le corpus des chapiteaux qui faisaient partie des élévations en 1553.

12. BLED Oscar, *Regestes des évêques de Thérouanne, 500-1553*, t. 1, fasc. 3, 1252-1314, Saint-Omer, impr. H. d'Homont, 1902, p. 309.

13. SCHURR Marc Carel, « La cathédrale de Sens, les stratégies de réception des chantiers des églises métropolitaines à l'époque gothique », in DAUPHIN Jean-Luc, PERNUIT Claire & SAULNIER-PERNUIT Lydwine (dir.), *La Métropole sénonaise, la première cathédrale gothique dans son contexte*, Actes du colloque du 850^e anniversaire de la consécration de la cathédrale Saint-Étienne de Sens, 10-12 octobre 2014, Sens, Paris, Société archéologique de Sens, Picard, 2017, p. 91.

14. HANQUIEZ Delphine, « Les parties orientales de la cathédrale Notre-Dame d'Arras : le parti inédit d'une construction du premier art gothique », in BAUDOUX-ROUSSEAU Laurence & HANQUIEZ Delphine (dir.), *Les Cathédrales d'Arras du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque à l'université d'Artois, 4-6 octobre 2017, Aire-sur-la-Lys, ateliergaleriéditions, 2020, p. 133-134.

15. Voir SCHURR Marc Carel, « La cathédrale de Sens... », art. cit., p. 99-101. L'auteur cite KidsOn Peter, « Canterbury Cathedral. The Gothic Choir », *Archaeological Journal*, vol. 126, 1969, p. 244-246. M. C. Schurr souligne par ailleurs que l'architecte du projet de Cantorbéry, Guillaume de Sens, établit un lien évident avec la cathédrale de Sens. Précisons que cette reconstruction a repris en partie l'édifice existant, mais que l'extrémité du chœur avec ses doubles colonnes relève bien de l'intervention de Guillaume de Sens.

16. BARRÈRE-LAMADON Sophie, *Les Pavements à incrustation de la France du Nord (XII^e-XIV^e siècle) : mise en œuvre et place dans le décor de l'édifice religieux*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Christian Heck, Lille, université de Lille 3, 2010.

17. NYS Ludovic & VAN DEN BOSSCHE Benoît, « Le grand portail de la cathédrale de Thérouanne. État de la question et perspectives critiques », in *Id.* (dir.), *Sculpture gothique aux confins septentrionaux du royaume de France. Les portails du XIII^e s. de Thérouanne et de Saint-Omer*, Villeneuve d'Ascq, Revue du Nord, coll. « Revue du Nord. Collection Art et Archéologie », 2017, p. 37-49.

La collection rassemble trente-trois crochets de chapiteaux. Ils prennent globalement la forme d'un feuillage s'entourant sur un fruit grenu, comme on en trouve sur nombre de chapiteaux de la deuxième moitié du XII^e siècle à la première moitié du XIII^e siècle [fig. 5]. Il est probable que ces éléments, qui mesurent d'une quinzaine à une vingtaine de centimètres de long, proviennent de chapiteaux de très grande taille, c'est-à-dire de ceux qui coiffaient les colonnes fermant le chœur, au nombre de vingt-huit d'après le plan d'H. Bernard. Le style des crochets, à défaut de permettre une datation précise, est conforme à la date de construction supposée du chœur.



Figure 5

Deux fragments de chapiteaux en calcaire ayant appartenu à la cathédrale de Thérouanne (Pas-de-Calais), fin du XII^e -début du XIII^e siècle, H. 22 × L. 44 × P. 19 cm et H. 25 × L. 20 × P. 19 cm, conservés au musée Sandelin, Saint-Omer (inv. 2023.0.838 et 2023.0.853).

Photographe inconnu / reproduction bibliothèque des Annonciades, Boulogne-sur-Mer.

Vient ensuite une série de chapiteaux de taille moyenne, adossés, tantôt individuels (cinq), tantôt par paire (cinq). On peut leur ajouter un chapiteau triple. Les chapiteaux doubles sont soit placés sur un même axe, indiquant qu'ils appartenaient à deux colonnes adossées à un mur ou à un pilier, soit disposés avec un décalage, disposition évoquant un portail ou un pilier. Étant donné que les éléments relevés correspondent plutôt à l'intérieur de l'église, l'hypothèse de chapiteaux de piliers est la plus probable. Si l'on reprend le plan, on s'aperçoit que les seules piles observées au niveau du chœur sont celles de la croisée du transept.

Les deux chapiteaux qui semblent les plus grands ne sont connus que par les photographies de C. Enlart et mesurent une cinquantaine de centimètres de large si l'on en juge d'après le bloc posé au-dessus. Ils sont composés de rincaux très simples, avec ou sans feuilles à la base [fig. 6]. Ils ressemblent beaucoup aux chapiteaux de la première phase de construction de la collégiale de Saint-Omer, entreprise après l'incendie de 1191 et datables de la première moitié du XIII^e siècle¹⁸, ainsi qu'à ceux de la chapelle Saint-Éloi de la cathédrale d'Amiens, antérieure à 1243¹⁹. Les chapiteaux de Thérouanne sont donc probablement un peu postérieurs aux colonnes du chœur. Un troisième appartient clairement à la même série mais est solidaire d'une colonnette qui se prolongeait plus en hauteur [fig. 7]. Ce dispositif se retrouve par exemple dans les chapelles axiales de la cathédrale du Mans, où les colonnettes encadrant les baies montent plus haut que celles portant les ogives de la voûte.

18. HANQUIEZ Delphine & OLYMPIOS Michalis, « Le déroulement du chantier de construction du chœur et du bras sud du transept de la collégiale, Notre-Dame de Saint-Omer », in *ibid.*, p. 85.

19. SANDRON Dany, « La cathédrale gothique, du projet au chantier », in ANDRÉ Aurélien & BONIFACE Xavier (dir.), *Amiens*, Strasbourg, La Nuée bleue, coll. « La Grâce d'une cathédrale », 2012, p. 45.



Figure 6
Deux chapiteaux en calcaire, XIII^e siècle, sur le site de la cathédrale de Thérouanne (Pas-de-Calais), 1900-1906.
Photo Camille Enlart / reproduction bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer.



Figure 7
Chapiteau en calcaire ayant appartenu à la cathédrale de Thérouanne (Pas-de-Calais), première moitié du XIII^e siècle, H. 40 × L. 75 × P. 92 cm, conservé au musée Sandelin, Saint-Omer (inv. 2023.0.802).
© Musées de Saint-Omer.

Les photographies de C. Enlart témoignent également de trois groupes de chapiteaux très différents, d'un style tout en rondeur, dénotant une phase de construction antérieure [fig. 6, en haut à gauche, et fig. 8]. Leur excellent état de conservation est tout à fait étonnant, d'autant qu'il ne s'agit pas de chapiteaux de petite taille et que la sculpture de l'un d'entre eux est d'une belle finesse. Un autre trouve un très bon élément de comparaison dans les chapelles orientées du bras sud du transept de la cathédrale de Cantorbéry, élevé durant la reconstruction conduite par Guillaume de Sens et son successeur, dans le dernier tiers du ^{xiii}^e siècle. Leur style ne permet pas de les imaginer sur les mêmes piles que les chapiteaux précédents ; une utilisation dans les chapelles rayonnantes ou le transept est le plus probable.



Figure 8

Deux blocs de chapiteaux en calcaire ayant appartenu à la cathédrale de Thérouanne (Pas-de-Calais), ^{xiii}^e siècle, conservés à la bibliothèque des Annonciades, Boulogne-sur-Mer, 1900-1906. Photo Camille Enlart / reproduction bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer.

Les deux chapiteaux suivants sont de plan polygonal [fig. 9]. Ils se trouvaient soit au départ de trois ogives, soit dans un remplage, comme on peut le voir sur les modèles très similaires des baies du chœur de la cathédrale d'Amiens (années 1230-1240). Leur dimension plutôt réduite est tout à fait compatible avec un tel emploi et leur style plus tardif que celui du reste du corpus plaide pour une appartenance aux baies hautes du chœur ou du transept, qui sont les parties les plus récentes.



Figure 9

Chapiteau triple en calcaire ayant appartenu à la cathédrale de Thérouanne (Pas-de-Calais), première moitié du XIII^e siècle, H. 39 × L. 44 × P. 44 cm, conservé au musée Sandelin, Saint-Omer (inv. 2023.0.792).
© Musées de Saint-Omer.

Passons à présent aux chapiteaux individuels. Le plus grand est du type alternant feuilles côtelées avec crochets sphériques et larges feuilles [fig. 10]. Il mesure un mètre de large et se trouvait à la jonction de deux pans de mur formant un angle de 135° environ. Si l'on se réfère au plan d'H. Bernard, le seul endroit où l'on trouve un tel angle est dans les chapelles rayonnantes. Deux autres chapiteaux similaires dans le décor et les dimensions étaient adossés à un mur droit [fig. 2, notamment]. Leur feuille ornementale est plus simple et la composition globale montre une rotation de 45° par rapport au précédent exemple.



Figure 10

Chapiteau adossé en calcaire ayant appartenu à la cathédrale de Thérouanne (Pas-de-Calais), première moitié du XIII^e siècle, H. 40 × L. 104 × P. 69 cm, conservé au musée Sandelin, Saint-Omer (inv. 2023.0.790).
© Musées de Saint-Omer.

Le dernier ensemble se compose de colonnettes, parfois taillées d'un bloc avec leur chapiteau. Par chance, l'une d'entre elles est entière et mesure un petit mètre de haut. Ce format de colonnettes est trop petit pour venir d'une tribune et ornait probablement la partie inférieure d'un mur, ceux du transept ou d'une chapelle. L'originalité de celle de Thérouanne réside dans l'ajout de crochets indépendants du chapiteau et taillés dans le même bloc sur le fût [fig. 11]. On possède des éléments d'arcades trilobées qui pourraient avoir surmonté ces colonnettes. Bien que de dimensions identiques, ils ne forment pas un ensemble cohérent puisque certains ont des parois lisses et d'autres ornées de plantes grasses. Si le principe des colonnettes en partie basse

se retrouve dans de très nombreuses églises gothiques, la version trilobée est beaucoup plus rare. On la voit, par exemple, dans les chapelles de la cathédrale d'Amiens. On les observe plus couramment en partie haute, comme à Noyon, dans la nef et dans le chœur ou à Saint-Père de Chartres (vers 1205-1230)²⁰.



Figure 11

Colonnette (partie supérieure) en calcaire, ayant appartenu à la cathédrale de Thérouanne, deuxième moitié du XIII^e siècle, H. 39 × L. 31 × P. 25 cm, conservée au musée Sandelin de Saint-Omer (inv. 2023.0.808).
© Musées de Saint-Omer.

Étonnamment, aucun des chapiteaux ne semble pouvoir provenir d'un probable triforium. On possède pourtant trois fragments de colonnes plutôt fines qui pourraient s'y rattacher à moins qu'il ne s'agisse des colonnettes prolongeant les colonnes du chœur. Leur diamètre est compris entre 25 cm et 36 cm.

Quelques claveaux nous renseignent sur l'ornementation des voûtes [fig. 12]. Un unique claveau témoigne de la présence d'une voûte avec des pointes de diamant composées de quatre feuilles, dont plusieurs fragments indépendants sont conservés. Un tel motif se retrouve, par exemple, dans la deuxième moitié du XIII^e siècle à Courmelles (église Saint-Georges, Aisne) entre les colonnettes placées sur la façade extérieure du chœur²¹. Un autre claveau présente un tore en zigzag. Ces deux motifs sont présents dans le déambulatoire de la cathédrale de Cantorbéry. Les autres sont beaucoup plus classiques, avec un tore principal ou deux. Les plus complexes sont en plusieurs blocs et curieusement, les plus abîmés.

20. HÉLIOT Pierre & JOUVEN Georges, « L'église Saint-Pierre de Chartres et l'architecture du Moyen Âge », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, nouvelle série, 6, 1970, p. 117-177.

21. SANDRON Dany, *Picardie gothique. Autour de Laon et Soissons, les édifices religieux*, Paris, Picard, coll. « Les Monuments de la France gothique », 2001, p. 138.

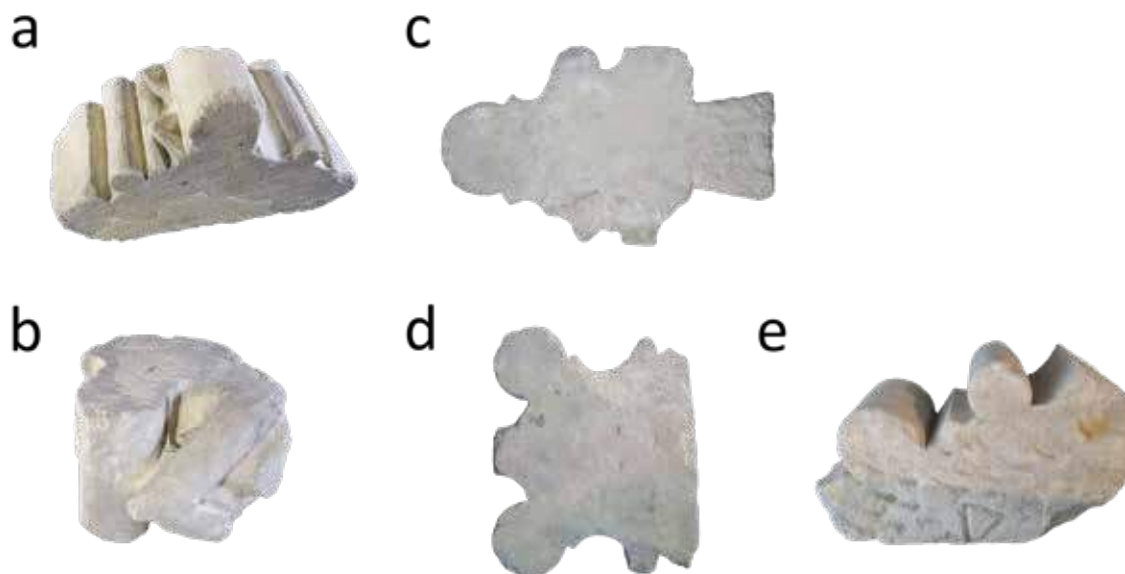


Figure 12

Ensemble de cinq claveaux en calcaire, ayant appartenu à la cathédrale de Thérouanne, ^{xiii}^e-^{xiiii}^e siècle, a : H. 17 × L. 43 × P. 27 cm ; b : H. 25 × L. 26 × P. 19 cm ; c : H. 24 × L. 32 × P. 60 cm ; d : H. 21 × L. 45 × P. 54, e : H. 54 × L. 19 × P. 32 cm, conservés au musée Sandelin, Saint-Omer (a : inv. 2023.0.768 ; b : inv. 2023.0.769 ; c : inv. 2023.0.761 ; d : inv. 2023.0.765 ; e : inv. 2023.0.755).

© Musées de Saint-Omer.

Les plus grands morceaux de la cathédrale de Thérouanne proviennent d'une immense clé de voûte annulaire ornée de motifs de feuillages, typiques du milieu du ^{xiii}^e siècle. Même s'il est difficile d'estimer son diamètre exact, celui-ci avoisinait probablement les trois à quatre mètres. Une telle dimension plaiderait pour une clé de voûte provenant de la croisée, généralement beaucoup plus imposante que celles du reste de l'église. Les ogives qui en portaient correspondent au type de claveau C de la figure 12.

Plusieurs blocs témoignent de deux frises. L'une, d'une quarantaine de centimètres de haut, alterne volutes et bouquets de trois feuilles [fig. 13]. Ces dernières sont du même type que celles d'un des chapiteaux. Étant donné la hauteur de la frise, les deux emplacements les plus probables sont une frise extérieure comme on en voit souvent sous la balustrade ou une frise intérieure séparant le premier niveau du deuxième. L'autre frise est deux fois moins haute, avec de longues feuilles inclinées vers la droite sur un bloc et vers la gauche sur un autre.



Figure 13

Fragment de frise en calcaire, ^{xiii}^e siècle, H. 41 × L. 87 × P. 52,5 cm, conservé au musée Sandelin de Saint-Omer (inv. 2023.0.931).

© Musées de Saint-Omer.

La dernière partie de l'édifice dont le matériel semble suffisamment abondant ou caractéristique pour en discuter, ce sont les baies, avec une douzaine d'éléments de remplage conservés. Ceux-ci comprennent des colonnettes comme on en trouve généralement autour de l'anneau central des roses et des fragments de figures géométriques courbes difficiles à déterminer. Il est très probable que ces vestiges se rapportent au chœur et à la rose d'un des deux portails du transept. Si l'on accorde un peu de crédit aux rares sources iconographiques documentant l'aspect extérieur de l'édifice, ce qu'a fait H. Bernard, on peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'éléments de l'unique rose connue, qui se trouvait au nord. On en devine les grandes lignes puisque les différents fragments montrent que l'on avait au moins trois anneaux concentriques, dont les deux plus larges étaient recoupés par des rayons dont l'une des sections prenait la forme d'une colonnette [fig. 14]. La disposition de colonnettes en autant de rayons est un classique des roses depuis la fin de l'époque romane. Il est toutefois assez rare que le rayon se prolonge sur deux sections, même si c'est une disposition que l'on voit sur les roses ouest et nord de Notre-Dame de Paris. Les autres vestiges de Thérrouanne, bien que correctement conservés et distincts, sont trop peu nombreux pour proposer une reconstitution de l'aspect global de l'ensemble. Il est d'ailleurs tout à fait possible qu'ils proviennent d'une autre baie que la rose.



Figure 14

Fragment de remplage en calcaire, ayant appartenu à la cathédrale de Thérrouanne, XIII^e siècle, H. 80 × L. 49 × P. 35 cm, conservé au musée Sandelin, Saint-Omer (inv. 2023.0.952).

© Musées de Saint-Omer.

La collection comprend de nombreux autres fragments intéressants, malheureusement plus difficiles à rattacher aux autres éléments connus, soit parce qu'ils sont isolés, comme des bases de colonnes de taille plutôt modeste, soit parce qu'ils sont plus récents, comme un claveau assez complexe issu de la base d'une voûte. On recense également d'assez nombreux fragments sculptés, parfois purement ornementaux, comme ce qui semble être la partie supérieure d'un retable de la fin du XV^e siècle. Les éléments figuratifs comprennent de très petites statuettes, d'un format compatible avec l'arcade d'un portail, mais aussi des pièces plus grandes, telles qu'une très belle tête de reine du XIII^e siècle, un grand torse plutôt archaïque portant à la ceinture l'inscription fragmentaire « IDO CAPEL », la tête d'un saint céphalophore, un buste d'évêque conservant des traces de polychromie, un fragment de cheval caparaçonné assez tardif ou encore la base de la tête d'un évêque reposant sur le coussin de son gisant en pierre de Tournai.

Un ensemble sculpté se dégage du lot, il s'agit de trois personnages saints, aujourd'hui dépouillés de leur tête et de presque tout attribut, inscrits dans des niches trilobées [fig. 15]. Cette disposition fait penser fortement à deux éléments importants de l'ancienne collégiale de Saint-Omer, la frise du portail sud, datée du troisième quart du

xiii^e siècle²², et le cénotaphe de Saint-Omer, de la première moitié du xiii^e siècle²³. L'épaisseur des blocs incite plutôt à opter pour leur intégration à un mur, comme un portail. Quoiqu'il en soit, cet ensemble est un des rares qui offre une correspondance aussi forte entre la cathédrale de Thérouanne et la collégiale audomaroise.



Figure 15

Fragments d'arcades en calcaire, sur le site de la cathédrale de Thérouanne, encadrant des personnages saints, xiii^e siècle, H. 54 × L. 47 × P. 28 cm (dimensions d'un bloc), conservés au musée Sandelin, Saint-Omer (inv. 2023.0.1109 à 1011).

Photo Camille Enlart / reproduction bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer.

Conclusion

Cette première étude du lapidaire du chœur de la cathédrale de Thérouanne rapportée aux résultats des fouilles réalisées depuis les années 1960 montre à quel point le matériel mis au jour par Camille Enlart permet d'approfondir notre compréhension de l'édifice. Celle-ci demeurera toujours imparfaite compte tenu du soin avec lequel ces pierres ont été récupérées, fondations comprises. Toutefois, l'étude du mode de destruction de l'édifice laisse penser qu'est demeurée sur place la totalité des surfaces ornées, sous forme de fragments, plus quelques blocs abandonnés entiers. Or, les éléments structurants de l'architecture gothique des xii^e et xiii^e siècles sont largement recouverts d'ornements végétaux sculptés en relief, que ce soient les chapiteaux, les frises horizontales ou certaines ogives. On ne peut donc que souhaiter qu'un jour l'ensemble du corpus lapidaire puisse être rassemblé et analysé pour poursuivre cette étude.

À défaut de pouvoir proposer une vue de la partie orientale de la cathédrale, on perçoit certains éléments avec une idée précise du style de l'ensemble. On trouve quelques convergences avec ce qui était alors la collégiale Saint-Omer, mais les parallèles sont plus probants avec deux autres édifices importants et antérieurs, les cathédrales d'Arras et de Cantorbéry, sièges de deux diocèses voisins de celui de Thérouanne.

22. LEKANE Marie, NYS Ludovic, VAN DEN BOSSCHE Benoît & JOLY Emmanuel, « Le portail méridional de la collégiale de Saint-Omer : jalons chronologiques, critique d'authenticité », in NYS Ludovic & VAN DEN BOSSCHE Benoît (dir.), *Sculpture gothique aux confins septentrionaux du royaume de France*, op. cit., p. 151.

23. GIL Marc & NYS Ludovic, *Saint-Omer gothique...*, op. cit., p. 41 et 43.

Où sont passées les pierres de l'abbaye Saint-Bertin de Saint-Omer (Pas-de-Calais) ?

Hugo Dehongher

Doctorant en histoire de l'art médiéval (IRHIS UMR 8529 – ULille)
hugo.dehongher@univ-lille.fr

L'abbaye Saint-Bertin de Saint-Omer (Pas-de-Calais) formait un vaste ensemble bâti organisé autour d'une abbatiale gothique élevée entre le ^{xiv}^e et le début du ^{xvi}^e siècle. Supprimée à la Révolution, l'abbaye fut détruite en plusieurs étapes : les bâtiments conventuels furent vendus et démolis à partir de 1792, tandis que la destruction de l'abbatiale, aliénée en 1799 puis rachetée en 1811 par la Ville, s'est échelonnée jusqu'aux années 1830¹. Le classement des ruines de l'abbatiale en 1840 au titre des monuments historiques ouvrit un cycle ininterrompu de restaurations², destinées à préserver la tour et ses bas-côtés, qui servaient de dépôt et d'observatoire privilégié pour les pompiers³. Touchée par des bombardements durant l'été 1943, la tour s'écroula le 22 juillet 1947⁴. Actuellement, seuls les niveaux inférieurs des parties occidentales et quelques éléments de la nef et du transept au nord subsistent au milieu d'une vaste esplanade engazonnée⁵.

Les sources documentant le destin des bâtiments et en particulier celui de l'abbatiale, depuis les premières destructions jusqu'à la fixation du site au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, sont nombreuses, de nature variée mais réparties entre plusieurs centres d'archives. Les principaux documents concernent la vente des bâtiments et leurs restaurations⁶. Ils sont complétés par les délibérations du conseil municipal, par les dossiers de construction de l'hôtel de ville et de la salle de concert, par la presse, et par les articles et

1. HÉLIOT Pierre, « Abbaye de Saint-Bertin », *Congrès archéologique de France*, session 99, 1937, p. 517-540, disponible en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619379x/f552.item> [lien valide en décembre 2025].

2. L'abbaye est inscrite sur la liste de 1840, comme le précise la notice PA00108401 de la base Mérimée (<https://pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00108401> [lien valide en décembre 2025]). D'autres dates de classement dans la même décennie ont été avancées dans plusieurs études qui ne citent pas leurs sources. C'est le cas dans HILAIRE Yves-Marie « Le "scandale" de la destruction de Saint-Bertin, tournant de l'histoire artistique », in DELANNE-LOGIÉ Nicolette & HILAIRE Yves-Marie (dir.), *La Cathédrale de Saint-Omer : 800 ans de mémoire vive*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 229 et HÉLIOT Pierre, « Abbaye de Saint-Bertin », art cit., p. 526.

3. LEVEL Bernard, « L'enclos Saint-Bertin, reflet des difficultés d'une ville. 1782-1947 », *Bulletin de la Société académique des Antiquaires de la Morinie*, 458^e livraison, t. 24, janvier 2001, p. 210-211.

4. Charenton-le-Pont, archives de la Médiathèque du patrimoine et de la photographie (ci-après MPP), 81/62/409, Restauration des édifices du Pas-de-Calais, série générale, Saint-Omer (Pas-de-Calais), Abbaye Saint-Bertin (ancienne), 1836-1966.

5. Les ruines Saint-Bertin de Saint-Omer dans la base Mérimée : <https://pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00108401> [lien valide en décembre 2025].

6. Pour les ventes révolutionnaires : archives départementales du Pas-de-Calais (Dainville), 1 Q 1823, Saint-Omer, Biens de l'abbaye Saint-Bertin (1790-1799), 4 E 119/75-81, Archives notariales ; bibliothèque d'agglomération du pays de Saint-Omer (ci-après BAPSO) ; archives communales, dossier « Tour Saint-Bertin ». Pour les restaurations : BAPSO, archives communales, dossier « Tour Saint-Bertin » ; MPP, 81/62/409 et 96/25/762, Dossier de recensement d'édifices dits « Casier archéologique », Hauts-de-France, Pas-de-Calais, Saint-Omer, Abbaye Saint-Bertin (ancienne), 1930-1960.

comptes rendus de séances de la Société des antiquaires de la Morinie⁷. Ces sources ont été partiellement étudiées dans deux articles complémentaires parus en 2000 et 2001. Le premier, d'Yves-Marie Hilaire, s'intéresse au changement de sensibilité à l'égard de la destruction du monument gothique en rappelant les étapes de ce processus⁸. Le second, de Bernard Level, nous intéresse davantage ; il est consacré au morcellement du site, aux activités implantées sur son nouveau parcellaire (usine à gaz, abattoir, fonderie, etc.) et aux motivations des acteurs de cette transformation (en particulier la municipalité)⁹. Ajoutons à cela les deux diagnostics archéologiques réalisés en 2007 et 2018, qui donnent un aperçu des interventions ayant affecté le sous-sol au XIX^e siècle¹⁰.

La question du destin des matériaux n'avait jusqu'ici pas été abordée en détail. La plupart des auteurs se bornaient à signaler leur emploi dans plusieurs chantiers contemporains des destructions, sans apporter de preuve archéologique de leur localisation. L'hôtel de ville, dont les fondations furent creusées en 1834, est la destination la plus souvent mentionnée¹¹. En effet, des documents montrent que, dès 1811, le rachat par la municipalité de l'abbatiale est « à l'effet d'employer les matériaux à la reconstruction de son hôtel de ville et de former un manège couvert sur le sol de cet édifice¹² ». La salle de concert, les canaux et les quais sont aussi ponctuellement mentionnés parmi les édifices en partie construits avec les vestiges de Saint-Bertin¹³. Mais la réalité de tels usages n'avait jamais été démontrée.

Sans prétendre à l'exhaustivité, la présente étude vise à comprendre la dispersion effective des matériaux de l'abbatiale, dont l'identification est de nature à améliorer notre connaissance du monument gothique. De nouvelles sources d'archives et la découverte de pièces méconnues, notamment lors du récolement de la collection lapidaire du musée de l'hôtel Sandelin, commencé en janvier 2024, permettent en effet d'imaginer d'autres trajectoires que celles évoquées jusqu'ici pour les énormes volumes de pierres taillées et sculptées qui formaient cette église et ses dépendances¹⁴. Ces recherches ont été menées dans le cadre d'une thèse portant sur l'abbatiale gothique et sa place dans l'architecture de la fin du Moyen Âge¹⁵.

Dans quelles proportions les matériaux de Saint-Bertin ont-ils été employés ?

Les maçonneries de l'hôtel de ville ne présentent pas de remplois apparents, qu'il s'agisse des parties intérieures, extérieures, ou des sous-sols. S'il y eut des remplois, il s'agit probablement de pierres réduites en moellons ou en chaux, matériaux mis en œuvre dans les fondations ou dans la fourrure des murs. Le devis descriptif et estimatif du projet de 1834 précise simplement que ces « fondations seront en moellons et mortier, les murs des caves et de soubassement en pierre de Marquise et briques d'air¹⁶ ». Les vastes sous-sols du bâtiment arborent en effet des parements formés, selon les emplacements, de briques ou de blocs de pierre

7. BAPSO, 1 D, délibérations du conseil municipal (disponibles en ligne : <https://bibliotheque-numerique.bibliotheque-agglo-stomer.fr> [lien valide en décembre 2025]), 1 M, dossier de construction de l'hôtel de ville, presse (*La Feuille de Saint-Omer, Le Mémorial artésien*, disponibles en ligne sur le même lien) ; Saint-Omer, archives municipales (hôtel de ville), dossier 167, hôtel de ville, et dossier 174, salle de concert.

8. HILAIRE Yves-Marie « Le "scandale" de la destruction... », art. cit., p. 224-230.

9. LEVEL Bernard, « L'enclos Saint-Bertin... », art. cit., p. 193-240.

10. CERCY Christine, « L'abbaye Saint-Bertin à Saint-Omer. Quelques nouvelles données archéologiques », *Bulletin de la Société académique des Antiquaires de la Morinie*, 473^e livraison, t. 27, mars 2013, p. 287-336 ; DUVAUT-ROBINE Alexy, *Hauts-de-France, Saint-Omer. Église Saint-Martin, rue des ruines de Saint-Bertin. Rapport de diagnostic*, Inrap Hauts-de-France, novembre 2018, 152 p.

11. DUTHOY Jean Jacques, « L'hôtel de ville de Saint-Omer (1834). Un exemple de néo-classicisme tardif », *Revue du Nord*, n° 236, 1978, p. 133-149, ici p. 143. Notice de la base Mérimée : <https://pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00108413> [lien valide en décembre 2025].

12. BAPSO, archives communales, dossier « Tour Saint-Bertin », concession du 19 juillet 1811.

13. DERHEIMS Jean, *Histoire civile, politique, militaire, religieuse, morale et physique de la ville de Saint-Omer*, Saint-Omer, Impr. Auguste Lemaire, 1843, p. 651 ; LEVEL Bernard, « L'enclos Saint-Bertin... », art. cit., p. 213.

14. Je remercie Romain Saffré de m'avoir donné l'opportunité de participer à ce récolement et de m'avoir communiqué de nombreux documents dans le cadre de cette recherche. Je remercie également les Amis des musées de Lille, en particulier Christian Moinet, de m'avoir accompagné dans mes déplacements.

15. DEHONGHER Hugo, *De l'église à la ruine, de la ruine à l'église : étude architecturale et restitution de l'abbatiale Saint-Bertin de Saint-Omer*, thèse sous la direction d'Étienne Hamon, financée par la région des Hauts-de-France et l'École doctorale Sciences de l'homme et de la société, en préparation depuis 2022 à l'université de Lille.

16. BAPSO, 1 M, dossier de construction de l'hôtel de ville (1831-1845).

calcaire taillés de modules variés¹⁷. Lorsqu'ils ne sont pas couverts de badigeon ou de peinture, ces parements de pierre régulièrement assisés affichent des joints fins et des traces d'outils attribuables au XIX^e siècle [fig. 1]. Ceux-ci pourraient-ils être composés en partie de blocs de remploi retaillés ? Il est difficile de distinguer les pierres des différents édifices détruits à partir de la Révolution à Saint-Omer par leur nature géologique ; la provenance semble avoir été identique du Moyen Âge à l'époque contemporaine. Seule la hauteur des assises, légèrement inférieure à celle des murs encore en place dans les ruines de Saint-Bertin, peut être un argument en faveur de ce recyclage¹⁸.



Figure 1

Exemple d'un mur de pierres calcaires dans les sous-sols de l'ancien hôtel de ville, Saint-Omer (Pas-de-Calais), mars 2024.

© Hugo Dehongher.

Le fonds d'archives relatif à la construction de l'hôtel de ville est assez riche. Un dossier regroupe les travaux de maçonnerie et en particulier la fourniture des matériaux. Les pierres provenant de Saint-Bertin y sont mentionnées explicitement une seule fois, parmi d'autres matériaux, dans le bordereau des prix du devis descriptif et estimatif de la construction, en 1833. D'autres documents, comme un état d'acompte d'avril 1834 ou un mémoire des travaux de 1839-1840, signalent l'utilisation de « vieilles pierres appartenant à la ville » et la réalisation de maçonneries en « vieux moellons », sans plus de précision sur leur provenance. Il pourrait s'agir de pierres provenant de Saint-Bertin ou d'autres édifices détruits à la même période. L'ancien hôtel de ville gothique, ou halle échevinale, a également fourni des matériaux, comme on l'apprend dans le dossier consacré à sa destruction dans le même fonds d'archives. Il est inscrit à l'article 2 du cahier des charges de l'adjudication de la destruction du monument que « les matériaux provenant de la démolition seront rangés dans les chantiers ou magasins, et par espèces ». L'article suivant précise qu'une partie des matériaux est destinée à être réemployée pour la construction du nouvel hôtel de ville, alors que le reste pourra être vendu¹⁹. Une fois décontextualisées et peut-être mélangées à d'autres matériaux, ces pierres n'avaient plus de provenance reconnue. Elles formaient une réserve dans laquelle la Ville pouvait se fournir pour des projets de nature variée.

17. Un petit échantillon d'une trentaine de mesures de la hauteur d'assises a été relevé dans cinq pièces différentes du sous-sol. Les mesures sont comprises entre 13,5 et 26,4 cm, pour une moyenne de 20,7 cm. Je remercie Caroline Fauqueur de m'avoir facilité la visite des sous-sols de l'hôtel de ville.

18. Sur un échantillon similaire à celui de la note précédente, les mesures sont comprises entre 20 et 32 cm, pour une moyenne de 24 cm.

19. BAPSO, 1 M, dossier de construction de l'hôtel de ville (1831-1845).

Les maçonneries de l'ancienne salle de concert ne présentent pas non plus de remplois apparents. Contrairement à l'hôtel de ville, elle a été construite essentiellement en briques. Seule sa façade occidentale est entièrement parementée de pierres de taille. La hauteur des premières assises est proche de celle mesurée dans les ruines de Saint-Bertin²⁰. Les dossiers de construction de l'ancienne salle de concert n'ont pas été versés à la bibliothèque d'agglomération du pays de Saint-Omer et se trouvent toujours aux archives municipales. Parmi les documents concernant la fourniture des matériaux, l'un, daté du 25 novembre 1833, mentionne explicitement les pierres de Saint-Bertin et leur destination : sur les 720 m³ de matériaux estimés pour la construction du bâtiment, 220 seraient des « pierres blanches démolies dans les ruines de Saint-Bertin et empilées depuis trois ans, destinées aux fondations et au parement extérieur de la façade principale ». Ces matériaux étaient alors « de nature différente et déjà détériorés par le long séjour sur le sol²¹ ». Cette dernière mention semble indiquer que le gros du volume dut être employé, probablement comme à l'hôtel de ville, non pas dans les parements des élévations mais dans les fondations et la fourrure des murs.

En se focalisant sur les récupérations menées pour la construction des grands ouvrages municipaux du XIX^e siècle de Saint-Omer, l'érudition a occulté d'autres entreprises de recyclage, certes peut-être plus anecdotiques. C'est le cas de prélèvements ponctuels à diverses fins qui ont été opérés sur le site. En 1844, une commission projetant la construction d'un monument à la mémoire de l'héritier du trône Ferdinand-Philippe d'Orléans, mort accidentellement le 13 juillet 1842 alors qu'il se rendait à Saint-Omer, demanda l'autorisation de prélever des matériaux dans les parties mises au jour par les fouilles archéologiques menées depuis plusieurs années²². D'ailleurs, l'un des principaux objectifs de ces dernières était la recherche d'objets. Le début des fouilles de 1831 est relaté par Emmanuel Wallet, antiquaire et auteur de plusieurs publications sur Saint-Bertin, de cette manière : « Ce qui contribua particulièrement à donner aux travaux une précipitation nuisible fut l'espoir que l'on avait de trouver des trésors²³. » Le même dessein semble avoir présidé aux fouilles des années 1840 : « La terre, vous savez, Messieurs, n'a pas encore rendu tous les trésors que les débris de tant de siècles lui ont confiés²⁴. » Ainsi, les ruines de Saint-Bertin demeuraient, dans les années 1840, une source de convoitise, alors que les chantiers de l'hôtel de ville et la salle de concert arrivaient à leur terme.

En 1848, des plaintes dans la presse signalent l'enlèvement de terre et le « crayonnage » (récupération de terre argileuse) sans que ces activités ne fassent l'objet d'une surveillance²⁵. Quelques années plus tard, en 1852, ces plaintes se renouvellent. Les ruines sont qualifiées de « dépôt de matériaux », « souillées par des dépôts de décombres et quelquefois même d'immondices », et leurs abords « continuent à être obstrués de crayonnages²⁶ ». Cette absence de surveillance permettait probablement à tout un chacun de se servir dans les décombres abandonnés par la municipalité. Les mosaïques conservées au musée de l'hôtel Sandelin ont été découvertes en 1831 par un « particulier » qui prélevait des « gravois parmi les décombres amoncelés dans le chœur²⁷ ». Ces récupérations opportunistes expliquent peut-être la présence, à de multiples endroits aux abords des ruines, de murs en briques dans lesquels sont manifestement remployés en arases des pierres calcaires de l'abbaye²⁸.

La plupart des témoignages que nous avons évoqués jusqu'ici concernent les parties détruites entre 1811 et le début des années 1830. Qu'en est-il alors des destructions des bâtiments conventuels et de l'effondrement accidentel du bas-côté sud en 1836 ? Les pierres qui en sont issues ont-elles été assimilées aux matériaux destinés au emploi ?

Les bombardements de 1943 et l'effondrement de 1947 ont produit à leur tour de grandes quantités de fragments dont il n'est presque jamais question dans la littérature consacrée à l'abbaye. Pourtant, le déblaie-

20. Entre 23 et 24 cm.

21. Saint-Omer, archives municipales (hôtel de ville), dossier 174, salle de concert (à partir de 1833).

22. *Le Mémorial artésien*, n° 1514, 14 août 1844, p. 10, disponible en ligne, <https://bibliotheque-numerique.bibliotheque-agglo-stomer.fr/notices/item/3552-memorial-artisien?offset=2> [lien valide en décembre 2025].

23. WALLET Emmanuel, *Description d'une crypte et d'un pavé de mosaïque de l'ancienne église de Saint-Bertin, découverts lors des fouilles faites en 1831*, Saint-Omer, chez l'auteur, 1843, p. 5-6.

24. LAPLANE Henri de, « Saint-Bertin, ou compte-rendu des fouilles faites sur le sol de cette ancienne église abbatiale », *Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie*, t. 7, 1844-1846, p. 12.

25. *Le Mémorial artésien*, n° 1955, 4 novembre 1848, p. 3, n° 1956, 8 novembre 1848, p. 3.

26. *Ibid.*, n° 2355, 4 septembre 1852, p. 2.

27. WALLET Emmanuel, *Description d'une crypte...*, *op. cit.*, p. 5.

28. Une illustration en est donnée par le mur séparant le 1, rue Alfred-Bouche du 2, rue Boitot-Godefroy, à proximité des ruines de Saint-Bertin.

ment des décombres a laissé, en plus de nombreuses photographies, quelques documents²⁹. Les premiers déblaiements ont été effectués peu de temps après les bombardements, puisqu'une partie des débris fut déversée dans la rue. Les matériaux furent stockés sur place, comme le montrent des photographies [fig. 2]. Peu de temps après l'effondrement, de nouveaux déblaiements ont été menés en urgence parce qu'une partie des débris bloquait l'accès à plusieurs conduites de gaz³⁰. Un tri des décombres fut envisagé en 1951, incluant le « transport au musée de la ville des pierres présentant un intérêt archéologique³¹ ». Des restaurations eurent lieu dans les années suivantes, mais c'est seulement en 1960 que fut pratiqué le « triage des matériaux entreposés sur la placette, au-devant du parvis de l'ancienne église ». Les pierres furent séparées par nature en trois catégories : « pierre unie, pierre moulurée et moellons ». Un plan montre cette répartition³² [fig. 3]. Une partie de ce dépôt lapidaire, dont l'existence était depuis tombée dans l'oubli, est encore conservée sur place, à l'emplacement indiqué à la lettre A sur le plan, c'est-à-dire dans les vestiges des troisième et quatrième travées du collatéral sud de la nef. Ce dépôt est aujourd'hui couvert d'une couche d'humus et de végétation. Le volume conservé est plus important que celui indiqué sur le plan. Il semble qu'à une date inconnue, d'autres fragments issus des zones B ou C aient été entassés dans la zone A. La nature de ces blocs sera présentée plus loin.



Figure 2

La tour de l'abbatiale Saint-Bertin et les ruines après le bombardement de l'été 1943, Saint-Omer (Pas-de-Calais), photographie argentique conservée à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont (inv. 96/25/762). Reproduction de Hugo Dehongher.

29. MPP, 81/62/409. Voir note *supra*.

30. MPP, 81/62/409, lettre du 29 juillet 1947.

31. MPP, 81/62/409, devis du 14 mars 1951.

32. MPP, 81/62/409, mémoire de l'exercice de 1960.

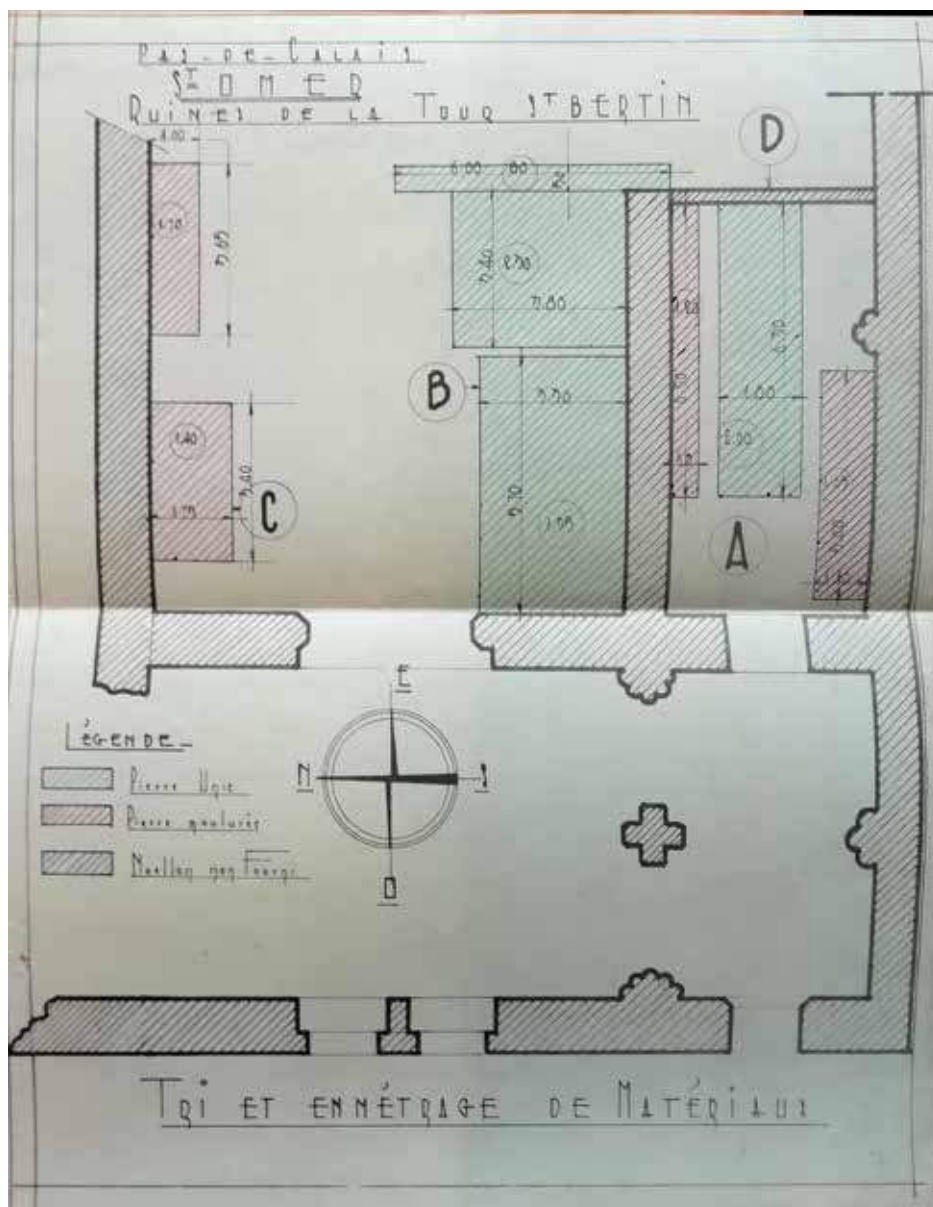


Figure 3

Plan du tri des matériaux issus de l'effondrement de la tour (1960) de l'abbatiale Saint-Bertin, Saint-Omer (Pas-de-Calais), conservé à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont (inv. 81/62/409).

© Entreprise H. Chevalier & Cie / reproduction de Hugo Dehongher.

La relecture des sources liées aux destructions de l'abbaye Saint-Bertin et aux chantiers municipaux de la Ville de Saint-Omer au milieu du XIX^e siècle permet ainsi de mieux évaluer les circonstances de la dispersion de ses pierres. Si l'essentiel des matériaux qui en étaient issus semble avoir été réemployé dans la construction de l'hôtel de ville, une partie non négligeable d'entre eux a connu un autre destin. Le volume issu de la démolition était plus important que les besoins réels du chantier municipal. L'état des blocs devait être trop médiocre pour un remploi massif en parement ; ils ont donc fini en fondations et en fourrure des murs. Après avoir été exposée longuement aux intempéries, une partie des vestiges avait été détruite à la mine, ce qui avait dû accentuer leur dégradation et leur fragmentation³³. L'objectif des démolisseurs était surtout orienté vers la réaffectation du site. La destruction des vestiges, à l'exception de la tour, a ainsi libéré une vaste surface convoitée de toutes parts : par la Ville, pour y installer un marché aux bestiaux, comme on le lit

33. *Le Mémorial artésien*, n° 93, 2 janvier 1831, p. 5.

dans les colonnes du *Mémorial artésien* du 1^{er} mars 1832³⁴, ou par l'armée, qui projette d'y construire, en 1856, des casernements, en envisageant la destruction des derniers vestiges du transept³⁵. C'est finalement un square qui fut construit dans les années 1860, agrémenté progressivement de chemins et de plantations³⁶.

Les pièces du dépôt lapidaire de Saint-Bertin et leur apport à la connaissance du monument gothique

Le faible nombre de pièces connues au regard du volume déposé lors des destructions peut étonner. Dans un article récent présentant la collection lapidaire du musée de l'hôtel Sandelin, son directeur Romain Saffré signale 57 pièces attribuées à l'abbaye³⁷. Celles-ci proviennent essentiellement des fouilles de l'abbatiale menées par la Société des antiquaires de la Morinie à partir des années 1830 et une grande partie d'entre elles appartient aux églises antérieures à la grande abbatiale gothique. Les rares éléments de décor architectural attribués à cette dernière sont les moins bien documentés. La provenance exacte des fragments et leur itinéraire après leur prélèvement ne sont que rarement connus.

Tel est le cas de la tête de roi qui est attribuée à l'abbaye dans l'inventaire du musée. Elle aurait été découverte fortuitement sur le site au début du xix^e siècle, puis cédée au musée en 1834 par un dénommé Gentilhomme³⁸. Datée du xiii^e siècle sur des critères stylistiques, elle a été mise en rapport avec les grands travaux réalisés sous l'abbatit de Gilbert (1246-1264)³⁹. En effet, la chronique de Jean le Long dit Ypérius (†1383) attribue à cet abbé la construction du réfectoire et d'un nouveau chœur pour l'abbatiale qui, en raison de ses dimensions trop importantes, aurait été détruit pour laisser la place au chœur du xiv^e siècle⁴⁰. Si cette datation n'est pas contredite par le style, l'absence de comparaison avec des vestiges clairement identifiés de cette période à Saint-Bertin laisse en suspens la question de la provenance.

D'autres fragments proviennent assurément de l'abbatiale gothique, sans que l'on connaisse leur parcours avant leur arrivée dans les collections du musée. En s'appuyant sur la chronologie du chantier et par comparaison avec les ruines, la clé de voûte aux armes de l'abbé Guillaume Fillastre (†1473) [fig. 4] et un chapiteau ayant rejoint récemment la collection [fig. 5] peuvent être attribués aux campagnes de construction de la nef. La première n'a été inscrite dans l'inventaire du musée qu'en 1905 et le second a été donné au musée par un particulier. Enfin, à ces pièces peuvent être ajoutés les éléments connus par des témoignages graphiques ou écrits. C'est le cas en particulier d'une série de clés des grandes voûtes de la nef dessinées par Emmanuel Wallet avant 1830, alors qu'elles gisaient dans les ruines. Seul le dessin de la clé aux armes de l'abbaye nous est parvenu sous forme d'illustration de son album publié (planche 7)⁴¹. La description manuscrite des autres dessins, que l'on peut lire à la bibliothèque d'agglomération du pays de Saint-Omer, permet d'y reconnaître également les blasons figurés, ceux du duc de Bourgogne, de France et de l'abbé Jean de Lannoy (1456-1497), donnant par là même des repères de datation pour le voûtement du vaisseau central de la nef⁴².

34. *Le Mémorial artésien*, n° 214, 1^{er} mars 1832, p. 3.

35. Vincennes, Service historique de la Défense, GR 1 VB 12, Assiette du casernement par direction, travail de la commission du casernement, mobilier : états, tableaux, mémoires, rapports, plans (1802-1877).

36. *Le Mémorial artésien*, n° 4101, 1^{er} mai 1869, p. 2.

37. SAFFRÉ Romain, « Saint-Omer, un lapidaire à redécouvrir », in HANQUIEZ Delphine (dir.), *Fragments d'architecture. Les collections lapidaires de la Flandre, de l'Artois et du Cambrésis*, Actes de la journée d'étude, Arras, 29 novembre 2019, Aire-sur-la-Lys, ateliergalerieditions, 2023, p. 161-179.

38. Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, inv. 1998, notice de la base Joconde : <https://pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0650000874> [lien valide en décembre 2025].

39. NYS Ludovic, « La tête de roi barbu de l'Hôtel Sandelin, magnifique témoin d'un portail royal à l'abbaye Saint-Bertin », in Id. & VAN den BOSSCHE Benoît (dir.), *Sculpture gothique aux confins septentrionaux du royaume de France. Les portails du xiii^e s. de Théroutanne et de Saint-Omer*, Villeneuve d'Ascq, Revue du Nord, coll. « Revue du Nord. Collection Art et Archéologie », 2017, p. 69-73.

40. Bien que restauré à plusieurs reprises, le réfectoire a été conservé jusqu'à la Révolution. La part des travaux réalisés dans le chœur sous son abbatit reste à définir. S'agissait-il d'un projet jamais, en partie ou complètement entrepris ? En tout cas, les fragments datés du xiii^e siècle ne constituent pas un témoignage suffisant pour attester l'existence d'un tel chantier. LAPLANE Henri de, *Les Abbés de Saint-Bertin d'après les anciens monuments de ce monastère*, Saint-Omer, imp. Chauvin fils, 1854-1855, vol. 1, p. 280-281.

41. WALLET Emmanuel, *Description de l'ancienne abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer*, Paris, Saint-Omer, Douai, Ch. Picquet, Baclé, chez l'éditeur, 1834, 38 p.

42. BAPSO, ms. 906, notes d'Emmanuel Wallet (1852-1853).



Figure 4

Clé de voûte en calcaire, portant les armoiries de l'abbé Guillaume Fillastre (†1473) provenant de la nef de l'abbatiale Saint-Bertin, L. 52 × P. 52 cm, conservée au musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer (inv. 7372), novembre 2022. © Simon Presutto.



Figure 5

Chapiteaux provenant d'une pile d'angle de la tour de l'abbatiale Saint-Bertin, calcaire (de Marquise ?), H. 37,5 × L. 70 × P. 50 cm, conservés au musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer (inv. 2020.1.1), novembre 2022. © Simon Presutto.

Le récolement de la collection lapidaire du musée de l'hôtel Sandelin, commencé en janvier 2024, a permis de faire resurgir des pièces dont la provenance avait été oubliée. C'est le cas de trois fragments [fig. 6, 7 et 8] comportant chacun une paire de chapiteaux engagés. La composition de tous ces chapiteaux est semblable : deux couronnes de bouquets de deux ou trois feuilles sur un fond concave laissé nu, compris entre l'astragale et l'abaque. Ces feuilles, traitées de manière naturaliste, sont toutes identiques. Elles s'apparentent à du lierre et leurs pétioles s'entrecroisent. Ce type de décor apparu au milieu du ^{xiii}e siècle se trouve tout au long

des ^{XIV}^e et ^{XV}^e siècles dans le nord de la France⁴³. Un des trois blocs se distingue cependant puisqu'il présente un chapiteau cylindrique et l'autre polygonal [fig. 6]. Ce bloc peut être rapproché du fragment ayant rejoint la collection récemment, mentionné précédemment [fig. 5]. Des chapiteaux similaires peuvent être observés sur les piles nord-est et nord-ouest de la tour encore en place [fig. 9]. Un autre de ces trois fragments [fig. 7] peut être relié à l'une des piles engagées d'un des collatéraux de la nef. Tous ces blocs pourraient avoir été déposés lors de la restauration du collatéral sud menée sous la direction de l'architecte lorrain Prosper Morey (1805-1886), entre 1847 et 1853, qui consistait en la reprise en sous-œuvre de la pile séparant les deux premières travées et la restauration des voûtes et supports voisins⁴⁴.



Figure 6
Chapiteaux en calcaire (de Marquise ?), provenant d'une pile d'angle de la tour de l'abbatiale Saint-Bertin, H. 36,5 × L. 78,5 × P. 48 cm, conservés au musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer (réserve – inv. 2023.0.687), décembre 2024.
© Romain Saffré.



Figure 7
Chapiteaux en calcaire (de Marquise ?), provenant d'un des bas-côtés de la nef de l'abbatiale Saint-Bertin, H. 37 × L. 100 × P. 44 cm, conservés au musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer (réserve – inv. 2023.0.685), décembre 2024.
© Romain Saffré.

43. GALLET Yves, *La Cathédrale d'Évreux et l'architecture gothique rayonnante, XIII^e-XIV^e siècles*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté. Série Architecture », 2014, p. 165.

44. BAPSO, archives communales dossier « Tour Saint-Bertin » (1799-1^{er} quart du ^{XX}^e siècle).



Figure 8

Chapiteaux en calcaire (de Marquise ?), provenant de la nef de l'abbatiale Saint-Bertin, H. 38 × L. 87 × P. 42,5 cm, conservés au musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer (réserve – inv. 2023.0.686), décembre 2024.

© Hugo Dehongher.

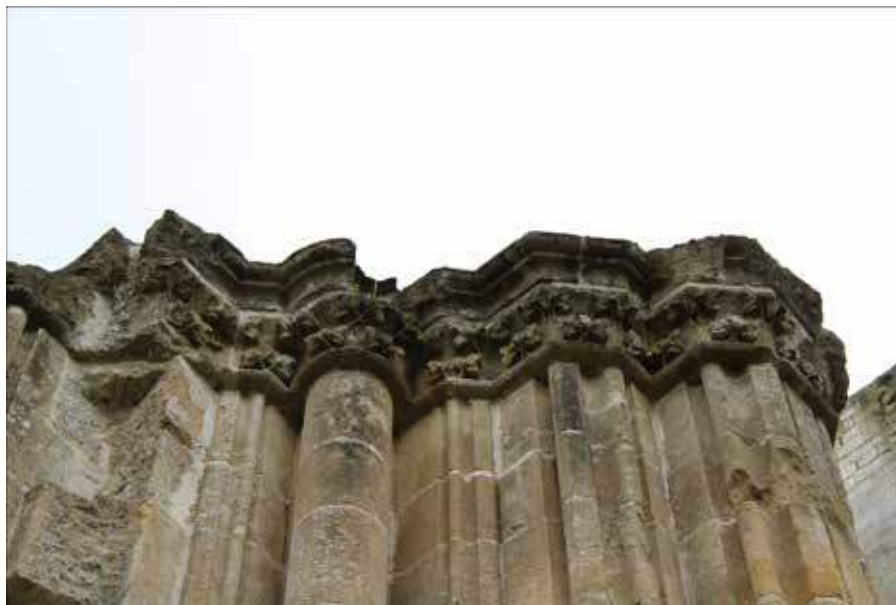


Figure 9

Vestiges de la pile de l'angle nord-est de la tour, ruines de l'abbatiale Saint-Bertin, Saint-Omer (Pas-de-Calais), juin 2024.

© Hugo Dehongher.

À l'occasion de ce récolement, Romain Saffré a pu réattribuer à Saint-Bertin deux clés de voûte [fig. 10 et 11] qui avaient été inventoriées par erreur dans un lot de fragments provenant de l'ancienne halle échevinale. La fiche d'origine précisait : « clés d'une voûte de l'église de St Bertin (nef de gauche écroulée en 1835) trouvées dans les décombres, l'une représentant une tête grotesque à oreilles d'âne et l'autre une rosace. » En réalité, l'écroulement eut lieu dans la nuit du 17 au 18 février 1836 et emporta « toute la colonnade de gauche de la grande nef, la partie du mur que supportait cette colonnade et la voûte latérale de la petite nef du même côté⁴⁵ ». Plusieurs éléments soutiennent cette réattribution : les dimensions et le style des motifs

45. BAPSO, archives communales dossier « Tour Saint-Bertin », rapport du 19 février 1836.

végétaux entourant la partie centrale de la clé sont proches de ceux de la clé aux armes de Guillaume Fillastre [fig. 4]. Emmanuel Wallet avait signalé dans sa description des clés de voûte de l'église la présence de motif de « têtes ou masques »⁴⁶. Elles sont comparables par leur décor aux clés des bas-côtés de la nef de l'ancienne collégiale de Saint-Omer.



Figure 10

Clé de voûte en calcaire du bas-côté sud de la nef de l'abbatiale Saint-Bertin, issue de l'effondrement de 1836, H. 25 × L. 40 × P. 34,5 cm, conservée au musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer (réserve - inv. 2538.1), juin 2025.
© Romain Saffré.



Figure 11

Clé de voûte en calcaire du bas-côté sud de la nef de l'abbatiale Saint-Bertin, issue de l'effondrement de 1836, H. 35 × L. 35 × P. 27 cm, conservée au musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer (réserve - inv. 2538.2), décembre 2024.
© Hugo Dehongher.

46. WALLET Emmanuel, *Description de l'ancienne abbaye...*, op. cit., p. 36.

De nouveaux fragments ont pu être identifiés dans le dépôt lapidaire oublié au milieu des ruines, issu de l'effondrement de la tour en 1947. Un chapiteau engagé [fig. 12], semblable à ceux précédemment décrits, a été exhumé en surface du dépôt, à proximité d'un cul-de-lampe prismatique [fig. 13] qui ne ressemble pour sa part à aucun élément connu. La plupart des autres blocs correspondent à des fragments moulurés, comme un tailloir [fig. 14], des meneaux, des claveaux, ce qui corrobore les indications données sur le plan de ce dépôt dressé dans les années 1960 [fig. 3], ou à des moellons. La plupart des pierres en surface ont souffert de leur longue exposition à l'air et leur lecture est rendue difficile par la présence de mousse et d'humus. Les trois ou quatre couches sous-jacentes de blocs semblent avoir été mieux préservées. Un inventaire complet de ce dépôt pourrait mettre au jour de nouveaux fragments figurés ou décorés. Cependant, il ne faut pas s'attendre à y trouver des éléments différents de ceux déjà connus, dans la mesure où le décor de la nef et de la tour devait former un ensemble homogène et de même nature que dans le reste de l'église.



Figure 12

Chapiteau en calcaire (de Marquise ?), dépôt lapidaire constitué après l'effondrement de la tour, ruines de l'abbatiale Saint-Bertin, Saint-Omer (Pas-de-Calais), H. 36 × L. 66 × P. 48 cm, juillet 2024.
© Hugo Dehongher.



Figure 13

Cul-de-lampe en calcaire (de Marquise ?), dépôt lapidaire constitué après l'effondrement de la tour, ruines de l'abbatiale Saint-Bertin, Saint-Omer (Pas-de-Calais), H. 33 × L. 41 × P. 41 cm, juillet 2024.
© Hugo Dehongher.



Figure 14

Tailloir en calcaire (de Marquise ?), dépôt lapidaire constitué après l'effondrement de la tour, ruines de l'abbatiale Saint-Bertin, Saint-Omer (Pas-de-Calais), H. 17 × L. 53 × P. 52 cm, juillet 2024.

© Hugo Dehongher.

Un dernier fragment [fig. 15] appartenant à la tour a été identifié par Serge Dercourt dans son ouvrage sur le patrimoine de l'Audomarois dispersé à la Révolution⁴⁷. Il s'agit d'un fragment de la galerie qui surmontait la grande baie centrale de la face occidentale de la tour. De nombreuses sources iconographiques, dont la maquette de l'abbatiale en ruines réalisée par Auguste Cardinal vers 1840, témoignent de la présence de ce bloc aux armes pontificales au sud de cette galerie, face aux armes de l'abbé Guillaume Fillastre⁴⁸. La présence de ces armes commémorait l'octroi d'indulgences par le pape Nicolas V à Guillaume Fillastre en 1451, pour aider au financement du chantier⁴⁹. Ce bloc est aujourd'hui conservé dans l'une des galeries du cloître de l'abbaye Saint-Paul de Wisques⁵⁰. Il y est probablement arrivé dans les années 1950, en même temps que Bertine, l'une des cloches commandées par Guillaume Fillastre, bénie et baptisée le 29 juillet 1470⁵¹.

47. Il traite essentiellement du mobilier, mais en incluant quelques éléments lapidaires. DER COURT Serge, *Un patrimoine dispersé. Les objets d'art de Saint-Omer et environs dispersés à la Révolution et retrouvés aussi bien en France qu'à l'étranger*, Saint-Omer, Société académique des antiquaires de la Morinie, coll. « Mémoires de la Société académique des antiquaires de Morinie », 2006, p. 76.

48. HAMON Étienne & DEHONGHER Hugo, « La maquette de Saint-Bertin de Saint-Omer du musée de l'Hôtel Sandelin : enjeux scientifiques et techniques de la numérisation d'un modèle réduit d'architecture », in GIL Marc & HALLOT Pierre (dir.), *Œuvres d'art et numérique. Collaborations, limites, apports mutuels à la connaissance et à la médiation*, actes du colloque du projet *e.thesaurus*, Lille, 11 et 12 mai 2023, *Œuvres d'art et numérique : collaborations, limites, apports mutuels à la connaissance et à la médiation*, Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, coll. « Histoire et littérature du Septentrion (IRHiS) », 2025, disponible en ligne, <https://doi.org/10.4000/133xl> [lien valide en décembre 2025] ; DEHONGHER Hugo, « Un artiste oublié : Auguste Cardinal, fabricant de plans-reliefs d'architecture à Saint-Omer (1803-1848) », *Revue du Nord*, n° 450, 2025, p. 253-267 <https://shs.cairn.info/revue-du-nord-2025-1-page-253?lang=fr&tab=resume> ; notice de la base Palissy : <https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM62002122> [lien valide en décembre 2025].

49. WITTE Charles de, *Le Grand Cartulaire, ou Recueil général et chronologique des chartes et titres de l'abbaye de Saint-Bertin depuis sa fondation, faite par Adroald en 648, dans la onzième année du règne de Clovis II, roy de France (jusqu'en 1200 inclusivement). Le tout tiré et copié sur les originaux mêmes reposants aux archives de ladite abbaye, et à leur défaut sur les cartulaires de Folquin, Simon, Tassart et autres anciens écrivains de l'abbaye de Saint-Bertin*, t. 7, f. 127, 1782, manuscrit, BAPSO, disponible en ligne : <https://bibliotheque-numerique.bibliotheque-agglo-stomer.fr/notices/item/1916-cartulaire-de-saint-bertin-volume-7?offset=1> [lien valide en décembre 2025].

50. Je remercie l'abbaye Saint-Paul de Wisques de m'avoir ouvert ses portes et en particulier Dom Jean-Claude Perrachon.

51. Elle fut transférée, avec l'accord de la municipalité, à l'abbaye Saint-Paul de Wisques (Pas-de-Calais) en 1953 et installée en 1954 dans un petit campanile. Notice de la base Palissy : <https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM62001483> [lien valide en décembre 2025].

LAPLANE Henri de, *Les Abbés de Saint-Bertin...*, op. cit., vol. 2, 1855, p. 21.



Figure 15

Fragment en calcaire aux armes pontificales issu de l'effondrement de la tour de l'abbatiale Saint-Bertin, autrefois situé au sud de la galerie surmontant la grande baie de la façade occidentale, conservé dans le cloître de l'abbaye Saint-Paul, Wisques (Pas-de-Calais), octobre 2024.

© Hugo Dehongher.

Une dispersion des matériaux de Saint-Bertin en trois temps

À la lumière de cette relecture des archives et de la réévaluation des éléments lapidaires attribuables à Saint-Bertin, la dispersion des matériaux de l'abbaye Saint-Bertin peut être découpée en trois phases. La première s'étend de 1792 à 1811, soit de la vente des biens nationaux au rachat des ruines par la municipalité. Les destructions se concentraient alors sur les bâtiments conventuels et sur la récupération des matériaux les plus précieux de l'abbatiale, comme le plomb des couvertures. Durant cette phase, les acquéreurs purent faire commerce de tous les matériaux. Seul le sort d'une partie des métaux est documenté⁵². Aucun élément lithique conservé n'a pu être associé aux bâtiments conventuels, en dehors de blocs recyclés dès la fin du

52. LEVEL Bernard, « L'enclos Saint-Bertin... », art. cit., p. 206.

Moyen Âge dans leurs fondations et de quelques fragments sculptés issus du diagnostic archéologique de 2007⁵³. À l'image de la tête de roi du musée de l'hôtel Sandelin, tous les autres éléments dont la provenance n'est pas précisément documentée ne sauraient être donnés sans hésitation à ces parties de l'abbaye. La deuxième phase est celle de la destruction de l'abbatiale, de son rachat en 1811 au remploi de la majeure partie de ses matériaux dans les chantiers municipaux des années 1830. Contrairement à la démolition des bâtiments conventuels, le chantier de récupération des pierres de l'église est bien documenté. On peut ainsi envisager la répartition de l'essentiel des volumes de pierre recyclés entre la construction de l'hôtel de ville et celle de la salle de concert ; d'autres affectations jusqu'ici ignorées sont également apparues. Il est cependant difficile d'identifier avec certitude des remplois, puisque l'essentiel des fragments moulurés ou présentant un décor a été, semble-t-il, intégré dans les fondations ou la fourrure des murs. La fouille menée en 2015 du couvent des Dames de l'Abbiette à Lille donne l'exemple d'un tel remploi, dans les fondations d'une usine au ^{xix}^e siècle⁵⁴. Il est à noter que ce remploi des matériaux du chevet, première partie détruite, a été si systématique qu'il n'a laissé subsister aucune pièce attribuable au ^{xiv}^e siècle. La troisième phase est celle de la patrimonialisation progressive des vestiges, dès les années 1830. Les érudits et restaurateurs prennent alors conscience de l'intérêt de préserver une sélection d'éléments remarquables lors de leurs interventions. Des fragments sculptés ont ainsi été prélevés à l'occasion des destructions de 1836 et des restaurations menées par Prosper Morey. Enfin, lors du triage du dépôt lapidaire laissé par l'effondrement de la tour en 1947, la conservation des pierres a été étendue à toutes les pièces moulurées, d'où la présence aujourd'hui sur le site d'un volume important de blocs anciens malheureusement inaccessibles.

Le fait que les pièces connues soient toutes attribuables au ^{xv}^e siècle s'explique par un changement de considération tardif dans le regard porté sur ces vestiges, qui ne s'est opéré qu'à une époque où l'essentiel des matériaux du chœur, du transept de l'abbatiale et des bâtiments conventuels avait déjà été dispersé et recyclé. Il est cependant certain que notre connaissance du lapidaire sera amenée à évoluer à la faveur de découvertes à venir, que ne manqueraient pas de produire un dépotage du gisement que nous avons identifié dans les ruines de l'abbatiale ou une opération d'archéologie du sol.

53. CERCY Christine, « L'abbaye Saint-Bertin... », art. cit., p. 297-306.

54. CERCY Christine & MECQUENEM Claude de, « La collection lapidaire issue de la fouille du couvent des dames de l'Abbiette à Lille (Nord) », in HANQUIEZ Delphine (dir.), *Fragments d'architecture...*, op. cit., p. 63-81.

Quelle(s) collection(s) lapidaire(s) après l'incendie de Notre-Dame de Paris ?

Élise Baillieul

Maîtresse de conférences en histoire de l'art du Moyen Âge,
université de Lille, HARTIS – UMR 9028
elise.baillieul@univ-lille.fr

Dorothee Chaoui-Derieux

Conservatrice en chef du patrimoine, service régional de l'Archéologie,
Drac Île-de-France, ArScAn-UMR 7041
dorothee.derieux@culture.gouv.fr

Cédric Moulis

Ingénieur de recherche en archéologie médiévale, université de Lorraine,
SAMA – UR 1132
cedric.moulis@univ-lorraine.fr

Florence Mousset

Ingénieure d'études, responsable des biens archéologiques mobiliers,
service régional de l'Archéologie, Drac Île-de-France
florence.mousset@culture.gouv.fr

L'incendie du 15 avril 2019 est à l'origine de l'effondrement d'une partie des voûtes de la cathédrale Notre-Dame de Paris en trois amas bien distincts [fig. 1] : ainsi la voûte de la croisée du transept, reconstruite au XVIII^e siècle par Germain Boffrand puis au XIX^e siècle par Eugène Viollet-le-Duc, s'est-elle presque entièrement effondrée sur elle-même, sous le poids de la flèche ; la voûte de la nef a quant à elle été perforée par la pointe de la flèche au niveau de l'un de ses arcs doubleaux, datant du début du XIII^e siècle, et est tombée en partie orientale de la nef ; enfin, une section de la voûte du bras nord du transept a elle aussi souffert lors du sinistre et quelques blocs sont tombés au droit de la voûte.



Figure 1

Les amas de la nef et de la croisée du transept au lendemain de l'incendie, Notre-Dame de Paris, avril 2019.
© Alexis Komenda (C2RMF).

Ces blocs tombés au sol viennent compléter le dépôt lapidaire historique de la cathédrale, constitué au fil des siècles et conservé jusqu'à une date récente dans l'espace des combles des collatéraux extérieurs de la nef¹. Il sera précisément question dans cet article de la constitution de ce nouveau corpus, du traitement particulier qui lui a été réservé tout au long du chantier de sécurisation et de restauration, et des enjeux de sa conservation sur le long terme. Seront présentés les critères qui ont présidé au tri de ces vestiges, les modalités de leur stockage et de leur accès aux chercheurs. L'objectif est ainsi de livrer une documentation raisonnée de cette étape souvent mal renseignée pour faciliter l'exploitation scientifique future de ce patrimoine.

Origine de la collection lapidaire

La définition d'un protocole de tri

L'ensemble des blocs de pierre effondrés, retrouvés au sol parmi un enchevêtrement d'autres matériaux (bois, éléments métalliques, mobilier liturgique en place au moment de l'incendie), fut d'abord considéré par un grand nombre d'acteurs sur le chantier comme des « débris » ou des « gravats » qu'il fallait évacuer le plus rapide-

1. DIDIER Marie-Hélène, « Le dépôt lapidaire de Notre-Dame : une histoire sans fin », in BERNÉ Damien (dir.), *Faire parler les pierres. Sculptures médiévales de Notre-Dame*, cat. exp., Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, 19 novembre 2024-16 mars 2025, Dijon, Fatou, 2024, p. 28-33.

ment possible afin d'assurer la sécurisation de l'édifice. Très vite cependant, grâce à l'expertise des services patrimoniaux du ministère de la Culture, et en concertation avec les trois architectes en chef des monuments historiques (ACMH) chargés de la restauration, ils acquièrent le statut de « vestiges » et purent bénéficier à ce titre d'un protocole de prélèvement spécifique, rédigé conjointement par le Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) et la Drac Île-de-France/service régional de l'Archéologie (SRA)². Le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) apporta également son concours pour le traitement des bois calcinés.

Dans les jours qui suivirent l'incendie, des équipes composées d'archéologues, de chercheurs et de spécialistes des matériaux se mobilisèrent pour définir d'une part les modalités de la collecte et de la documentation *in situ* de ces vestiges, d'autre part les critères de leur sélection – et notamment ceux relatifs aux nombreux éléments lapidaires provenant des voûtes. Devant le volume considérable des matériaux effondrés, il convenait en effet de mettre en place un protocole raisonné et compatible avec le calendrier très contraint imposé par l'urgence de la sécurisation. De surcroît, il devait être mené dans un contexte de pollution au plomb sans entraver les recherches menées concomitamment par les équipes du Laboratoire scientifique de la Préfecture de police. Une fois le protocole théorique formalisé, les chercheurs ont été accompagnés sur le terrain par les membres d'une entreprise d'engins télécommandés [fig. 2] et par des compagnons tailleurs de pierre. Ensemble, ils durent mettre ces règles en application : tous les éléments effondrés furent ainsi soumis à l'œil critique des scientifiques, lesquels devaient décider rapidement de conserver tel ou tel élément dont l'intérêt était supposé. Pendant ce temps, les amas étaient l'objet d'une documentation photographique systématisée qui permettrait, après coup, de retracer l'itinéraire des vestiges depuis leur position de chute³.



Figure 2

Déblaiement des vestiges à l'aide de pelles mécaniques téléguidées, Notre-Dame de Paris, mai 2019.

© Alexis Komenda (C2RMF).

2. ZIMMER Thierry, CHAOUI-DERIEUX Dorothée, LEROUX Lise, BOUET Béatrice, AZÉMA Aurélia, SYVILAY Delphine, MAURIN Emmanuel & MOUSSET Florence, « From debris to remains, an experimental protocol under emergency conditions », *Journal of Cultural Heritage*, vol. 65, 2024, p. 5-16, disponible en ligne, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1296207422002230> [lien valide en décembre 2025].

3. L'amas de la nef a fait l'objet d'une couverture photogrammétrique exhaustive et régulière jusqu'au déblaiement complet afin de pallier l'impossibilité d'une fouille. L'acquisition et l'exploitation de cette documentation ont été faites dans le cadre du projet « Repérage », dirigé par L. De Luca et financé par la Fondation des sciences du patrimoine. Pour la méthode et les résultats, voir GROS Antoine, GUILLEM Anaïs, DE LUCA Livio, BAILLIEUL Élise, DUVOCELLE Benoît, MALAVERGNE Olivier, LEROUX Lise & ZIMMER Thierry, « Facing the post-disaster built heritage reconstruction process within the digital twin framework for Notre-Dame de Paris », *Scientific Reports*, 2023, vol. 13, art. 5981, [en ligne], <https://www.nature.com/articles/s41598-023-32504-9> [lien valide en décembre 2025].

Juste après la collecte à la pince ou au godet de l'appareil télécommandé, la première phase de sélection fut réalisée sur une table de tri de fortune installée dans le bas-côté nord de la nef [fig. 3]. Les vestiges conservés étaient alors déposés sur des palettes portant le numéro de godet, et à nouveau photographiés, tandis que les éléments jugés trop abîmés par la chute, l'incendie ou l'eau d'extinction des pompiers étaient rejetés dans un *big bag*. Ce dernier, n'ayant pas vocation à être conservé, portait aussi le numéro de godet.



Figure 3

Tri et examen des vestiges dans le collatéral sud de la nef, Notre-Dame de Paris, mai 2019.

© Alexis Komenda (C2RMF).

Les premiers critères de sélection

Plusieurs critères de conservation des éléments lapidaires avaient été préalablement définis dans le cadre de la rédaction du protocole. Devaient être retenus :

- les blocs intacts pouvant être reconstitués ou analysés du point de vue géologique, physique et chimique, voire réemployés lors de la restauration à venir ;
- les fragments de pierre susceptibles d'aider à déterminer les températures subies ainsi que le volume d'eau absorbé ;
- des blocs témoins des différents états de dégradation rencontrés, destinés aux tests de conservation ;
- les pierres portant des traces anciennes et significatives d'outils ;
- le plus grand nombre possible de fragments de mortier provenant des joints, du remplissage des reins de voûte ou de la chape recouvrant l'extrados ;
- les matériaux dont la présence était jusqu'ici ignorée, comme les vestiges de plâtre, par exemple.

Dans la réalité, dès lors qu'un bloc présentait au moins trois faces relativement intactes, ou tout du moins des éléments signifiants, il fut décidé de le conserver – à charge pour les spécialistes de se prononcer ensuite sur les potentialités d'étude et sur l'intérêt d'une conservation à long terme. L'ensemble des palettes ainsi constituées et classées par matériau fut entreposé dans des barnums sur le parvis de la cathédrale afin qu'un premier inventaire sommaire puisse être réalisé [fig. 4].



Figure 4

Le barnum B sur le parvis de la cathédrale, où étaient entreposés les vestiges en pierre, Notre-Dame de Paris, novembre 2020.

© Cédric Moulis (SAMA).

La mise en place d'une sélection pour la maîtrise d'œuvre

À l'occasion d'échanges avec les ACMH, il fut convenu dans un second temps d'opérer un tri plus fin de blocs susceptibles d'intéresser la maîtrise d'œuvre dans le cadre spécifique de la restauration. C'est ainsi qu'un nouveau travail de tri fut mis en œuvre, toujours par les mêmes équipes, mais cette fois-ci sous les barnums et non dans l'enceinte de la cathédrale. Tous les blocs de pierre de dimensions supérieures à une vingtaine de centimètres de côté et dont les faces semblaient en apparence intactes furent ainsi mis de côté sur des palettes portant la mention « MOE » (maîtrise d'œuvre). Un lourd travail de reprise de l'inventaire et de régie dut donc être mené afin de documenter le mouvement des blocs d'une palette à l'autre. À terme, et après de nombreuses discussions entre architectes, spécialistes de la pierre et ingénieurs structure, il fut toutefois décidé de ne pas remployer ces blocs. C'est en parallèle que fut tenté un remontage à blanc de l'arc doubleau effondré de la nef, à l'initiative de l'un des architectes en chef⁴.

Un lieu de conservation temporaire

Une fois ces opérations de prélèvement, de tri et d'inventaire effectuées sur le parvis de la cathédrale, on résolut de déplacer l'intégralité des vestiges dans des locaux loués de manière temporaire par l'établissement public « Rebâtir Notre-Dame ». Ils restèrent alors sous la responsabilité de la Drac Île-de-France en vertu de leur double statut de biens mobiliers protégés au titre des monuments historiques et de biens archéologiques mobiliers.

Gestion et inventaire

La régie des collections et la base de données d'inventaire

Après le transfert, le travail de régie dut être poursuivi afin de connaître précisément l'emplacement de chaque palette dans ces nouveaux espaces et de renseigner le contenu de chacune d'elles. Si l'accès aux vestiges fut

4. BAILLIEUL Élise, LEROUX Lise & CHAOUI-DERIEUX Dorothée, « Reconstructing the fallen arch of Notre-Dame. New insights into Gothic vault-building », *Journal of Cultural Heritage*, vol. 65, 2024, p. 68-73, disponible en ligne, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1296207423000638> [lien valide en décembre 2025] ; BAILLIEUL Élise, GUILLEM Anaïs & GROS Antoine, « Du claveau physique aux données numériques. Le travail de restitution de l'arc doubleau de la nef de Notre-Dame », *Bulletin monumental*, n° 182-4, 2024, p. 325-330.

donné en priorité aux chercheurs du chantier scientifique CNRS/ministère de la Culture, celui-ci devrait être élargi par la suite afin d'alimenter de nouveaux programmes de recherche. Les chercheurs sont aujourd'hui accueillis sur le site des réserves dans de bonnes conditions de sécurité : des salles de travail ont été installées en zone polluée au plomb afin de leur permettre d'étudier les vestiges et de réaliser des prélèvements. Ce sont des agents de la Drac qui assurent la régie des collections, les mettant à disposition des chercheurs, des restaurateurs, des entreprises, et organisant également les prêts pour des expositions temporaires.

La base de données d'inventaire qui fut créée pour la gestion des vestiges dans l'urgence du chantier de sécurisation est toujours utilisée. Chaque mouvement du mobilier y est renseigné. Elle rassemble à ce jour toutes les informations relatives aux palettes : leur numérotation (n° NDP ou MOE), leur situation dans l'entrepôt (travée, rayon, étage et prêt le cas échéant), leur contenu (nature du matériau, nombre d'éléments, datation éventuelle), ainsi que des descriptions et des photographies permettant une meilleure identification. La base a été adaptée au fur et à mesure des besoins et continue de l'être au fil de son utilisation au sein du dépôt. Son suivi et sa mise à jour permanente permettent d'avoir une réelle traçabilité des vestiges [fig. 5].


Nom du site		NOTRE-DAME DE PARIS		Département		75		N° d'OA		10 11064	
194	N° PALETTE	N° GODET		Extraction MOE	extraction LRMH	Type de contenant					
NDP : 98	MOE : LRMH	CR 58		<input checked="" type="radio"/> OUI	<input checked="" type="radio"/> OUI	PALETTE					
travée	Rayon	Bras	Paquet	Dépôt		problème n° contenant					
4	D13			Saint-Witz							
Matériaux		Identification		Période	Quantité	Lieu stockage		Inv LRMH			
Pierre		BLOCS			6	D - barnum		<input type="radio"/> Oui			
Description					élément remarquable	<input type="checkbox"/> Oui		Polychromie :		<input type="checkbox"/> oui	
FRAGMENTS VOÛTAINS											
Observations											
Photos ●											
											
photo palette ref		date photo palette		Code Matière							
photo détail ref		date photo détail		photo des notes							
Nom de saisie		Date de création		heure création		Date de modification		heure modification			
		24/10/2019				17/02/2023		15:28:18			

Figure 5

Capture d'écran de la base de données d'inventaire créée pour la gestion des vestiges de Notre-Dame, février 2025. © Drac-SRA Île-de-France.

Pourquoi sélectionner ?

Le volume des vestiges conservés dans le dépôt est considérable : tous matériaux confondus, on comptabilise 1003 palettes et 104 fagots de bois [fig. 6]. Les blocs de pierre sont répartis sur 560 palettes, ce qui représente environ 270 m³. La réduction de ce volume s'avère nécessaire pour assurer leur conservation à long terme dans de bonnes conditions. En effet, les frais engendrés par ce stockage ne pourront plus être assumés par l'établissement public après la fin du chantier de restauration⁵.



Figure 6
Entrepôt où sont conservés les vestiges de Notre-Dame de Paris depuis 2021, Île-de-France, mai 2023.
© Cédric Moulis (SAMA).

Dans cette perspective, il a été décidé d'effectuer une nouvelle sélection, répondant à des objectifs différents. Ce sont deux collections lapidaires qui doivent être distinguées. La première, à vocation patrimoniale, est destinée à alimenter de futures expositions temporaires, voire à intégrer les collections permanentes d'un ou de musée(s). La seconde est une collection d'étude pensée pour être exploitée scientifiquement dans les années à venir par les chercheurs. Des travaux pourront toujours être menés sur les vestiges voués à la présentation, à la condition que les examens ne portent pas atteinte à leur intégrité matérielle.

La fonte de la couverture en plomb de la cathédrale a largement contaminé l'environnement immédiat de l'édifice et l'ensemble des matériaux qui le constituaient. Les conditions dans lesquelles les vestiges sont aujourd'hui conservés étant très strictes d'un point de vue sanitaire, et donc coûteuses, elles ne pourraient pas s'appliquer dans le cadre d'une conservation pérenne au sein de réserves classiques. La dépollution des blocs, déjà expérimentée dans le cadre du remontage à blanc de l'arc doubleau effondré de la nef, s'est avérée complexe et onéreuse. Ce constat oblige à soulever des questions importantes : peut-on envisager une décontamination totale de la collection ? Si oui, à quel rythme ? Peut-on définir plusieurs degrés d'intervention ?

La collection à visée patrimoniale, qui sera amenée à être manipulée plus souvent, devrait dans ce cas de figure être intégralement dépolluée, tant pour assurer la sécurité des opérateurs que pour réduire les coûts liés aux dispositifs de présentation (vitrines adaptées, mise à distance du public). Concernant la collection d'étude, le choix pourrait se porter sur des éléments sélectionnés en fonction de leur intérêt scientifique. Pour autant, ne pas dépolluer ne veut pas forcément dire ne pas conserver, car l'élimination des blocs poserait d'autres difficultés, telles que les risques pour l'environnement liés à l'enfouissement de matériaux contaminés ou encore la marchandisation de vestiges qu'il faudrait au préalable déclasser. La question reste aujourd'hui ouverte.

5. Malgré la réouverture de la cathédrale au public, les travaux de restauration se poursuivront à l'extérieur du chevet et du transept jusqu'en 2028.

Constitution d'une collection pour étude : démarche méthodologique

La question du volume que représente l'ensemble des vestiges impose néanmoins une sélection *a minima* en prévision d'un nouveau transfert vers un lieu de stockage définitif. L'opération de sélection s'apparentera à un chantier des collections. Elle sera mise en œuvre sur plusieurs mois, par une équipe constituée d'un régisseur, d'archéologues et de manutentionnaires, à partir des protocoles fournis par les chercheurs du chantier scientifique ayant accompagné le chantier de restauration.

Des critères de tri définis à partir d'un échantillon

L'élaboration des différents critères de tri des vestiges en pierre a d'abord été conditionnée par leur provenance. Les trois amas étaient en effet composés de vestiges aux caractéristiques distinctes, car ils résultaient de l'effondrement de trois voûtes qui n'étaient pas contemporaines les unes des autres. Une quatrième catégorie a été créée pour réunir les éléments déposés manuellement ou récupérés dans les filets de protection. D'un point de vue strictement méthodologique, ces critères de tri ont été définis à l'automne 2024 à partir de l'examen d'un échantillon de 87 palettes de pierres, sur un total de 560 palettes entreposées. Dans cette sélection, 33 palettes conservaient des vestiges de la nef, 20 des vestiges de la croisée et 24 des vestiges du bras nord du transept. Les dix dernières palettes sondées regroupent des blocs provenant de secteurs divers.

Par nature, tous les matériaux composant des vestiges archéologiques présentent un potentiel scientifique, à court, moyen ou long terme pour des disciplines diverses. Faute de pouvoir prendre en considération toutes ces perspectives, notre approche se fonde ici sur l'intérêt que ces éléments peuvent représenter en archéologie et en histoire de l'architecture, en tenant compte également de l'aspect patrimonial de chacun d'eux. Si, dans le cadre des travaux du groupe de travail « pierre », les claveaux provenant de la voûte de la nef ont déjà fait l'objet d'un examen attentif⁶, il reste que d'autres études pourront être initiées dans les années à venir dans des directions qui ne sont pas prévisibles. Il convenait donc de laisser à disposition suffisamment de matériel pour répondre aux questionnements futurs des chercheurs.

Les différents critères établis en fonction de l'origine des blocs

Les vestiges provenant de l'amas de la nef

Les vestiges provenant de l'amas de la nef sont presque exclusivement constitués de deux types d'éléments : les claveaux qui formaient l'arc doubleau et les blocs qui composaient les deux grands voûtains adjacents, ici appelés « voussoirs ».

Les claveaux complets sont reconnaissables à leur mouluration à deux tores encadrant un méplat [fig. 7]. Ils sont parfois très endommagés et seules quelques arêtes et faces layées permettent de les identifier. D'autres traits distinctifs peuvent aider à leur identification, tels que le bandeau de peinture ocre rouge qui souligne l'arête de l'extrados ou encore la croix de marquage gravée au centre de l'une des faces de joint : 76 claveaux ont ainsi été rassemblés. Parmi eux a été identifiée la clef d'arc, seul bloc de cet ensemble à posséder des abreuvoirs sur ses faces de contact avec les contreclefs⁷ [fig. 8]. Il convient également de signaler que de nombreux tores de ces claveaux ont été brisés lors de la chute de l'arc et sont aujourd'hui isolés sur les palettes de stockage. Pour leur potentiel à la fois archéologique et patrimonial, tous les claveaux de l'arc doubleau effondré de la nef, datable du premier tiers du XIII^e siècle, doivent être conservés, jusqu'aux fragments les plus petits.

6. MOULIS Cédric, PHALIP Bruno & BAILLIEUL Élise, *Les Claveaux de l'arc doubleau effondré de la nef de Notre-Dame de Paris*, Chantier scientifique CNRS/ministère de la Culture (groupe de travail Pierre), 2020, rapport non publié ; MOULIS Cédric, YBERT Arnaud & PHALIP Bruno, « Archaeological Analysis of the Voussoirs of the collapsed transverse Arch of the Nave: First Results and new Hypotheses », *Journal of Cultural Heritage*, n° 65, 2024, p. 49-56, disponible en ligne, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S129620742300064X> [lien valide en décembre 2025].

7. MOULIS Cédric *et al.*, « Archaeological Analysis of the Voussoirs... », art. cit.

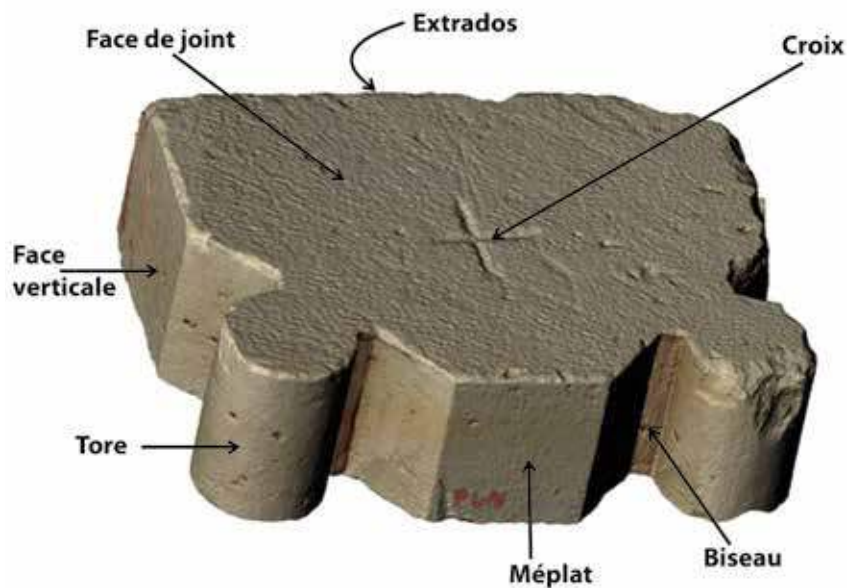


Figure 7

Un claveau du premier quart du XIII^e siècle de l'arc doubleau effondré de la nef de Notre-Dame de Paris et ses signes distinctifs, Île-de-France, novembre 2020. © Cédric Moulis (SAMA).



Figure 8

Clef du premier quart du XIII^e siècle de l'arc effondré de la nef de Notre-Dame de Paris, face de joint avec abreuvoirs, Île-de-France, novembre 2020. © Éloi Gattet (Mercurio).

Les voussoirs, globalement parallélépipédiques, constituaient le remplissage des voûtes. Certains d'entre eux sont particulièrement intéressants pour étudier la mise en œuvre des voûtes. Il s'agit des blocs dont une partie du parement est taillée ou retaillée en biais. Cette surface se caractérise la plupart du temps par des traces d'outils orientées différemment de celles du reste du parement [fig. 9]. Cette caractéristique peut être interprétée comme le signe d'un ajustement du bloc qui devait reposer sur l'extrados des arcs doubleaux et des ogives.



Figure 9

Trois voussoirs du premier quart du XIII^e siècle provenant de la voûte de la nef de Notre-Dame de Paris, parement présentant un biseau, Île-de-France, septembre 2024.
© Élise Baillieul (HARTIS).

Les fragments provenant des colonnes du premier niveau de la nef, soumises à des températures très élevées lorsque les vestiges de l'amas brûlaient au sol, ne seront pas exploitables pour un examen archéologique mais pourraient l'être pour des études portant sur l'altération des matériaux.

Les vestiges provenant de la croisée du transept

Les vestiges associés à la voûte de la croisée du transept appartiennent à trois catégories : les claveaux qui composaient les ogives, les blocs issus du remplissage des voûtains et les fragments polychromes qui constituaient, à la clef, l'anneau de compression et son décor. Relèvent également de cette partie de l'édifice plusieurs dizaines d'éléments provenant du curage des reins des voûtes de la croisée, effectué par les cordistes et le Laboratoire scientifique de la Préfecture de police au moment du nettoyage de l'extrados. Ces blocs, qui ont été évacués et stockés un temps dans des *big bags*, en ont été extraits lors d'une opération de tri concernant spécifiquement ces contenants au printemps 2023 [fig. 10]. Ils sont de nature et de forme diverses et ne constituent donc pas à proprement parler un « type » de vestiges. Lors de l'ouverture des *big bags*, 65 blocs ont été conservés pour leur lisibilité, autrement dit parce qu'ils possédaient au moins une face layée et des dimensions supérieures ou égales à une vingtaine de centimètres. Des fragments de voussoirs portant des creusements identifiables à des abreuvoirs avaient ainsi été sélectionnés [fig. 11].



Figure 10

Préparation au tri des *big bags* en zone polluée au plomb, Île-de-France, mai 2023.
© Élise Baillieul (HARTIS).



Figure 11
Différents types d'abreuvoirs observés sur les voussoirs du premier quart du XIII^e siècle de la nef de Notre-Dame de Paris, Île-de-France, mai 2023.
© Élise Baillieul (HARTIS).

Dans leur forme générale, les claveaux qui composaient la voûte de la croisée ressemblent à ceux de l'arc doubleau de la nef, à ceci près que le méplat central est plus étroit et que les blocs sont plus épais. On distingue parmi eux trois catégories de blocs⁸ [fig. 12] :

- les claveaux présentant un abreuvoir en forme de patte d'oie, souvent façonné avec le même outil que la face de joint ;
- les claveaux qui présentent un abreuvoir sous forme de trident, réalisé sommairement au pic, à la broche ou au ciseau ;
- les claveaux dont les faces de joint ne possèdent aucun abreuvoir mais des impacts réalisés au pic pour favoriser l'adhérence du mortier. Il faut noter que la plupart de ces faces de joints sont très lisses et semblent sciées.



Figure 12
Trois claveaux des XVIII^e et XIX^e siècles provenant de la croisée du transept de Notre-Dame de Paris : abreuvoirs en patte d'oie, en trident et avec un piquetage, Île-de-France, juillet 2020.
© Bruno Phalip (CHEC).

8. BAILLIEUL Élise & MOULIS Cédric, *Protocole de tri des vestiges archéologiques en pierre de Notre-Dame de Paris*, Chantier scientifique CNRS/ ministère de la Culture (groupe de travail Pierre), 2024, rapport non publié.

Une attention particulière devra être apportée aux claveaux dont les faces de pose présentent encore des fragments de mortier. Certains d'entre eux gardent en effet imprimé le négatif de l'abreuvier du claveau adjacent.

Les voussoirs de la croisée présentent une forme parallélépipédique relativement classique, mais ils montrent des dimensions moyennes inférieures à celles des voussoirs provenant des voûtes du bras nord du transept ou de la nef⁹. Le faciès de la pierre dans laquelle ils sont façonnés semble également un peu différent, plus gris¹⁰. Leur face visible en parement paraît par ailleurs avoir été ravalée.

Des tores et des fragments d'ailes d'ange provenant de l'anneau de compression ou des claveaux adjacents sont stockés sur les palettes. Ils sont reconnaissables à leur polychromie souvent dorée, bleue ou rouge [fig. 13].



Figure 13

Fragment d'aile d'ange doré provenant de la clef de voûte de la croisée de Notre-Dame de Paris, XIX^e siècle, Île-de-France, septembre 2024.
© Élise Baillieul (HARTIS).

Les vestiges du bras nord du transept

Les vestiges provenant de la voûte sexpartite du bras nord du transept ne comportent que des voussoirs, car aucun arc ne s'est effondré dans cette partie de l'édifice. Les blocs qui composaient le voûtain sont d'un calibre légèrement inférieur à ceux de la nef. Le corpus contient des blocs souvent complets (5 à 6 faces taillées et bien conservées) avec une géométrie très variable. Une typologie pourrait certainement être établie : on distingue notamment des blocs présentant une retaille biaisée en parement, à l'image de ceux trouvés dans l'amas de la nef.

Les vestiges provenant de secteurs divers

Sept palettes parmi les 87 examinées présentent des vestiges tombés des parties hautes de l'édifice, notamment du pignon nord du transept. Elles contiennent également le lapidaire retrouvé dans les filets de protection déployés au niveau de la croisée et dans la nef au début du chantier de sécurisation de la cathédrale. Ces palettes rassemblent la plupart des éléments sculptés ou moulurés [fig. 14]. Malgré leur origine souvent très imprécise, ces vestiges pourraient revêtir un intérêt tant scientifique que patrimonial. On compte notamment parmi eux quelques éléments bien lisibles ou portant des motifs et décors dont la séquence semble complète.

9. PHALIP Bruno, *Étude des voussoirs provenant des voûtes de Notre-Dame de Paris*, Chantier scientifique CNRS/ministère de la Culture (groupe de travail Pierre), 2021, rapport non publié ; NOUZERAN Dylan, « Claveaux et voussoirs des voûtes sexpartites de Notre-Dame de Paris », *Bulletin monumental*, n° 182-4, 2024, p. 347-352.

10. LEROUX Lise & GÉLY Jean-Pierre, « Les pierres de voûtes de Notre-Dame, du Moyen Âge au XIX^e siècle. Identification, usages, approvisionnement », *Bulletin monumental*, n° 182-4, 2024, p. 333-339.



Figure 14

Palette rassemblant des éléments sculptés fragmentaires provenant de différents endroits de la cathédrale Notre-Dame de Paris, origines et datation imprécises, Île-de-France, septembre 2024.

© Élise Baillieul (HARTIS).

Conclusion

Il ressort que l'ensemble des préconisations faites pour le matériau pierre repose sur des critères nullement exhaustifs et sans doute discutables mais qu'il est important d'explicitier afin de donner aux chercheurs qui s'empareront de cette collection lapidaire toutes les clefs de compréhension nécessaires. Ce corpus a en effet pour vocation de devenir la porte d'entrée privilégiée de l'étude archéologique des voûtes de Notre-Dame depuis que les échafaudages ont été démontés. Envisagée à la lumière des travaux menés sur les voûtes encore en place, cette collection lapidaire présente un potentiel scientifique important qui ne pourra être exploité qu'en lui accordant les moyens d'une conservation sur le long terme et une bonne accessibilité.

Ce protocole de tri et de conservation des vestiges lapidaires ne peut être repris littéralement pour les autres matériaux présents en grandes quantités dans les réserves que sont le bois et le métal car leurs particularités exigent une démarche spécifique. Il reste toutefois à considérer les quelques cas où la pierre et le métal sont liés. Il s'agit par exemple de blocs de pierre provenant du sommet des murs gouttereaux et qui étaient liés par des éléments métalliques de diverses natures (agrafes, goujons, etc.). De même, la question des métaux liés directement au sinistre, à savoir le plomb fondu et figé sur certaines pierres mais également les fragments de tubes de l'échafaudage endommagé, méritera d'être débattue puisque cet épisode fait dorénavant partie intégrante de l'histoire de l'édifice.

Les dépôts lapidaires de l'abbaye de Cluny (Saône-et-Loire)

La gestion complexe d'un volume démesuré

Louise Doubremelle

Docteure en histoire de l'art (Cifre CMN), Paris 1 Panthéon-Sorbonne, ED 441
louise.doubremelle@etu.univ-Paris1.fr

Florian Galletti

Chargé de conservation et d'inventaire, Centre des monuments
nationaux, chercheur associé, laboratoire ArAr (UMR 5138 CNRS)
florian.galletti@monuments-nationaux.fr

Le site de l'ancienne abbaye de Cluny (Saône-et-Loire) regroupe aujourd'hui plusieurs milliers de fragments lapidaires conservés dans de multiples dépôts [fig. 1]. Le volume de pièces et les difficultés logistiques et administratives rendent sa gestion très complexe. L'appréhension des problématiques entourant ces nombreux dépôts, aujourd'hui conjointement gérés par la Ville de Cluny et le Centre des monuments nationaux (CMN), nécessite une remise en contexte de leur création.



Figure 1

L'abbaye de Cluny (Saône-et-Loire), façade orientale des bâtiments conventuels du XVIII^e siècle, 2024.

© Louise Doubremelle.

Après avoir replacé rapidement l'histoire de l'abbaye et des collections depuis la Révolution, notre propos s'attachera à présenter les premières tentatives d'inventaire et les travaux plus aboutis réalisés au cours de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle. Ces recherches ont amené des questions sur la propriété de ces collections lapidaires qu'il nous a semblé important de développer. L'imposant volume de lapidaires entraîna une charge administrative difficile à absorber par les services en place, et l'absence de réserve unique conduisit à la création de nombreux dépôts dispersés sur le site. Malgré de multiples difficultés de gestion, ce patrimoine unique connut tout de même plusieurs projets de mise en valeur, démontrant qu'il est possible de mettre en lumière ces œuvres d'art complexes à gérer.

Un rapide historique de l'histoire de l'abbaye depuis la Révolution

Sous la Révolution, avec la nationalisation des biens du clergé, l'abbaye de Cluny passa aux mains de l'administration nationale. Comme de nombreux autres sites, elle fut vendue aux enchères afin de pallier l'important déficit public. Les acquéreurs se répartirent le site, divisé, entre 1791 et 1798, en onze terrains privés [fig. 2]. Destructures, constructions, ventes, achats, legs se succédèrent, morcelant exponentiellement les terrains en une multitude d'espaces privés. Ce fractionnement se limita cependant à la moitié ouest de l'abbaye, la Ville devenant propriétaire de la partie est en 1803¹. Cette acquisition publique permit non seulement de maintenir une unité cadastrale sur une partie de l'enclos – ce dernier se trouvant dans une dichotomie public/privé qui perdura durant tout le ^{xix}^e siècle –, mais également de faire revenir une portion de l'église abbatiale dans le domaine public.

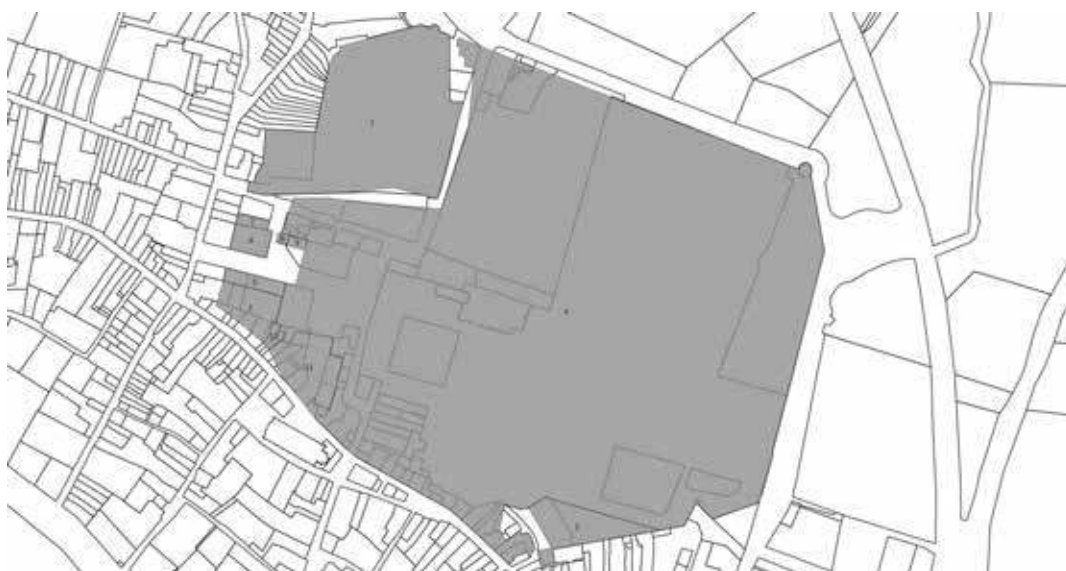


Figure 2

Les onze parcelles privées nées des ventes aux enchères du domaine national de l'ancienne abbaye de Cluny (Saône-et-Loire), 1791-1798.

© DAO Louise Doubremelle, QGIS, 2025, fond de carte : <https://cadastre.data.gouv.fr/>.

L'église abbatiale de l'abbaye de Cluny, chef-d'œuvre architectural, devint l'exemple même de la division des espaces. Cette dernière, acquise par un particulier en 1798², fut rapidement percée par une rue au milieu de la nef. Cette ligne nord-sud divisa l'édifice en deux : à l'ouest, l'avant-nef et quelques travées ; à l'est, le reste de

1. Archives départementales (ci-après AD) de Saône-et-Loire, 3 E 40859, en ligne, https://www.archives71.fr/consulter/en-ligne/espace-et-territoire/tresors-darchives?detail=19801&arko_default_61c06334789e3--modeRestit=arko_default_61c063be3f5bc#visionneuse-manual/_recherche-api/visionneuse-infos/arko_default_61c06334789e3/arko_fiche_61b0dab6d7090/arko_default_61c0629ee57e1/image/18214/0|0|0 [lien valide en janvier 2026], et archives municipales de Cluny (ci-après AM Cluny), M4, Doc.4, 27 juin 1803 : acte authentique, échange de la moitié est de l'ancienne abbaye entre ses acquéreurs privés et la Ville.

2. AD Saône-et-Loire, Q 41, procès-verbal d'adjudication du domaine national de l'ancienne abbaye de Cluny, 21 avril 1798, en ligne, https://www.archives71.fr/ark:60535/s00601bab3ee6f65/601bad59aac98.fiche=arko_fiche_61b0dab6d375b.moteur=arko_default_61c06334789e3 [lien valide en janvier 2026].

l'édifice, dont le sanctuaire. Toute la partie ouest demeura totalement aux mains de particuliers jusque dans les années 1950. La partie est fut acquise par la Ville dès 1803.

Cette privatisation d'une grande portion des espaces, dont sont issus un nombre important de fragments, explique la difficulté à retracer l'histoire d'une partie des collections. En l'absence d'archivage organisé, à la différence de l'administration, la documentation relative aux biens appartenant à des particuliers est tributaire de l'importance qu'ils ont pu accorder, ou non, à la transmission de leurs titres et papiers. L'avant-nef de l'église abbatiale, dont proviennent quantité de fragments, est particulièrement affectée par cette situation.

Toute la partie est, publique, est plus facilement identifiable et permet de comprendre une partie des difficultés de gestion actuelles. Après son acquisition par la Ville, des circonstances diverses firent envisager d'utiliser la partie de l'église concernée et les jardins nord pour y établir un dépôt d'étalons dont le gouvernement avait urgemment besoin. La nécessité pressante d'infrastructures et l'effondrement d'une partie de l'édifice mirent un terme aux réflexions autour de sa conservation. La plupart des pierres servirent à remblayer le sol, à construire le haras et à réparer ou édifier des édifices communaux. Ainsi débuta la destruction des parties « publiques » de l'église abbatiale.

Dans les années 1820, alors que les démolitions atteignaient l'abside, quelques éléments sculptés remarquables furent déposés dans la chapelle Bourbon, formant la genèse des collections lapidaires. Au fil des années, plusieurs dépôts vinrent enrichir ces collections. Des fragments provenant de bâtiments urbains, donnés par des particuliers³, côtoyèrent des pièces provenant des haras⁴. Au fil du temps, la chapelle prit la dénomination de « musée lapidaire ».

En 1866, l'École nationale d'enseignement supérieur spéciale (Eness) vint s'installer dans les anciens locaux de l'abbaye⁵, ce qui obligea tous les services municipaux qui y étaient logés, dont le musée lapidaire, à déménager. La collection fut transférée au palais abbatial, où le musée Ochier venait d'être créé⁶ [fig. 3].



Figure 3
 Détail de la salle présentant le lapidaire, rez-de-chaussée du musée Ochier, Cluny (Saône-et-Loire, mars 1923). Photographie conservée dans le fonds Daclin, bibliothèque documentaire du musée d'Art et d'Archéologie de Cluny.
 Photographe inconnu / reproduction Louise Doubremelle.

3. Ex : MPP, 81/71/17/181/1, correspondance, 18 juillet 1849 ; par exemple : morceau de la frise dite des Vendanges (Joconde 01690002901).
 4. AM Cluny, M6, Doc.124, correspondance, 1^{er} octobre 1850 ; par exemple : chapiteau d'Adam et Ève (Joconde 01690002918).
 5. AD Saône-et-Loire, O 588, convention (double), 5 mars 1866.
 6. AM Cluny, IIM14, Doc.13, acte authentique (copie), 17 août 1864, et Archives nationales (ci-après AN), 3761P/28, correspondance, 27 avril 1866. N. B. : Ce musée, à l'origine de l'actuel musée d'Art et d'Archéologie, appartient à la Ville de Cluny, propriétaire des espaces et d'une partie – non délimitée – des collections.

Lors de travaux nécessaires à l'installation de la nouvelle école, de nombreux fragments lapidaires furent découverts dans les bâtiments et déposés dans la chapelle qui servit donc de dépôt pour la seconde fois⁷. Dès lors, deux collections lapidaires coexistèrent : celle du musée Ochier et celle de la chapelle.

À la toute fin du XIX^e siècle, l'Ensam ferma ses portes pour laisser place à l'actuelle École nationale supérieure d'arts et métiers (Ensam), et le lapidaire de la chapelle rejoignit les collections du musée. Outre les dons des particuliers, ce dépôt représenta un accroissement considérable du fonds lapidaire conservé au musée Ochier.

Les fouilles archéologiques débutèrent en 1913 et sont toujours en cours. Les milliers de fragments exhumés constituent la majorité des collections actuelles.

L'arrivée du ministère de la Culture et l'ouverture à la visite de l'abbaye dans les années 1950 permirent de créer un parcours de visite, réduisant les espaces dévolus à l'Ensam. Le CMN assure aujourd'hui la gestion de l'intégralité des collections : celles du musée municipal (par convention avec la municipalité depuis 2017) et celles de l'État (par dévolution).

Du fait de cette longue histoire, le musée possède l'une des collections lapidaires les plus importantes d'Europe, comptant plusieurs dizaines de milliers de fragments, répartis dans une dizaine de dépôts. Ce fonds gigantesque, en constante évolution, s'enrichit chaque année, aussi bien de dons de particuliers que des fouilles archéologiques toujours menées sur le site.

La complexité de la création même des collections, les différentes entrées sans transfert de propriété, les apports résultant des fouilles archéologiques, les inconnues liées aux biens provenant des terrains privés, engendrent une histoire extrêmement difficile à appréhender, se démultipliant en une infinité de ramifications.

Aujourd'hui, les moyens alloués à la gestion des collections lapidaires sont très modestes et plusieurs sujets en compliquent la gestion : 1° la documentation administrative est lacunaire à propos du mode d'acquisition de nombreux fragments dans les collections ; 2° ce manque de connaissances empêche toute identification des propriétaires – et donc des responsables – d'une quantité importante de ces biens – ; 3° le volume colossal des objets conservés dépasse les capacités d'absorption des services locaux, rendant très difficile toute manipulation. Cependant, toutes ces difficultés ne doivent pas faire perdre de vue l'importance historique et artistique des fragments conservés sur le site de l'ancienne abbaye de Cluny.

Face à un modèle de gestion aussi complexe, comment surmonter un lourd déficit administratif ? Comment assurer la continuité des missions de sauvegarde de ce patrimoine unique ?

La documentation des collections : l'inventaire

L'inventaire constitue un document incontournable dans la gestion des collections, permettant d'en établir précisément la composition, la nature, l'origine et la propriété. Il est indispensable pour assurer un suivi administratif précis et complet des biens, devenant la base de leur gestion. L'absence d'inventaire couvrant la totalité des collections lapidaires conservées à Cluny crée donc un véritable problème.

Il existe plusieurs documents et listes plus ou moins complets datant des premières années d'existence du musée. Malheureusement, il s'agit de fragments éparés et inachevés qui ne nous permettent pas de connaître la collection initiale et de documenter précisément ses enrichissements successifs (ex. : *Brouillard de l'inventaire du musée* (1869)⁸, *Inventaire incomplet* (1865)⁹, *Liste des tableaux et aquarelles, collections du musée Ochier*¹⁰, *Registre des entrées du musée municipal de Cluny* (1867-1870)¹¹). On trouve également la mention d'un inventaire, aujourd'hui perdu, des objets conservés dans la chapelle de Bourbon dans le registre des délibérations de la commission du musée en 1864 et 1865 ainsi que de plusieurs dons d'éléments lapidaires¹². Ajoutant aux difficultés, la plupart de ces documents n'abordent que très peu les éléments sculptés, et souvent dans des termes génériques rendant

7. Médiathèque du patrimoine et de la photographie (ci-après MPP), 81/71/181/1, correspondance, 9 novembre 1891.

8. AM Cluny, IIP1, doc.149, inventaire partiel, 1869.

9. AN, 376AP/28, carnet, s. d. Les Archives nationales conservent aujourd'hui une partie des archives d'Auguste Pécou, premier directeur du musée municipal. Dans ce fonds se trouve un carnet manuscrit comportant un début d'inventaire.

10. Musée d'Art et d'Archéologie, Cluny, sans cote, document dactylographié, s. d.

11. Bibliothèque municipale (ci-après BM) Mâcon, 270 papiers Ochier, fol. 148-153 : carnet de notes date ?

12. Musée d'Art et d'Archéologie, Cluny, non coté, Registre des délibérations de la commission du musée, 2 décembre 1864-7 octobre 1872, p. 6.

impossible leur identification (par exemple, comment identifier une pièce mentionnée « chapiteau feuillagé » parmi la centaine de chapiteaux conservés pouvant correspondre à cette description ?).

Le plus ancien inventaire conservé a été ouvert en 1891 à l'initiative de Pierre Legrand, conservateur de l'époque [fig. 4]. Complété régulièrement – vraisemblablement jusque dans les années 1920 –, il a servi de base à l'élaboration d'un second document (type inventaire « 18 colonnes ») occupant trois registres [fig. 5]. Celui-ci fut établi par Marie-Louise Levent, chargée de mission détachée à Cluny par la direction des Musées de France, en 1949. Le premier couvre la période 1864-1949, le deuxième 1896-1988, et le troisième, ouvert en 1987, est encore actif aujourd'hui. Le chevauchement des deux premiers inventaires a, hélas ! engendré de nombreux problèmes de numérotation, de doublons, voire de manques. Il constitue aujourd'hui l'inventaire de référence pour la gestion des collections. La mise en parallèle de ces documents amène quelques interrogations. L'attribution des numéros d'inventaire les plus anciens a été faite par grands lots rétrospectifs (ex. : 896.XX, 06.XX, etc.) et non pas au fur et à mesure des enrichissements. Il est donc difficile, pour ces périodes, de s'appuyer sur ces derniers pour connaître la date précise d'entrée des objets.

Date 1896

MUSÉE LAPIDAIRE

N°	Désignation des objets	Époque	Donateurs
	Fracture des fûts des colonnes du		
	diamantatoire de la basilique		
	line de l'axe de l'église	XII ^e	
1	Fût en marbre appelé "lancéolé" d'un	XIII ^e	866.1.1
2	"	"	866.1.2
3	"	"	866.1.3
4	"	"	866.1.4
5	"	"	866.1.5
6	"	"	866.1.6
7	"	"	866.1.7
8	"	"	866.1.8
9	"	"	866.1.9
10	"	"	866.1.10
11	"	"	866.1.11
12	"	"	866.1.12
13	Chapiteau de pilastre genre corinthien	XI ^e	866.1.13
14	Chapiteau historié de diamantatoire	XI ^e	866.1.14
	avec figures représentant les quatre		
	moines de l'axe de l'église		
	avec inscription	XI ^e	
15	Chapiteau historié de diamantatoire	XI ^e	866.1.15
	les figures en médaillons carrés et ronds		
	représentent les quatre moines de l'		
	axe de l'église		
16	Chapiteau de diamantatoire les figures	XI ^e	866.1.16
	médailles représentant des officiers		
17	Chapiteau historié de diamantatoire	XI ^e	866.1.17
	les figures représentant les quatre		
	florissans du paradis terrestre avec		
	Adam et Ève et le figuier		
	solivier, la vigne et le pavotier		
18	Chapiteau historié de diamantatoire	XI ^e	866.1.18
	les figures sont les crucifixes des		
	moines représentant la croix		
19	Chapiteau historié de diamantatoire	XI ^e	866.1.19
	genre corinthien; figures des moines		

Figure 4

Inventaire débuté le 1^{er} janvier 1891, conservé au musée d'Art et d'Archéologie, Cluny (archives municipales de Cluny, IIP1, doc.150).
Reproduction Florian Galletti.

Figure 5

Folio de l'inventaire « type 18 colonnes » du musée, 1949, conservé au musée d'Art et d'Archéologie, Cluny (Saône-et-Loire).

Reproduction Florian Galletti.

En 1979, la conservation régionale des Monuments historiques (CRMH) de Bourgogne confia à l'historienne de l'art Elizabeth Schwartzbaum la réalisation d'un inventaire du lapidaire géré par la Caisse nationale des monuments historiques et des sites et stocké dans de multiples dépôts à travers l'abbaye. Il en résulta un volumineux classeur de fiches illustrées de photos avec un nouveau type de numérotation alphanumérique (A1 à A 162, B 163 à B 244 et C 245 à C 437). Cependant, quelques éléments stockés dans les réserves du musée par manque de place, ou exposés dans le parcours de visite, furent inventoriés sans tenir compte de leur statut ni de l'existence éventuelle de numéros d'inventaire préexistants. Certaines pièces se retrouvèrent donc avec deux ou trois numéros différents et les marquages afférents, ce qui ne manqua pas de complexifier le travail de récolement et d'identification des statuts.

Dans le même temps, Françoise Goddet, conservatrice du musée, réalisa un travail considérable sur les collections hébergées dans les réserves du musée, incluant la correction d'un grand nombre d'erreurs de numérotation dans les inventaires et dans le marquage des pièces.

L'informatisation des collections débuta dès 1996 avec l'acquisition d'une licence « Micromusée » première version. Malheureusement, en septembre 2000, l'ordinateur sur lequel le logiciel était installé tomba en panne et les données furent perdues. Ce n'est qu'en 2011, avec une licence « Micromusée » sixième version, acquise grâce à l'aide de la direction régionale des Affaires culturelles (Drac) de Bourgogne que les opérations d'informatisation de l'inventaire purent reprendre, permettant un premier versement sur la base Joconde en 2016.

La propriété

Les collections lapidaires sont constituées schématiquement de deux masses : les fragments appartenant à la Ville et les fragments appartenant à l'État. Cependant, l'absence d'inventaire à jour et les pertes d'archives rendent difficile la délimitation précise de ces dernières. Dans les années 1990, face à un tel flou, les responsables des différents services chargés de la gestion des collections décidèrent de mettre en indivision la majorité des biens archéologiques – soit tout de même la majeure partie des collections – entre la Ville de Cluny et l'État¹³. Au lieu d'identifier clairement un propriétaire unique, ces biens se trouvèrent donc gérés par deux entités publiques qui devraient s'accorder sur les décisions à prendre. Outre la force légale discutable de ces actes, l'indivision ne saurait être une solution durable : augmenter le nombre de propriétaires induit l'augmentation des difficultés à se mettre d'accord. La solution la plus durable consiste donc à retracer la propriété d'un maximum de fragments. Soit les pièces ont une histoire permettant de leur imputer directement un responsable, soit il sera nécessaire de connaître des éléments annexes comme les propriétaires des parcelles dont elles proviennent.

13. La légalité de telles conventions ne sera pas étudiée ici, leur évocation servant simplement à illustrer la complexité de la gestion du lapidaire.

Les nombreux points d'entrée du lapidaire dans les collections impliquent plusieurs axes de recherche : 1° les pièces directement prélevées sur le chantier de démolition de l'église ; 2° les dépôts publics ; 3° les aliénations privées ; 4° les biens archéologiques. Un même ensemble peut d'ailleurs comprendre des fragments de provenances multiples. Pour exemple, le CMN a acquis il y a quelques années quatre éléments de la façade gothique de l'avant-nef. Ils sont donc rentrés dans les collections de l'État. Par la suite, un autre fragment du même ensemble a été donné aux collections municipales – malgré les propositions de versement à l'État, pour conserver une cohérence administrative. Cet ensemble, scientifiquement cohérent, connaît donc deux statuts administratifs distincts : une partie relève de la responsabilité de l'État, l'autre de celle de la commune. Les opérations de restauration, de déplacement ou même d'exposition nécessiteront donc un double processus administratif, contribuant à alourdir le traitement de ce type de dossier.

Les prélèvements sur le chantier de démolition de l'église

Concernant la destruction de l'église abbatiale, qui suscita un volume important de fragments, seul le chantier de la partie publique pour la construction du dépôt d'étalons fut documenté. La démolition de l'avant-nef reste très difficile à retracer.

La partie orientale de l'église généra un volume titanesque de fragments dont la propriété fut départagée dans les conventions conclues entre la Ville et l'État. Ces dernières visaient à réglementer les deux chantiers alors en cours (construction du haras/démolition de l'église) de la manière suivante : tous les matériaux qui ne seraient pas réemployés à la construction du haras resteraient propriété de la Ville¹⁴. Les premières pièces déposées dans la chapelle de Jean de Bourbon restèrent donc propriété municipale. Sont encore à identifier les pièces constituant ce premier dépôt. Face au manque de documentation, il serait utopique de penser que la totalité d'une collection si ancienne puisse l'être. Cependant, des sources annexes – comme des récits de voyage ou des gravures – permettent d'identifier quelques éléments, comme la table d'autel en marbre aujourd'hui présentée dans le farinier¹⁵ [fig. 6].



Figure 6

Table d'autel, XII^e siècle, marbre, conservée dans le farinier de l'abbaye de Cluny (Saône-et-Loire), 2025.

© Louise Doubremelle.

14. AM Cluny, D6, fol. 1-2, délibération municipale, 31 mars 1810 ; AM Cluny, D6, fol. 50-51, délibération municipale, 20 septembre 1814 ; AD Saône-et-Loire, 4ETP3, ordonnance royale, 11 avril 1821.

15. Inv. n° 866.1.24.

Les propriétés et dépôts publics

L'acquisition des parties est de l'abbaye par la Ville en 1803 ouvrit le chemin à une succession de gestionnaires publics. Une partie des collections provenant de ce secteur, il est important de connaître le propriétaire des terrains pour l'associer à une pièce en fonction de ses lieu et époque de découverte.

Les collections déposées dans la chapelle de Jean de Bourbon, par exemple, relèvent de la convention passée entre la Ville et l'État lors de l'arrivée du service des Haras (actuel ministère de l'Agriculture) sur le site. Ces collections, propriété de la Ville, rejoignirent le musée Ochier au moment de l'ouverture de l'Eness, en 1866.

À cette époque, une autre convention fut signée pour établir la propriété du ministère de l'Enseignement supérieur sur les bâtiments et les terrains. Les travaux mirent au jour plusieurs fragments lapidaires qui furent déposés dans la chapelle. Ces derniers relevèrent donc de ce ministère et *a fortiori* de l'État. Dans les années 1890, lorsque l'Eness ferma, ces collections nationales rejoignirent les collections municipales, sans transfert de propriété.

Au ^{xx}e siècle, les fouilles archéologiques, majoritairement menées sur des terrains publics, ajoutèrent également des lots importants de fragments lapidaires.

Aujourd'hui encore, le parcellaire de l'abbaye est particulièrement complexe en raison de la multitude d'acteurs qui se partagent les terrains. Longtemps dévolus au ministère de l'Agriculture, les haras sont, depuis 2017, gérés par un groupement d'intérêt public nommé Équivallée, regroupant plusieurs acteurs publics – bien qu'ayant gardé l'usage commercial de la marque « Haras nationaux ». L'une des écuries – se situant sur l'emplacement de l'abside – vient par ailleurs d'être cédée au ministère de la Culture. Plus au sud, ce dernier partage ses locaux avec le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

Géographiquement parlant, les collections sont elles-mêmes réparties dans de multiples dépôts, dévolues tantôt à l'État par le biais du ministère de la Culture, tantôt à la Ville. Au sein même des dépôts, les fragments relèvent tantôt de l'État par un ministère ou un autre, selon leur lieu de découverte, tantôt à la Ville.

Il est donc primordial, pour établir la propriété des fragments issus d'un terrain public, de connaître le propriétaire des espaces où il a été découvert, tant les acteurs se sont multipliés au fil du temps. Les services fonciers ayant toujours été proactifs, leurs archives se révèlent de véritables alliées dans la documentation des collections venant de terrains publics, l'identification du propriétaire permettant de cibler les services dont les archives pourraient comporter des renseignements intéressants.

La provenance privée

Les dons comme les legs qui suivirent la création du musée firent l'objet de conventions spécifiques, les premières administrations du musée étant particulièrement attentives à cet aspect. Hélas, la mauvaise conservation de ces archives fit perdre une ressource précieuse. Seuls quelques morceaux d'inventaires permettent de relier certains fragments à un donateur. Pour le reste, les informations contenues dans la documentation encore existante suggèrent qu'il a été procédé à des aliénations systématiques, permettant d'écartier l'hypothèse de dépôts sans transfert de propriété.

Aujourd'hui, les cessions privées constituent encore une voie importante d'enrichissement des collections. La période révolutionnaire fut l'occasion de dilapidations douteuses, l'importance volumétrique du chantier à ciel ouvert entraînant des difficultés de sécurisation¹⁶. Certaines propositions de dons, de legs ou même de vente laissent supposer que les fragments furent récupérés dans des conditions obscures, sur des terrains publics. La renommée de l'abbaye et les différents chantiers de l'abbatiale

16. AM Cluny, M6, Doc.92, observations, 5 mai 1815 : dans ce texte introduisant le « compte general des matériaux provenant de la demolition de l'ancienne Église de l'abbaye de Cluny », le maire de l'époque explique les difficultés de leur gestion pour justifier qu'il soit incomplet.

permirent également aux antiquaires clunisois, puis mâconnais d'acquérir et de revendre un nombre important d'œuvres majeures. En témoigne la présence de nombreuses pièces plus ou moins bien identifiées dans les musées français¹⁷, européens¹⁸ et américains¹⁹, ou en mains privées, chez des marchands d'art ou des collectionneurs.

Le mobilier archéologique

Le mobilier archéologique enrichit continuellement les collections depuis le début du xx^e siècle. Après quelques fouilles anecdotiques interrompues par la Première Guerre mondiale²⁰, l'archéologue américain Kenneth John Conant (1894-1984), soutenu par la Medieval Academy of America, fouilla l'emprise de l'église abbatiale et une partie de l'abbaye entre 1928 et 1950 [fig. 7]. Ayant pour objectif d'en comprendre l'histoire, la construction et l'organisation, il exhuma plusieurs milliers de fragments lapidaires qui furent déposés au musée. Bien qu'il documentât abondamment ses travaux – dont une synthèse fut publiée en 1968²¹ –, les gestionnaires succédant à l'administration ayant entouré Conant dispersèrent les fragments dans de nombreux espaces, tentant d'assembler des fragments entre eux. Ces diverses opérations menées sans documenter les étapes complexifient la gestion de ce fonds.



Figure 7

Sondage réalisé sur l'emplacement de l'avant-nef par l'archéologue Kenneth John Conant, vers 1928-1930, musée d'Art et d'Archéologie, Cluny (Saône-et-Loire).

© K. J. Conant / reproduction Musée d'Art et d'Archéologie, Cluny.

17. Notamment à Paris, au musée du Louvre (ex. : *Aigle, symbole de saint Jean l'Évangéliste*, n° RF 2026) et au musée de Cluny-musée national du Moyen Âge (ex. : *Arcade de chancel de l'abbatiale Cluny III*, n° Cl.18307).

18. Francfort-sur-le-Main, Liebieghaus.

19. New York, Metropolitan Museum of Art (ex. : *Spandrel*, n° 47.101.23) ; Chicago, The University of Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art (ex. : *Section of an Arcade [spandrel]*, n° 1977.3).

20. THOISY Anne de, *Guide du musée d'Art et d'Archéologie de Cluny*, Cluny, Ville de Cluny, 1998, p. 17.

21. CONANT John Kenneth, *Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre*, Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1968.

En 1988, un projet d'aménagement de l'emprise de l'avant-nef conduisit au déblaiement du terrain. Jusqu'alors, cet espace remblayé par les gravats de démolition de l'église n'avait été que partiellement exploré. Cependant, aucun archéologue ne fut présent au début du chantier. La fouille de sauvetage lancée par la suite mit au jour près de 10 000 fragments sculptés, versés au musée²².

En 2010, à l'occasion du 1100^e anniversaire de la fondation de l'abbaye, une importante campagne de mise en valeur du site avec restauration des bâtiments conventuels et du bras sud du transept de l'église abbatiale fut initiée. L'opération, visant à retrouver le niveau d'origine de l'église, permit d'entreprendre la fouille partielle du site par des archéologues travaillant déjà sur un autre site. Plus de 600 fragments provenant de l'abbatiale et du mobilier liturgique furent extraits de cette campagne²³.

Une vingtaine de pièces supplémentaires, trouvées dans les rebuts du chantier, furent données au musée par les adhérents du Centre d'études clunisiennes, association locale vouée à l'étude de Cluny.

Par ailleurs, depuis 1994, l'université Lyon II, le CNRS et le Centre d'études médiévales d'Auxerre (CEM)²⁴ fouillent presque chaque année à divers endroits de l'abbaye (cloître, grande infirmerie, grand transept sud, cour des morts, etc.) dans le cadre d'opérations programmées pour essayer de mieux comprendre l'abbaye médiévale disparue. Chaque fouille apporte son lot de découvertes, continuant à enrichir les collections en éléments lapidaires.

La logistique des dépôts

Les importants versements d'éléments lapidaires dans les collections depuis le début du xx^e siècle obligèrent les conservateurs successifs à multiplier les espaces de stockage, les réserves dans le musée ne permettant pas d'en absorber l'intégralité. Aujourd'hui, les collections sont déposées dans une dizaine de locaux totalement inadaptés à leur usage, dispersées dans divers endroits de l'abbaye ou de la ville [fig. 8].



Figure 8

Réserve dite du « Baraban », Cluny (Saône-et-Loire), 2025.
© Florian Galletti.

22. ROLLIER Gilles & ROINÉ Nadine, *Rapport de synthèse, fouilles de sauvetage 1988-1990, Narthex de Cluny III et cour abbatiale*, Association pour les fouilles archéologiques nationales (Afan), 1990, non publié.

23. COMES Émilie & AIRE Xavier d', *Document final d'opération : surveillance archéologique de travaux*, Dijon, Drac Bourgogne, CEM, 2011, non publié, p. 144.

24. CNRS : ARTHEIS, UMR 6298.

Organisées à l'origine par ordre d'arrivée sur des palettes rangées, les installations subirent les intempéries durant plusieurs années [fig. 9]. Leur endommagement et l'envahissement de la végétation sont autant d'obstacles à l'inventaire des fragments, dont plusieurs blocs du Moyen Âge, des ^{xviii}^e et ^{xix}^e siècles, sont encore identifiables. Devant l'urgence de la situation, une opération de tri et de mise à l'abri a été réalisée dans le courant de l'année 2025 par la direction des Collections du CMN.



Figure 9

Dépôt dit « logistique », abbaye de Cluny (Saône-et-Loire), 2024.

© Florian Galletti.

Ces conditions particulières sur le plan administratif et pratique rendent la gestion, l'étude, l'inventaire, la bonne conservation et la manutention de cet immense fonds très complexes. Plusieurs projets sont à l'étude pour répondre à ces problématiques. De nouvelles réserves unifiées seraient par exemple le gage d'une sécurité efficace, de bonnes conditions de travail pour les chercheurs et le personnel du musée, et surtout d'une conservation et d'une organisation optimales des collections lapidaires et archéologiques.

La valorisation des collections

La présentation et la valorisation des collections lapidaire sont relativement anciennes et ont beaucoup évolué au cours du temps.

L'ouverture au public des espaces remonte aux premiers dépôts dans la chapelle de Jean de Bourbon, vers 1830. Ce lapidaire a ensuite – à la fin des années 1860 – été déplacé dans l'une des galeries du cloître du palais abbatial, puis dans une salle du rez-de-chaussée attenante, où il resta accessible. Au début des années 1950, une muséographie ambitieuse fut déployée dans le cellier et le farinier de l'abbaye pour mettre en valeur les éléments les plus prestigieux des collections : grands chapiteaux du chœur, table d'autel consacrée par Urbain II, urne reliquaire en marbre... En 1992, après plusieurs années de travaux, le musée rouvrit ses portes au public avec une muséographie faisant la part belle au lapidaire provenant de l'abbaye, mais aussi à la sculpture ornant les maisons romanes et gothiques de la ville²⁵.

25. VINGTAIN Dominique, « Le nouveau Musée d'art et d'archéologie du Moyen Âge », *Archeologia*, n° 283, octobre 1992, p. 44-51.

Enfin, de multiples projets contemporains eurent pour objet la valorisation du site et de ses collections grâce à la collaboration de multiples acteurs. La numérisation d'une partie des collections grâce aux compétences de l'Ensam, l'émulation provenant des chantiers archéologiques se tenant régulièrement sur place, la sensibilisation du public avec de nouveaux outils comme des bornes virtuelles [fig. 10], les conférences organisées par les associations locales comme Les Amis du musée d'Art et d'Archéologie de Cluny, sont autant d'exemples de mise en lumière de ces collections exceptionnelles.



Figure 10

Borne numérique ponctuant le parcours de visite de l'ancienne abbaye de Cluny (Saône-et-Loire), 2025.
© Louise Doubremelle.

Une partie du lapidaire présenté au musée et à l'abbaye est également visible sur la base Joconde du service des Musées de France (aujourd'hui dans POP, « plateforme ouverte du patrimoine »). La base d'images « Regards » du CMN est particulièrement riche en clichés du site et des collections.

La recherche s'intéresse également activement à ces collections, grâce aux fouilles menées conjointement, depuis 1994, par le CNRS, le CEM et l'université Lyon II, donnant lieu à des publications régulières²⁶. Par ailleurs, Neil Stratford, conservateur honoraire au British Museum, a publié en 2011 un important ouvrage sur la sculpture de la partie orientale de l'église abbatiale²⁷, publication qui fait aujourd'hui référence.

Une convention industrielle de formation par la recherche (Cifre) a par ailleurs été conclue entre l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et le CMN, sur le statut des collections lapidaires. Elle démontre que, même en présence d'une collection complexe, des projets peuvent être menés pour arriver à rationaliser sa gestion, la clarifier et la simplifier.

Les réserves lapidaires sont, dans le cas de l'abbaye de Cluny, étroitement liées à l'histoire du monument. Il est donc indispensable, pour en assurer la gestion, non seulement de comprendre cette histoire, mais également de remettre les processus administratifs dans leur contexte. La gérance complète par le musée jusqu'à la fin du xx^e siècle, puis la tentative de gestion en indivision à partir de la fin des années 1990 et au début des années 2000 ont clairement montré leurs limites. Il est donc aujourd'hui essentiel de déterminer précisément qui sont les propriétaires de chaque élément de cette immense collection pour en assurer la gestion et la bonne conservation.

Aussi, même s'il paraît de prime abord long et fastidieux de retracer l'histoire des collections et, plus largement, du monument, ces recherches permettent de clarifier la multiplicité des provenances des œuvres tout en les liant solidement à une propriété. Reste la question des éléments sans documentation, sans contexte, sans histoire, pour laquelle des solutions juridiques plus pragmatiques devront être envisagées. Ce travail, somme toute colossal, permettrait d'assurer la pérennité de cette collection unique afin qu'elle puisse être présentée dans les meilleures conditions au grand public et être étudiée par les chercheurs et les étudiants.

26. Par exemple, Baud Anne, *Cluny, un grand chantier médiéval au cœur de l'Europe*, Paris, Picard, coll. « Espaces médiévaux », 2003 et Baud Anne & Sapin Christian, *Cluny. Les origines du monastère et de ses églises*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. « Archéologie et histoire de l'art », 2019.

27. Stratford Neil (dir.), *Corpus de la sculpture de Cluny. Les parties orientales de la grande église Cluny III*, Paris, Picard, 2011, 2 vol.

Les collections lapidaires et les plâtres de la cathédrale de Nevers (Nièvre)

Simon Ducros

Conservateur des monuments historiques pour le Nord et le Pas-de-Calais, référent patrimoine maritime, Drac Hauts-de-France
simon.ducros@culture.gouv.fr

Arnaud Alexandre

Inspecteur des patrimoines – collègue Musées, ministère de la Culture, direction générale des Patrimoines et de l'Architecture, Délégation à l'inspection, à la recherche et à l'innovation
arnaud.alexandre@culture.gouv.fr

« Ne dirait-on pas un musée lapidaire dans lequel on aurait artistement rangé tous les caractères architectoniques des différentes époques de notre architecture religieuse ; et cependant on trouve à chaque instant des problèmes à résoudre quand on étudie en détail ce monument¹ » s'étonne l'abbé Augustin Crosnier lorsqu'il publie en 1854 la première monographie consacrée à la cathédrale de Nevers. Construite sur un plan à deux absides, la cathédrale, incendiée en 1211, 1228 et 1308, a connu des transformations importantes sous les Gonzague puis au XVIII^e siècle à l'occasion d'un grand réaménagement liturgique. Les restaurations de la seconde moitié du XIX^e siècle, menées par l'architecte Victor Ruprich-Robert (1820-1887), puis le bombardement de 1944, n'ont fait qu'accroître la complexité architecturale de cet édifice. Cathédrale martyre souvent oubliée, Nevers porte encore les stigmates de la Seconde Guerre mondiale qui a détruit ses vitraux et l'a vidée d'une partie de son mobilier [fig. 1]. Cette situation a cependant évolué avec l'achèvement de la grande campagne de commande de vitraux contemporains en 2009 et des opérations importantes comme la restauration de la tour Bohier et de sa statuaire monumentale entre 2011 et 2015, le remontage du retable de la Vie de saint Jean-Baptiste en 2013 et celui des stalles du XVIII^e siècle en 2016. Parallèlement, la redécouverte des pierres peintes du jubé du XIV^e siècle² a permis une prise de conscience de l'intérêt des collections de la cathédrale. Leur présentation, souhaitée depuis de nombreuses années par la conservation régionale des Monuments historiques (CRMH) de Bourgogne-Franche-Comté, a conduit à la rédaction en 2017 d'un schéma directeur commandé à Étienne Barthélémy, architecte en chef des monuments historiques (ACMH), dont une première phase de mise en œuvre a été initiée début 2023.

1. CROSNIER Augustin, *Monographie de la cathédrale de Nevers*, Nevers, Morel, 1854, p. 83.

2. KAGAN Judith, « La dormition de la Vierge, vers 1350, clôture de chœur de la cathédrale de Nevers », in ARMINJON Catherine, LAVALLE Denis & LE GOFF Jacques (dir.), *20 siècles en cathédrale*, cat. exp., Reims, palais du Tau, 29 juin-4 novembre 2001, Paris, Monum, 2001, p. 427-429 et ULMANN Cécile, « "Des peintures des XIII^e et XIV^e siècles dont quelques-unes sont gaufrées" : le jubé de la cathédrale de Nevers retrouvé », *Revue de l'art*, n° 188, 2015, p. 9-22.



Figure 1

La cathédrale de Nevers (Nièvre) après le bombardement de 1944, photographie conservée à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont (MH0124374).

© Emmanuel-Louis Mas / reproduction Médiathèque du patrimoine et de la photographie, diffusion GrandPalaisRmn Photo.

Inventaire de 2018 et panorama de la collection

En parallèle, la CRMH a souhaité approfondir la connaissance des collections lapidaires en faisant réaliser un inventaire dans le cadre d'un stage de spécialité de l'Institut national du patrimoine (INP) en 2018³. Outre la possibilité de faire émerger des œuvres à présenter dans le cadre du schéma directeur, l'enjeu principal de cette étude était de contribuer à la connaissance du dépôt dont le précédent inventaire, établi par Laurent Laidet, datait de 1983. Si quelques pièces remarquables provenant de la cathédrale avaient été signalées aux ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles par le conservateur du musée de la Porte du Croux Jacques Palet (1905-1986), il faut attendre l'inventaire des années 1980 pour disposer d'une vision globale. Toutefois, ce document n'a pas constitué l'outil de travail qu'il aurait dû être et le récolement des collections n'eut jamais lieu. Aussi, plusieurs facteurs ont amené la décision de créer un nouvel outil, démarche plus opérante que la réactualisation du précédent, devenu peu efficient. D'une part, ce choix a été orienté par le déplacement des collections depuis 1983, la disparition de nombreux éléments et de nouvelles déposes. D'autre part, il semblait essentiel d'élargir l'inventaire des dépôts lapidaires de la cathédrale à des lieux de conservation qui n'avaient pas été visités dans les années 1980, à savoir le musée de la Porte du Croux et le musée de la Faïence et des Beaux-Arts-Frédéric Blandin, afin de prendre en compte l'ensemble des œuvres qui proviennent ou pourraient provenir de l'édifice, quel que soit leur statut juridique. Leur inventaire permet non seulement d'apporter des éléments à la connaissance scientifique de l'édifice mais ouvre aussi la voie à une réflexion sur l'aliénation de ces collections et leur devenir matériel. Dans un objectif de cohérence pour l'ensemble des collections de la cathédrale, lapidaires ou non, l'inventaire du lapidaire a été élaboré selon les fiches types de l'inventaire des objets mobiliers mené en 2012 par la CRMH⁴. Une couverture photographique complète a été réalisée.

3. DUCROS Simon, *Les Collections lapidaires de la cathédrale de Nevers : de l'inventaire à la valorisation*, Paris, INP, 2018.

4. VOTTERO Michaël, CHEVOCHOT Catherine & PERON Damien, *Inventaire de la cathédrale Saint-Cyr et Sainte-Julitte de Nevers*, Drac Bourgogne, CAO A et CDAS de la Nièvre, 2012, 5 vol., consultable à la Drac Bourgogne-Franche-Comté et à Charenton-le-Pont, Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP).

Le versement dans la base de données Palissy de l'ensemble de ces notices offre désormais la possibilité d'une gestion globale des collections de la cathédrale de Nevers qui a donné lieu à un premier récolement à l'été 2022.

La collection lapidaire de la cathédrale de Nevers présente une grande variété, illustrant toutes les étapes de son histoire, de la période romane à nos jours. Sa composition typologique révèle l'importance de quatre grands ensembles qui forment plus des trois quarts de la collection :

- les éléments de décor architectural issus des déposes effectuées depuis le ^{xix}^e siècle mais surtout au ^{xx}^e siècle à la suite du bombardement du 16 juillet 1944. Cette catégorie constitue le tiers de la collection. Elle comprend notamment de nombreux fragments provenant des chapelles latérales des ^{xv}^e-^{xvi}^e siècles ;
- les moulages en plâtre liés aux restaurations de la cathédrale ;
- les fragments issus des fouilles archéologiques. Cette catégorie est à considérer avec précaution car les fouilles ont généré un grand nombre de découvertes, en particulier de très petits fragments qui peuvent fausser les statistiques ;
- les sculptures, qu'elles soient fragmentaires ou non, n'ayant pas de rôle architectonique.

La classification par datation illustre la variété des collections et témoigne des grands jalons qui ont marqué l'édification de la cathédrale. Le ^{xix}^e siècle est la période qui prédomine puisqu'elle constitue le tiers de cette collection. Elle illustre les profondes modifications de l'édifice restauré par Victor Ruprich-Robert et ses successeurs. Ainsi, ce sont principalement des moulages en plâtre et des éléments des parties hautes de la cathédrale (fleurons, pinacles, éléments de balustrades) qui sont conservés. La deuxième période la plus représentée est celle du ^{xiii}^e au ^{xv}^e siècle. Le ^{xvi}^e siècle est également bien illustré dans les collections lapidaires depuis la dépose des statues de la tour Bohier⁵ mais il convient d'y ajouter l'ensemble des fragments provenant des tombeaux des Gonzague et de l'ancien maître-autel. La part de pièces du ^{xviii}^e siècle n'est pas négligeable mais les plus significatives proviennent du monument de la croix de mission installé dans la cathédrale en 1827 et n'étaient pas attachées à l'édifice au moment de leur réalisation.

Si les ^{xi}^e et ^{xii}^e siècles sont peu présents, ils sont caractérisés par des œuvres tout à fait remarquables dont deux sont protégées au titre des monuments historiques : un fragment de statue-colonne et un chapiteau, découverts en fouilles. S'ajoute à ces deux pièces une série de chapiteaux mis au jour dans les mêmes circonstances. Comme pour les fragments archéologiques lapidaires de la classification typologique, les pièces relevant de la période antique et du haut Moyen Âge sont à considérer avec précaution puisque les deux catégories sont liées. En effet, le produit des fouilles de 1947 et des années 1950-1951 est essentiellement constitué d'éléments datés des périodes précédant le dernier état roman de la cathédrale. Enfin, plus de 10 % de la collection ne sont pas datés, ou le sont de façon qui peut être approximative. Cette lacune concerne essentiellement des fragments architectoniques. Très souvent, l'absence d'un point de comparaison stylistique est associée à une dégradation de l'épiderme de la pierre qui empêche de reconnaître la fonction de l'objet.

Trois ensembles significatifs pour l'histoire de la cathédrale

L'inventaire de 2018 a permis la redécouverte de plusieurs éléments associés au réaménagement liturgique de la cathédrale au cours des siècles. L'identification dans les années 2010 par Cécile Ullmann de l'ancien jubé, composé de dix-neuf pierres peintes à la fin du ^{xiii}^e ou au début du ^{xiv}^e siècle, avait constitué un précédent.

La plate-tombe de Jean de Savigny

Outre les plates-tombes de Maurice de Coulanges (†1394) et d'Eustache de Lys (†1613), une autre sépulture d'évêque subsistait dans la cathédrale mais n'avait pas encore pu être identifiée : celle de Jean II de Savigny, évêque de Nevers entre 1296 et 1315 [fig. 2]. Contemporain du jubé, il en est peut-être le commanditaire.

5. ULLMANN Cécile, « Faut-il rétablir les sculptures du clocher de la cathédrale de Nevers ? », *Monumental*, n° 2, 2013, p. 78-81.



Figure 2

Fragment en pierre de la plate-tombe de Jean II de Savigny, ^{XIV}^e siècle, conservé dans la cathédrale de Nevers, 2018.

© Arnaud Alexandre (Drac Bourgogne-Franche-Comté).

Sa plate-tombe, dont seuls six fragments sont conservés, se distingue des autres tombeaux car elle est entièrement peinte et non gravée ou sculptée. Si la partie supérieure n'est pas conservée, l'évêque est néanmoins identifiable. Représenté allongé, les pieds reposant sur un lion et sur un fond bleu parsemé de fleurs de lys, Jean de Savigny est vêtu d'une aube blanche recouverte d'une dalmatique ornée de médaillons polylobés et d'une étoile. Le bas de la crosse épiscopale est encore visible. La plate-tombe est marquée par un encadrement mouluré parcouru par une inscription en latin très altérée mais encore partiellement lisible. L'identification de l'évêque est possible grâce à une description par l'abbé Crosnier en 1854, citant l'*Histoire sommaire des évêques de Nevers* de Charles-Antoine Parmentier (1719-1792) : la tombe, supposée placée au pied du pilier du chœur faisant face au portail de Loire, aurait été découverte lorsqu'on exhaussa les murs du chœur⁶, et Parmentier précise que cette plate-tombe a été « détruite, et séparée en deux le jeudi 16 mars 1769. La portion inférieure est restée dans la maçonnerie⁷ » et pourrait avoir été dissimulée par les stalles installées en 1770. Leur destruction pendant le bombardement de 1944 ou la démolition du mur de clôture du chœur dans les années 1950 pourrait expliquer cette découverte sans qu'elle n'ait été documentée.

Le maître-autel du ^{XVI}^e siècle et les tombeaux des Gonzague⁸

En 1580, Louis de Gonzague (1539-1595), duc de Nevers, décide de faire élever dans la cathédrale un maître-autel et des tombeaux en l'honneur de la maison des Gonzague-Clèves dont il était devenu le fondateur après son mariage avec Henriette de Clèves, duchesse de Nevers. Il fait appel à deux sculpteurs liégeois, Henri de Borset (†1583/1584) pour le maître-autel et Thomas Tollet (1537-1621) pour les tombeaux. Les deux commandes dont on connaît les contrats sont livrées en 1582. Par la suite, il fait édifier un tombeau pour son ancêtre le comte de Nevers Jean de Bourgogne (1415-1491), auquel s'ajoute en 1591 un troisième monument en l'honneur des parents de son épouse, François de Clèves et Marguerite de Bourbon. Ces deux tombeaux sont placés en vis-à-vis du sien de l'autre côté du chœur, à droite du maître-autel.

Ces tombeaux furent détruits entre 1791 et 1792 à l'instigation de l'évêque constitutionnel Guillaume Tollet et les matériaux issus de la démolition vendus mais « certains marbres [...] traînaient encore dans les cours de la cathédrale quatre-vingts ans plus tard⁹ », c'est-à-dire au début des années 1870. Parmi ces marbres figurait l'épithaphe de Louis de Gonzague, au milieu d'autres débris.

Les dessins réalisés pour François Roger de Gaignières dans le dernier tiers du ^{XVII}^e siècle nous donnent aujourd'hui une idée de ces trois tombeaux¹⁰. Leur composition s'inscrivait dans la lignée des grands tombeaux

6. CROSNIER Augustin, *Monographie de la cathédrale de Nevers*, op. cit., p. 211.

7. Archives départementales de la Nièvre, MS 3 et MS 4, PARMENTIER Charles-Antoine, *Histoire sommaire des évêques de Nevers*, manuscrit, 1772, p. 108-109.

8. Les tombeaux des ducs de Nevers ont été étudiés par Jacques Palet. Nos conclusions sont tirées de l'étude suivante : PALET Jacques, « La cathédrale de Nevers à travers le passé : le chœur », *Bulletin de la Société nivernaise des lettres, sciences et arts*, n° 28, 1931, p. 249-291.

9. *Ibid.*, p. 268.

10. Ces dessins, publiés par Jacques Palet dans l'article ci-dessus, sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, dép. des Manuscrits, ms. fr. 8226, XI, « Épitaphes de différentes églises de Bourgogne... », fol. 356, 358 et 359.

royaux de la basilique Saint-Denis élevés par la dynastie des Valois. Les tombeaux de Louis de Gonzague et Henriette de Clèves et de François de Clèves et Marguerite de Bourbon prenaient la forme d'un édicule décoré à l'antique. Leur structure était scandée par des colonnes supportant un entablement orné des armes et emblèmes des Gonzague-Clèves. Sur chaque monument, une épitaphe rappelait l'identité des défunts. Enfin, les statues des ducs et duchesses agenouillés en prière et en habits d'apparat surmontaient l'édicule, tournées en direction du chœur. Le tombeau de Jean de Bourgogne, composé d'un sarcophage supporté par deux cariatides, se démarque des deux autres. Les contrats mentionnent plusieurs types de pierre utilisés pour la construction des monuments et permettent d'en imaginer la grande richesse : « marbre noir ou gris, jaspe bien madré de blanc et de rouge et toutes les figures tant grandes que petites en albâtre¹¹. »

Grâce à ces descriptions et relevés anciens, plusieurs éléments conservés par la Société archéologique du Nivernais à la Porte du Croux avaient déjà été identifiés par Jacques Palet dans les années 1930 : la tête de Louis de Gonzague en marbre blanc et son épitaphe en marbre noir entrées dans les collections, par don de l'abbé Boutillier, le 5 décembre 1872. En complément, l'inventaire de 2018 a permis d'identifier un élément du tombeau de Jean de Bourgogne également conservé à la Porte du Croux. Il s'agit de la tête d'une des cariatides qui soutenaient le sarcophage du duc, surmontée d'un chapiteau ionique supportant ce qui devait être les pieds du sarcophage. La comparaison de cet élément avec le dessin de la collection Gaignières invite effectivement à y voir un des éléments de ce tombeau dont il ne restait *a priori* aucune trace. Enfin, parmi les fragments conservés dans les réserves de la cathédrale, une série de quatre bases de colonnes et deux chapiteaux corinthiens en marbre blanc badigeonnés en noir pourraient provenir des tombeaux des Gonzague¹² mais l'analyse lapidaire mériterait d'être approfondie.

Subsistent également quelques fragments du maître-autel d'Henri de Borset qui, après avoir échappé aux réaménagements liturgiques du XVIII^e siècle et aux destructions révolutionnaires, fut démonté par Ruprich-Robert à la demande de l'évêque M^{gr} Forcade qui souhaitait ériger un nouvel autel à *ciborium* après en avoir fait le vœu si le diocèse était épargné durant la guerre de 1870. Parmi ces fragments, on peut remarquer des éléments de colonnes et un bas-relief en albâtre représentant sainte Véronique devant le Christ portant sa croix, actuellement conservé au musée de la Porte du Croux¹³ [fig. 3].



Figure 3
Sainte Véronique face au Christ. Relief en albâtre provenant du maître-autel d'Henri de Borset, XVI^e siècle, conservé au musée de la Porte du Croux, Nevers, 2018.
© Simon Ducros (Drac Bourgogne-Franche-Comté).

11. PALET Jacques, « La cathédrale de Nevers... », art. cit., p. 254.

12. DUCROS Simon, *Inventaire du mobilier lapidaire de la cathédrale Saint-Cyr et Sainte-Julitte de Nevers*, Paris, INP, 2018, vol. II, crypte nord.

13. ORTHO Gérard d', « Communication de M. G. d'Ortho à propos du don au Musée par Madame J. Palet d'un bas-relief en marbre du XVI^e siècle », *Bulletin de la Société nivernaise des lettres, sciences et arts*, n° 38, 1989, p. 54-57.

Le monument de la croix de mission

L'histoire matérielle du monument de la croix de mission, démonté en 1877 et témoignage important de la période de la Restauration, a pu être reconstituée à travers quatre statues dispersées dans les collections : la statue de saint Charles Borromée placée dans le bras sud du transept du chœur roman, les statues des trois Vertus théologiques [fig. 4] conservées dans la tour Bohier et une *Mise au tombeau* installée dans la crypte.



Figure 4

Les Vertus théologiques (xviii^e siècle) ainsi qu'une cariatide (xiii^e siècle) et les vestiges du relief représentant l'Assomption (4^e quart xv^e siècle) détruit par le bombardement de 1944, tour Bohier de la cathédrale de Nevers, 2021.

© Arnaud Alexandre (Drac Bourgogne-Franche-Comté).

Connu par quelques représentations peu précises¹⁴ et étudié à deux reprises¹⁵, l'édicule avait été érigé en 1817 à l'emplacement de l'actuel monument aux morts de la ville, place Carnot. Son édification s'inscrivait dans le cadre d'une mission ici dirigée par un certain père Thomas¹⁶, dans un mouvement de reconquête spirituelle lancé par l'Église catholique après le rétablissement des Bourbons. En 1827, dix ans seulement après son érection, redoutant une profanation du monument, l'autorité épiscopale le fit transporter dans une chapelle de la cathédrale située sous la tour Bohier¹⁷, où il resta jusqu'à son démontage en 1877. Le monument avait été conçu en réemployant des statues du XVIII^e siècle provenant de l'église Saint-Victor de Nevers, détruite en 1794¹⁸. Parmi elles, un *Saint Charles Borromée* et un *Saint Siméon le Stylite*. Si le *Saint Charles Borromée* est sans conteste celui exposé dans la cathédrale, le *Saint Siméon* n'a pas pu être identifié. Peut-être faut-il voir dans la statue du saint détruite en 1944 et autrefois conservée dans la chapelle Saint-Antoine de Padoue la figure de saint Siméon. Trois *Vertus théologiques* complétaient cet ensemble. Elles ont été installées au premier niveau de la tour Bohier dans les années 1990, rompant le lien qui les unissait au *Saint Charles*, lien historique d'une part et stylistique d'autre part, ces quatre sculptures constituant un des rares exemples de la statuaire du XVIII^e siècle dans la cathédrale de Nevers. Enfin, à l'arrière du monument avait été aménagée quelques années plus tard une grotte qui abritait la *Mise au tombeau* aujourd'hui déposée dans la crypte de la cathédrale¹⁹. L'origine de ce groupe sculpté est inconnue et il ne semble pas provenir de la cathédrale. Cependant, il est venu compléter un ensemble qui devait être particulièrement monumental et dont le regroupement des différents éléments dispersés paraît aujourd'hui souhaitable²⁰.

Victor Ruprich-Robert et le premier embryon de musée lapidaire

Classée au titre des monuments historiques en 1862, la cathédrale connaît un tournant majeur avec la nomination dès 1857²¹ de Victor Ruprich-Robert comme architecte diocésain de la Nièvre. C'est à ce titre qu'il engage la restauration de la cathédrale jusqu'à son décès, en 1887.

À son arrivée, Ruprich-Robert installe son agence de travaux dans l'actuelle chapelle dite des Séminaristes, au niveau du chœur roman, qui abritait à la période médiévale le Trésor de la cathédrale. Cet espace serait donc un des premiers lieux connus de dépôt d'éléments insignes dans l'édifice. Dès 1871, l'architecte envisage d'y créer un Musée roman. L'architecte Jean-Baptiste Massillon-Rouvet évoque l'aménagement par la direction des travaux d'un « musée contenant des peintures des treizième et quatorzième siècles, dont quelques-unes sont gaufrées [il s'agit des pierres du jubé], et des sculptures de toutes époques²² ». Seul un plan conservé à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP) le mentionne²³ [fig. 5]. Les éléments lapidaires déposés à la suite des restaurations du chœur roman, dont Victor Ruprich-Robert avait saisi le caractère exceptionnel, y étaient présentés. Ce dernier réaménage entièrement l'accès à cet espace en obturant la porte située dans l'abside et en créant une ouverture depuis le transept. Un escalier est édifié à l'arrière du bâtiment pour permettre la circulation depuis la rue. D'autre part, la façade du bâtiment est complètement redessinée et l'architecte insère dans les maçonneries des fragments sculptés provenant d'une maison

14. DUCROS Simon, *Inventaire du mobilier lapidaire...*, op. cit., Annexes, fig. 36, p. 38.

15. LESPINASSE René de, « Recueil de documents sur la croix de la mission », *Bulletin de la Société nivernaise des lettres, sciences et arts*, n° 26, 1920, p. 115-132, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1162071r/f125.image.r=thomas> [lien valide en décembre 2025]. BARDIN Maurice, « Le monument de la Croix de Mission », *Bulletin de la Société nivernaise des lettres, sciences et arts*, n° 43, 1994, p. 169-177.

16. LESPINASSE René de, « Recueil de documents sur la croix de la mission », art. cit., p. 115.

17. *Ibid.*, p. 174.

18. SERY André (chanoine), « Reconstitution de l'ancienne église Saint-Victor », *Bulletin de la Société nivernaise des lettres, sciences et arts*, n° 18, 1899-1900, p. 453-471.

19. BARDIN Maurice, « Le monument de la Croix de Mission », art. cit., p. 173.

20. Le schéma directeur de 2018 propose de regrouper dans une chapelle du déambulatoire les statues du XVIII^e siècle tandis que la *Mise au tombeau* demeurerait dans la crypte occidentale.

21. SOULET Thibault, *Victor Ruprich-Robert à Nevers : un architecte diocésain en sa cathédrale*, mémoire de recherche sous la direction de Clémence Reynaud, Paris, École du Louvre, 2017, p. 35.

22. MASSILLON ROUVET Jean-Baptiste, *La Commune de Nevers, origine de ses franchises, suivie d'un Guide archéologique dans Nevers et ses environs*, Nevers, J. Michot, 1881, p. 153, disponible en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98015817> [lien valide en décembre 2025].

23. MPP, 0082/058/2005, n° 025750 (002), Plan de la chapelle Sainte-Julitte. Plan du grand arc de la chapelle Sainte-Julitte, détails des crochets, 11 mai 1881, papier, calque, encre, crayon, lavis contrecollé.

du XII^e siècle, située rue Saint-Genest à Nevers²⁴. L'espace est divisé en trois pièces, sans doute pour créer des bureaux nécessaires à l'agence et dans l'optique de disposer de salles d'exposition. Toutefois, ce musée ne connaît qu'une courte existence, de sept ans seulement, entre 1873 et 1880.

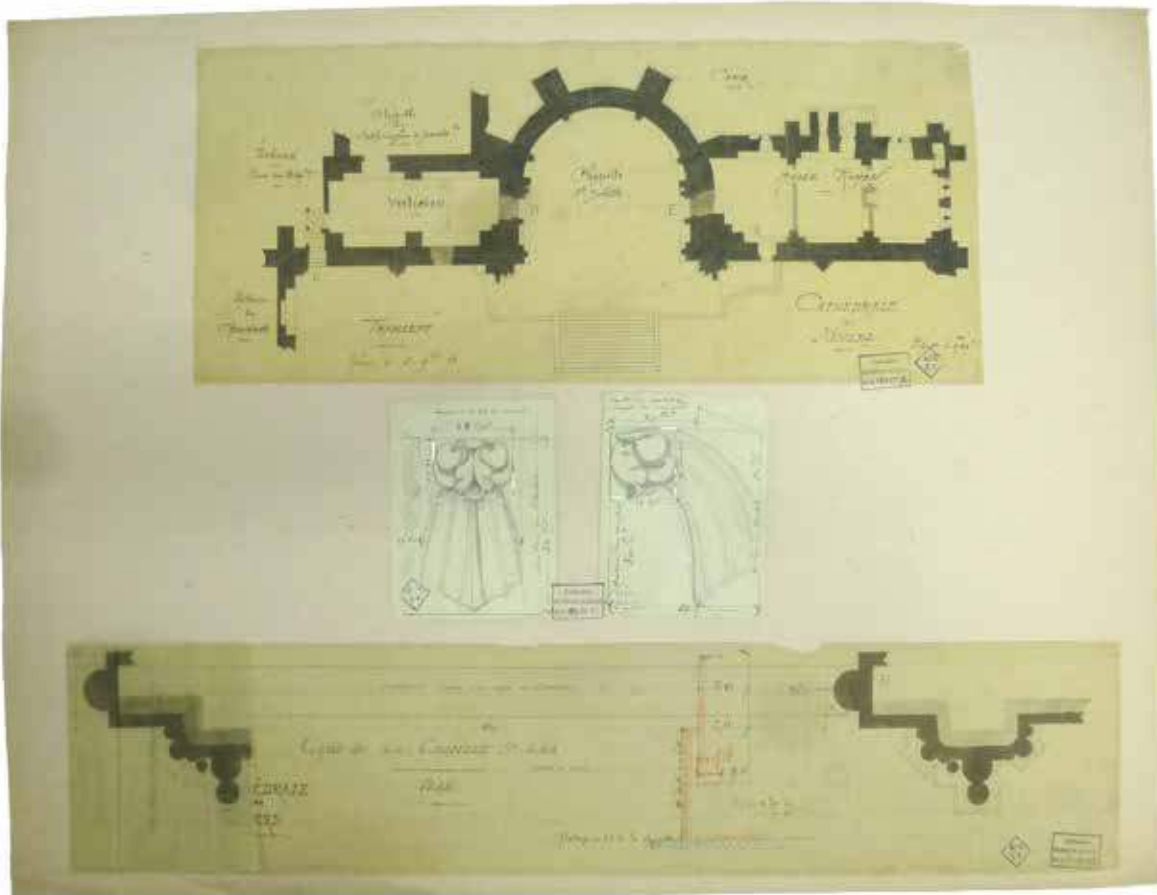


Figure 5

Plan de Victor Ruprich-Robert présentant le projet de Musée roman, 1881 : plan de la chapelle Sainte-Julitte ; plan du grand arc de la chapelle Sainte-Julitte ; détails des crochets. Planche conservée à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont (coll. Ruprich-Robert, MH 25750).
Reproduction Arnaud Alexandre (Drac Bourgogne-Franche-Comté).

Paradoxalement, le premier embryon pérenne du dépôt lapidaire est constitué par les plâtres des restaurations [fig. 6]. Cet ensemble, dont on ne connaît pas l'emplacement au XIX^e siècle, a dû être établi très tôt dans l'ancienne agence des bâtiments de France qui faisait encore partie de l'enclos épiscopal avant l'ouverture de la rue Boutillier, en 1909. La collection y est toujours présentée dans sa configuration de la fin du XIX^e siècle, ce qui a en partie permis de la préserver, ces éléments fragiles n'ayant pas toujours résisté aux destructions du XX^e siècle. En outre, cet ensemble s'inscrit dans un corpus de moulages de cathédrales repérés en Bourgogne dont Autun apparaît comme le plus emblématique avec l'intervention de Michel Pascal (1810-1882)²⁵. La technique de prise d'empreinte au plâtre permet de copier fidèlement l'élément ou de le retravailler si nécessaire. Elle a été mise en œuvre pour la première fois en Bourgogne sur le chantier de la basilique de Vézelay conduit par Viollet-le-Duc à partir de 1840²⁶. Les moulages produits à cette occasion sont souvent anonymes, l'histoire ne retenant que les noms des sculpteurs ou de l'architecte. Les moulages de Nevers n'échappent pas à cette règle et ne sont pas signés mais peuvent être attribués de manière certaine au sculpteur Jacques-Ange Corbel (1854-1904). En effet, ce dernier est intervenu sans interruption sur le chantier de 1873 à 1903 pour des tra-

24. MASSILLON ROUVET Jean-Baptiste, *La Commune de Nevers...*, op. cit., p. 46-47.

25. VOTTERO Michaël, « Les collections de plâtres des églises et châteaux. L'exemple bourguignon », *In Situ. Revue des Patrimoines*, n° 28, 2016, [en ligne], <http://journals.openedition.org/insitu/12714> [lien valide en décembre 2025].

26. *Ibid.*

vaux de sculpture, d'abord sous la direction de Ruprich-Robert puis sous celle d'Anthime-Marin Delarocque (1836-1929)²⁷. En 1875 et 1876, il exécute ses travaux en collaboration avec les sculpteurs Jules-Joseph Chervet et Alexis Lagoule dit Delagoule, puis seulement avec Chervet en 1877 et 1878. Ces trois sculpteurs-ornemanistes s'étaient associés pour fonder une agence installée 8, rue d'Assas à Paris. Cette adresse correspondait aussi à un musée de Sculpture présentant plusieurs centaines de moulages²⁸. Jacques-Ange Corbel avait hérité cette collection de son père, le sculpteur Victor Corbel, qui avait déjà créé vers 1861 « le Musée de la plastique archéologique » sis 18, boulevard de Montrouge. Comme l'a démontré Jean-Marc Hofman, cette collection avait elle-même été rachetée au mouleur Auguste Malzieux qui avait fondé un éphémère musée d'Archéologie du Moyen Âge à Paris sur l'île Saint-Louis. Malgré les propositions de vente de Malzieux à l'État et le souhait de Viollet-le-Duc de rassembler la collection sous forme chronologique dans une des salles du Louvre dès 1855, le projet n'aboutit pas et la collection fut dispersée jusqu'à son rachat par Victor Corbel.



Figure 6

Fiche ancienne établie par Armand Guérinet (1924) documentant un moulage en plâtre de fausse gargouille, conservée à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont (cote D/1996/25/724-1).
Reproduction Simon Ducros.

27. Archives nationales (Pierrefitte-sur-Seine), F/19/7783, dossier 1, Récapitulatif des travaux engagés à la cathédrale de Nevers entre 1872 et 1889.

28. HOFMAN Jean-Marc, « Éphémères musées d'archéologie médiévale. La collection de moulages de l'humble M. Malzieux », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 28, 2016, [en ligne], <http://journals.openedition.org/insitu/12648> [lien valide en décembre 2025].

En 1876, plusieurs plâtres de la collection Corbel-Chervet-Delagoule furent sélectionnés par Viollet-le-Duc pour figurer à l'exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs dans la section « Moulages et estampages en plâtre provenant des monuments historiques »²⁹. Parmi les moulages présentés à cette exposition figuraient un chapiteau (n° 293) et une *Vierge à l'Enfant* (n° 294) du XIII^e siècle de la cathédrale de Nevers. La date de l'exposition, 1876, concorde avec les premières interventions de Ruprich-Robert sur la cathédrale et la liste des moulages exposés témoigne des premières prises d'empreintes de Jacques-Ange Corbel sur l'édifice. En 1879, lors de la création du musée de Sculpture comparée, la collection de Jacques-Ange Corbel est peu sollicitée malgré les volontés de rachat qu'avait eues Viollet-le-Duc vingt-cinq ans plus tôt de ce qui était encore la collection Malzieux. Néanmoins, dès 1882, le sculpteur fait don au musée de deux moulages estampés sur des monuments neversois : un bas-relief représentant le Combat de saint Michel terrassant le dragon dont l'original est conservé au Louvre et provenant du tympan de la façade ouest de la chapelle Saint-Michel à l'abbaye bénédictine Notre-Dame de Nevers et une partie de chapiteau de la cathédrale de Nevers [fig. 7]. Le premier moulage est mentionné dans le catalogue du musée de Sculpture comparée, publié en 1883, et son don a été encouragé par Ruprich-Robert comme en témoigne le rapport de séance du 26 avril 1882. Le second moulage a été radié en 1961³⁰. À Nevers figurait aussi au musée de la Porte du Croux un moulage disparu du bas-relief dit du chanoine Millon provenant de la cathédrale et exécuté par Corbel en 1874.



Figure 7

Moulage en plâtre du XIII^e siècle d'un chapiteau de la cathédrale de Nevers, exposé au musée de Sculpture comparée à Nevers, conservé actuellement à la Cité de l'architecture & du patrimoine (inv. MOU.00529). Carte postale non datée de Paul Robert, extraite de *l'Album du musée de Sculpture comparée. Deuxième série. XIII^e siècle*, de Paul Frantz Marcou, éditeur C. Massin, Paris, 1889, pl. 65. Reproduction INHA.

Ces quelques moulages clairement attribués à Jacques-Ange Corbel et sa présence à Nevers pendant plus de trente ans permettent de lui attribuer les plâtres conservés dans l'ancienne agence des bâtiments de France. Si le sculpteur n'a sans doute pas hérité des 2000 moulages de la collection Malzieux, il l'a donc complétée par ses propres estampages exécutés sur des monuments historiques. On lui doit notamment, aujourd'hui à la Cité de l'architecture à Paris, le tympan de l'église Notre-Dame-du-Pré de Donzy en 1880, le trumeau de la cathédrale Saint-Étienne de Sens avant 1883, la rosace et le tympan de l'église Sainte-Croix de La Charité-sur-Loire en 1881-1882 et surtout, le magistral portail de la Pentecôte de l'église Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay daté de 1881 qui orne aujourd'hui l'entrée de la galerie d'architecture comparée. Ainsi, à l'exception de ces pièces exceptionnelles, les quelque 150 plâtres conservés à Nevers constituent la trace la plus importante de

29. *Ibid.*, paragraphe 33.

30. Nous remercions Jean-Marc Hofman de nous avoir communiqué cette information.

l'activité de mouleur de Jacques-Ange Corbel pour les monuments historiques et le témoignage exceptionnel d'une pratique de la restauration monumentale aujourd'hui peu valorisée.

Évolution des conditions de conservation et des réserves depuis le XIX^e siècle

Si les moulages ont bénéficié très tôt d'un espace de conservation, il n'en est pas de même pour le reste des collections. Les éléments qui n'ont pas été découverts en fouilles ou qui ne résultent pas du bombardement de 1944 sont rares dans les réserves actuelles. Les dépôts effectués dans le cadre des restaurations du XIX^e siècle ont été très peu conservés et les architectes diocésains se sont contentés de maintenir en place quelques sculptures mutilées à la Révolution. Aucun dépôt n'a donc été pensé ni même envisagé afin de conserver une trace des originaux qui étaient remplacés. Ce choix s'explique peut-être par le manque de place qui affecte alors la cathédrale. Dès 1873, Victor Ruprich-Robert avait demandé au ministre des Cultes l'autorisation de vendre « divers objets hors de service provenant des édifices diocésains et qui occupent un emplacement indispensable pour le dépôt des matériaux destinés à la restauration de la cathédrale³¹ ». En 1879, une nouvelle demande est formulée concernant des « matériaux de service » issus des démolitions de la cathédrale. Ruprich-Robert écrit dans un rapport daté du 15 janvier :

M^{gr} Forcade, évêque de Nevers, fit, en 1870, démolir le maître-autel de la cathédrale pour construire le ciborium. Le vieil autel avait été construit par les ducs de Nevers sous Louis XIII et dans le goût de cette époque, mais il était fait de matériaux très mêlés, l'ornementation était de marbre de pierres et de plâtre. Il y avait des blocs de marbre noir assez considérables qui n'ont aucune valeur que celle de la matière. À ces marbres sont venus s'ajouter quatre fûts de colonnes sur des bases avec piédestaux en pierres provenant des fonds baptismaux, décoration Louis XV, de mauvais goût, que la restauration de l'absidiole romane a dû faire disparaître³².

Il est impossible de savoir si la dispersion de ces matériaux a bien eu lieu, car aucun document de vente n'a été retrouvé et certains éléments décrits sont restés en place comme les colonnes.

Au début du XX^e siècle, aucune solution pérenne ne fut trouvée pour constituer un dépôt lapidaire digne de ce nom. L'agence des travaux de la cathédrale, que l'on désigne aujourd'hui comme l'ancienne agence des bâtiments de France, continue de voir s'accumuler des éléments lapidaires à la suite du dépôt des plâtres de restauration du XIX^e siècle. Dans une lettre du 3 juillet 1914 adressée au sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, l'architecte Georges Darcy demande l'autorisation de déposer au musée de Nevers vingt et un éléments, « divers fragments actuellement déposés à l'agence des travaux de la cathédrale ». Il ajoute : « ces objets sont inutilisables pour le monument. Leur place est maintenant dans un musée où ils seront définitivement sauvegardés et pourront être plus facilement étudiés³³. »

Parmi les éléments qui ont pu être identifiés, seuls les pierres peintes du jubé et les fragments du maître-autel ont bel et bien quitté la cathédrale mais sans doute pas avant 1927. En effet, dans un rapport à la commission des Monuments historiques daté du 29 mai 1927, Henri Nodet, ACMH, indique :

... dans l'agence des travaux [...] sont entreposés un certain nombre de grands appareils en pierre de taille dont une face est décorée de peintures représentant des personnages ; elles paraissent du XIV^e siècle et nous supposons que c'est à cause de cette décoration qu'elles furent mises à part. [...] Cachées aux regards dans l'agence elles ne profitent à personne. Il en coûterait bien peu de les transporter dans la cathédrale et de les assembler contre un mur dans le transept nord par exemple, où la place ne manque pas³⁴.

31. MPP, F/19/7781. Courrier de 1873 adressé par Victor Ruprich-Robert au ministre des Cultes.

32. MPP, F/19/7781. Rapport du 15 janvier 1879 de Victor Ruprich-Robert adressé au ministre des Cultes.

33. MPP, 81/58/230/1. Courrier du 3 juillet 1914 adressé par l'architecte Georges Darcy au sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts.

34. MPP, dossier des objets mobiliers de la cathédrale de Nevers, Nièvre. Rapport du 29 mai 1927 de Henri Nodet à la commission des Monuments historiques.

Les prescriptions de ce rapport ne sont pas respectées et les pierres peintes du jubé quittent l'ancienne agence entre 1927 et 1948. En effet, dans une lettre du 24 février 1958 adressée à Pierre Lablaude, ACMH, le conservateur du musée de la Porte du Croux évoque ce déplacement afin de permettre l'installation de l'agence des bâtiments de France en 1948³⁵. Dans le même courrier, il évoque le manque de place que son musée connaît lui aussi et



Figure 8

Plâtres et lapidaire (xix^e siècle) conservés dans l'ancienne agence des bâtiments de France à Nevers, 2019.

© Arnaud Alexandre (Drac Bourgogne-Franche-Comté).

l'impossibilité de présenter l'ensemble des éléments déposés. Après cette date, les pierres peintes du jubé sont oubliées par l'administration. La redécouverte n'a lieu qu'au milieu des années 1990, lorsque Judith Kagan, alors inspectrice des monuments historiques pour la Bourgogne, les localise au musée de la Porte du Croux et les fait transporter à nouveau dans l'ancienne agence des bâtiments de France.

Les difficultés de stockage des collections lapidaires s'aggravent après la Seconde Guerre mondiale. Le bombardement a généré un grand nombre de débris et de fragments d'architecture en tout genre dont la gestion s'avère complexe. Les fragments subsistants sont déposés à l'arrière de la cathédrale, dans le square qui borde le chœur roman. Aucun local n'est prévu pour leur sauvegarde et, lors de l'inventaire de 1983, ces éléments s'y trouvent encore, dans des conditions de conservation catastrophiques. Les collections lapidaires qui sont jugées les plus intéressantes sont déposées dans des chapelles latérales de la cathédrale, témoignant une fois de plus du manque de place. Il faut attendre 1997 pour qu'un dépôt digne de ce nom soit aménagé dans la crypte nord de la cathédrale. Grâce à cette création, les collections sont réorganisées par les conservateurs délégués des Antiquités et Objets d'art, Catherine Chevochot et Damien Peron. Cependant, cet espace se révèle très vite insuffisant et les dépôts générés par les chantiers de restauration se poursuivent dans l'ancienne agence des bâtiments de France, dans la crypte sud qui n'a pas bénéficié d'un aménagement, ou même à ciel ouvert, dans la cour anglaise bordant l'abside occidentale. Le dépôt lapidaire est à nouveau saturé, les collections étant déposées dans des conditions peu propices à leur conservation [fig. 8].

35. MPP, dossier des objets mobiliers de la cathédrale de Nevers, Nièvre. Courrier du 24 février 1928 adressé par Jacques Pallet à Pierre Lablaude.

Ouverture de nouveaux espaces au public et réaménagement des réserves (2017-2026)

En 2017, la CRMH commande à l'ACMH Étienne Barthélémy un schéma directeur pour l'aménagement des intérieurs de la cathédrale, remis en 2019, alors que s'achèvent les grandes restaurations extérieures (à l'exception du chevet roman). L'objectif est triple : restaurer les chapelles latérales de la nef qui n'avaient pas bénéficié de restauration à la suite des dommages de guerre, présenter au public les pierres peintes du jubé médiéval et d'autres objets mobiliers permettant d'évoquer l'histoire de l'édifice, améliorer la conservation des collections lapidaires par l'assainissement et la réorganisation des cryptes utilisées comme réserves.

À la faveur du plan de relance de l'État, les travaux ont pu être entrepris à partir du début d'année 2023 pour un chantier devant s'achever en 2026. Les deux chapelles du chœur roman, entièrement restaurées, seront ouvertes au public et accessibles aux personnes à mobilité réduite au moyen d'un ascenseur desservant également les réserves dans les cryptes. Au nord, l'éphémère Musée roman du ^{xix}^e siècle doit accueillir les pierres peintes du jubé et d'autres pierres polychromes, dont la plate-tombe de Jean de Savigny, illustrant l'importance aujourd'hui oubliée de la peinture dans la cathédrale. Au sud, comme un petit musée de l'Œuvre, une histoire matérielle de la cathédrale sera évoquée par une sélection de vestiges lapidaires et de moulages des restaurations du ^{xix}^e siècle. Enfin, dans la chapelle de Fontenay, chapelle close sur le flanc sud de la cathédrale, seul vestige architectural du ^{xvi}^e siècle, seront rassemblés les éléments dispersés de quelques œuvres, notamment les fragments du maître-autel et des tombeaux ducaux, rappelant l'époque des Gonzague.

Cette restauration est l'occasion de mener un chantier des collections, poursuivant le travail d'inventaire réalisé en 2018 : la partie occidentale de la cathédrale devant être fermée au public pour la restauration des chapelles latérales, l'ensemble du mobilier a pu être rassemblé sur des étagères dans la nef pour son étude [fig. 9], permettant ainsi la restauration des cryptes, dont la capacité de stockage sera augmentée par sa rationalisation.



Figure 9

Chantier des collections dans la nef de la cathédrale de Nevers, 2023.

© Catherine Chevochot (Drac Bourgogne-Franche-Comté).

Le lapidaire encore conservé à l'extérieur, dans la cour anglaise du chevet roman, a été mis à l'abri, notamment trois cariatides gothiques³⁶ provenant des baies hautes de la nef. Fortement altérées par ce séjour à l'air libre, malgré leur protection partielle par une dalle de béton, les cariatides ont été nettoyées et consolidées en 2022³⁷

36. BEAULIEU Michèle & BARON Françoise, « Les “cariatides” de la cathédrale de Nevers », *Bulletin monumental*, n° 124/4, 1966, p. 363-379, disponible en ligne, <https://doi.org/10.3406/bulmo.1966.4657> [lien valide en décembre 2025].

37. DESROCHES Emmanuel, *Rapport de consolidation et de déplacement de trois cariatides en pierre*, 2020, 7 p. et *Id.*, *Nevers, cathédrale : rapport de traitement des cariatides*, 2022, 10 p.

et seront conservées dans l'étage de la tour Bohier, rejoignant d'autres sculptures. En 2024, ont été restaurés les plâtres qui seront présentés au public³⁸. En 2025, un chantier de bénévoles organisé par l'association Rempart, avec laquelle la Drac Bourgogne-Franche-Comté organise régulièrement des chantiers, et conduit par un restaurateur qualifié et la conservatrice déléguée des Antiquités et Objets d'art, a permis un dépoussiérage général de la collection de plâtres et son reconditionnement avant son retour en réserve.

La prochaine ouverture au public d'espaces présentant une sélection de fragments lapidaires de la cathédrale de Nevers concrétise, un siècle et demi plus tard, l'évocation par l'abbé Crosnier d'un « musée lapidaire ». Pour autant, l'histoire des collections de la cathédrale témoigne d'une gestion souvent erratique. La prise de conscience de la nécessité – au-delà de la conservation de vestiges après les démolitions volontaires ou involontaires et de la dépose conservatoire d'éléments lors des restaurations – d'en réaliser l'inventaire et de gérer la collection apparaît tardive. Le chantier des collections et les travaux en cours dans les réserves amélioreront la conservation de l'existant mais la cathédrale reste pauvre en espaces annexes et la gestion d'éventuelles futures déposes dans le cadre des restaurations doit encore être imaginée. Dans le cadre de la restauration du flanc sud de la cathédrale, achevée en 2024, la dépose d'une cariatide du ^{xix}^e siècle, dont l'état d'altération nécessitait le remplacement, a été assortie du choix de son lieu de conservation, la tour Bohier [fig. 10], et la dépose d'une balustrade a fait l'objet d'un choix concerté entre maître d'ouvrage et maître d'œuvre, celui de n'en conserver qu'un échantillon. Néanmoins, une méthodologie de sélection, intégrant la documentation des éléments lapidaires supprimés et un protocole d'élimination, reste à établir, comme c'est désormais le cas en archéologie ou comme il est prévu pour les archives papier.



Figure 10

Dépose d'une cariatide du ^{xix}^e siècle et sculpture neuve d'après le modèle, 2023.

© Régis Wenzel (Drac Bourgogne-Franche-Comté).

38. Restauration par Augustin Laforêt (Lugny). Dans le même temps, huit moulages en plâtres du ^{xix}^e siècle d'éléments ornementaux du Palais ducal, propriété de la Ville de Nevers, dont l'origine de la présence parmi les collections de la cathédrale n'est pas documentée, ont été restaurés par l'entreprise Tandem (Semur-en-Auxois) et seront restitués à la Ville de Nevers.

Étude d'une collection inédite de plâtres architecturaux à Sens (Yonne)

Ana Aurora Zaragoza Arrabal

Diplômée de deuxième année de master en recherche en muséologie,
École du Louvre
ana.aurora.zaragoza@gmail.com

En 2013, une collection de plâtres de travail liés aux divers chantiers de restauration du groupe archiépiscopal de Sens (Yonne) au XIX^e siècle était découverte dans les combles du bâtiment dit des écuries [fig. 1]. Un an plus tard, les pièces du palais synodal étaient présentées pour la première fois lors de l'exposition consacrée à la restauration menée au sein de l'édifice par Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)¹. Le reste attendra plus de dix ans avant d'être mis en lumière. En 2016, Michaël Vottero, conservateur régional adjoint des monuments historiques à la direction régionale des Affaires culturelles (Drac) de Bourgogne-Franche-Comté, se faisait l'écho de cette découverte et signalait l'absence d'inventaire de ce fonds de plâtres² dont le statut était imprécis. Par ailleurs, les mauvaises conditions de stockage mettaient en danger la pérennité des pièces. La demande d'analyse de la Drac a abouti à mon mémoire d'étude soutenu en juin 2024 à l'École du Louvre³.



Figure 1

Aile des écuries de l'archevêché, 1898-1935, site archiépiscopal de Sens (Yonne), photographie conservée au Centre de recherche et d'étude du patrimoine de Sens (CEREP), fonds iconographique Chartraire (ARC 1.108).

Photo Eugène Chartraire ? / CEREP, Sens.

1. Exposition « Viollet-le-Duc, [re]lectures d'un palais », organisée par les musées de Sens au palais synodal du 7 juin au 18 octobre 2014, sous le commissariat de Sylvie Tersen avec l'assistance de Virginie Garret.
2. VOTTERO Michaël, « Les collections de plâtres des églises et châteaux. L'exemple bourguignon », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 28, 2016, [en ligne], <http://journals.openedition.org/insitu/12714> [lien valide en janvier 2026].
3. ZARAGOZA ARRABAL Ana Aurora, *L'Estampage et le moulage dans la restauration en architecture au XIX^e siècle : étude, inventaire et valorisation d'une série de plâtres liés aux chantiers du palais synodal, du palais archiépiscopal et de la cathédrale Saint-Étienne de Sens*, mémoire d'étude de 1^{re} année de master, sous la direction d'Aline Magnien et de Thierry Zimmer, Paris, École du Louvre, 2024. Ce mémoire a bénéficié du suivi de Michaël Vottero, conservateur en chef du patrimoine, membre du jury, et de Lydwine Saulnier-Pernuit, conservatrice déléguée des antiquités et objets d'art de l'Yonne. Qu'ils soient tous vivement remerciés.

Si les pièces du palais synodal avaient fait l'objet d'une première étude par Lydwine Saulnier-Pernuit⁴, le fonds dans son ensemble demeurait très inédit. L'enjeu a été de retracer l'histoire des plâtres et d'étudier leur matérialité. Les chantiers du XIX^e siècle ont été approfondis mais l'étude de ceux du XX^e siècle s'avérerait éclairante pour les épreuves non identifiées actuellement. L'inventaire effectué entre février et mars 2024 a recensé soixante-seize pièces dont l'état de conservation diffère. Toutes provenances confondues, elles avaient été entreposées ensemble et d'une manière aléatoire, comme en témoignent les premières photographies du grenier des écuries [fig. 2]. Le présent article constitue une brève présentation de ce fonds.



Figure 2

Plâtres retrouvés dans le grenier du bâtiment des écuries de l'archevêché, site archiépiscopal de Sens (Yonne), 23 octobre 2013.

© CRMH de Bourgogne-Franche-Comté.

Les chantiers de restauration du site archiépiscopal sénonais au XIX^e siècle et la formation du dépôt de plâtres

L'histoire de chaque fragment est indissociable du déroulement des travaux de restauration entrepris dans l'ensemble archiépiscopal de Sens au XIX^e siècle⁵, notamment à partir de l'adjudication des travaux de la cathédrale de Sens, dirigés par l'architecte Charles Robelin (1797-1887), en 1837. Ceci ouvre une période particulièrement riche en chantiers, lesquels se succèdent ou se chevauchent dans les divers bâtiments.

4. SAULNIER-PERNUIT Lydwine, « La restauration de la sculpture du Palais synodal par Viollet-le-Duc », in TERSEN Sylvie, GARRET Virginie et al., *Viollet-le-Duc, [re]lectures d'un palais*, cat. exp., Sens, palais synodal, 7 juin-18 octobre 2014, Sens, Musées de Sens, 2014.

5. Documents consultés : Archives nationales (site de Pierrefitte-sur-Seine), Cultes, travaux de restauration de la cathédrale Saint-Étienne de Sens : F/19/7883, F/19/7884, F/19/7885 et F/19/7886 ; archives départementales (AD) de l'Yonne (Auxerre), fonds de la préfecture, travaux sur les édifices diocésains, palais épiscopal de Sens : 3 V 11, 3 V 12 ; et AD Yonne, Décomptes, subventions, 75 T 15 et 75 T 16.

Pour le siècle étudié, plusieurs architectes diocésains se suivent : Charles Robelin dès 1835 jusqu'à sa mise à l'écart en 1849, puis Jean Boivin (1807-1854), Adolphe-Étienne Lance (1813-1874) et Jean-Charles Laisné (1819-1891) jusqu'à leur décès, Sainte-Anne Auguste Louzier (1848-1925) jusqu'en 1894 et, enfin, Édouard Bérard (1843-1912). Parmi les inspecteurs des travaux présents sur le terrain, nous retenons Frédéric-Louis Lefort (1810-1878), nommé en 1849 par Jean Boivin et maintenu dans son poste jusqu'à son décès, puis remplacé par son gendre, Benoni Jean-Marie Roblot (1831-1904). Il est courant que ceux-ci interviennent sur plusieurs chantiers du site. En l'occurrence, Louis Lefort est aussi nommé par Viollet-le-Duc au palais synodal pour le compte des Monuments historiques. Ces intervenants doivent rendre compte de leurs travaux, encadrés par les diverses circulaires, dont l'*Instruction* de février 1849⁶. Sa section consacrée aux sculptures d'ornement établit les bonnes pratiques à adopter par les sculpteurs sur les chantiers.

Les diverses restaurations et questions de datation

Dans un premier temps, les travaux sur le site permettent de réparer et de remettre en état ces bâtiments qui n'avaient, pour la plupart, fait l'objet d'aucune restauration pendant de nombreuses années. La cathédrale Saint-Étienne de Sens, incluse dans la liste des Monuments historiques de 1840, concentre d'abord tous les efforts de l'administration des Cultes. Charles Robelin commence par démolir la sacristie lors de la restauration du pourtour du chœur et œuvre à la tour de Plomb. Le chantier prend une autre ampleur avec l'arrivée d'Adolphe Lance en 1854, qui bénéficie du soutien d'Eugène Viollet-le-Duc pour la reconstruction des chapelles nord du ^{xiv}^e siècle que ce dernier juge « fort mal établies ». Il entreprend la restauration du collatéral nord en 1859 et celle du collatéral sud en 1864 ; ses interventions sont fortement critiquées dans les milieux sénonais. Parmi les autres travaux projetés dans l'édifice, en sculpture, Charles Laisné propose la restauration des soubassements du portail Saint-Étienne puis Auguste Louzier engage, par exemple, des interventions dans les tours nord et sud de la façade ouest et dans la chapelle Saint-Savinien.

Les autres bâtiments ne tardent pas à être pris en charge. L'ancien palais des archevêques, une fois le siège de Sens rétabli, est remis à la disposition de l'archevêque⁷ et une restauration s'impose pour loger le prélat. Les premiers remaniements ont lieu à l'intérieur de l'aile orientale, dénommée Henri II et datant de 1557. Dans l'aile méridionale, dite de François I^{er} (d'entre 1519 et 1525), le premier étage et les combles sont démolis en 1832⁸. Un projet de surélévation concernant les trois premières travées à l'est est prévu par Adolphe Lance dès 1867. Les travaux de sculpture viennent parfaire le décor des deux façades du rez-de-chaussée entre 1869 et 1871. La restauration de cette aile se termine à l'ouest en 1898. De leur côté, les anciennes écuries – lieu de découverte des plâtres – avaient été reconstruites au ^{xviii}^e siècle. Enfin, fermant la cour à l'ouest, le palais synodal du ^{xiii}^e siècle, endommagé à la Révolution, est restauré par Viollet-le-Duc entre 1851 et 1865.

Pour pouvoir proposer des datations, les épreuves de travail en plâtre issues des chantiers ont été mises en rapport avec les périodes de ces chantiers et avec les parties du bâtiment concernées⁹. C'est cette approche que nous avons retenue lorsque les archives n'ont pas permis de mettre en lumière le moment précis de la réalisation de certaines pièces. Aussi, chaque fois que cela était possible, celles-ci ont été directement confrontées avec leur élément définitif en pierre s'il était à hauteur de vue, connu par des photographies ou déposé au palais synodal. Des zones d'ombre subsistent pour des éléments inaccessibles au moment de l'étude, parce que se trouvant en hauteur, notamment. Plusieurs fragments en plâtre semblent de provenance externe, et leur origine est à identifier. Enfin, la difficulté de la tâche réside dans le fait que le plâtre demeure très invisible dans les archives¹⁰. Nous pouvons parfois déduire son existence à travers l'évocation des « modèles¹¹ » dont nous ne connaissons souvent ni le nombre ni la forme exacte, ou à partir de l'élément en pierre à restaurer.

6. AN, F/19/4544, *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration de ces édifices et particulièrement des cathédrales*, Commission des arts et édifices religieux, section d'architecture, 26 février 1849.

7. AD Yonne, 3 V 11, *Ordonnance du roi*, 30 janvier 1822.

8. SAUVAGEOT Claude, « Palais archiépiscopal de Sens. ^{xvi}^e siècle », in *Id.*, *Palais, châteaux, hôtels et maisons de France, du ^{xv}^e au ^{xviii}^e siècle*, Paris, A. Morel, 1867, t. I, p. 11.

9. Le travail sur le dépôt lapidaire de l'ensemble archiépiscopal de Sens réalisé en 2014 par Pierrick Rodriguez, conservateur du patrimoine, a aussi contribué à fournir de bons indices pour notre étude sur le plâtre.

10. Décomptes des travaux et mémoires sont plus rares dans les archives consultées.

11. Ou des « frais de moulage ».

À titre d'exemple, pour la cathédrale, comme la dépose et le remplacement des atlantes de la tour de Plomb sont intervenus entre 1847 et 1849¹², nous pouvons en déduire que les épreuves représentant les bases des atlantes [fig. 3] se rapportent aux travaux de Charles Robelin. En revanche, les modillons en plâtre de notre étude présentent une fourchette de datation plus ample et pourraient provenir aussi bien des interventions de Robelin que de celles de Lance. Concernant le palais synodal, la réalisation des épreuves pour la restauration de la plupart des statues mutilées [fig. 4] peut être datée précisément. Enfin, une datation a pu aussi être proposée pour les éléments de la frise ornée des trois premières travées de l'aile François I^{er}.



Figure 3
Confrontation d'une épreuve d'estampage avec la base d'atlante originale (1847-1849), H. 40 × L. 29 × P. 12 cm, déposée dans la salle de l'Officialité du palais synodal (inv. 2024-7), site archiépiscopal de Sens (Yonne), 14 mars 2024.

© Ana Aurora Zaragoza Arrabal.

12. RODRIGUEZ Pierrick, *Les Collections du dépôt lapidaire de l'ensemble archiépiscopal de Sens*, vol. II, *Annexes*, mémoire scientifique du stage de spécialité du diplôme de conservateur du patrimoine, spécialité Monuments historiques, Bourgogne, CRMH, 2014, p. 52.



Figure 4

Têtes, attributs et statue-colonne, faisant partie de la série du palais synodal installée au premier étage du bâtiment des écuries, site archiépiscopal de Sens (Yonne), 8 novembre 2023.

© Michaël Vottero (CRMH de Bourgogne-Franche-Comté).

Le plus souvent, les moulages n'ont pas été explicitement répertoriés, leur nombre dépendant des nécessités matérielles liées à l'avancement des travaux. Au terme de ceux-ci, ces pièces nouvellement produites n'avaient plus lieu d'être et ont soit été rangées avec le « vrai » lapidaire, soit été mises de côté.

Le plâtre face aux aléas de l'histoire : des dépôts lapidaires aux combles des écuries

Plusieurs dépôts lapidaires et de plâtres ont coexisté dans l'ensemble du site archiépiscopal. Ainsi, l'architecte Jean Boivin fait référence à la maison de l'Œuvre en 1850 et précise que son rez-de-chaussée devait primitivement servir d'atelier aux ouvriers tailleurs de pierre et aux sculpteurs pendant la mauvaise saison¹³. Le premier étage sert également à accueillir des modèles en plâtre, « disséminés un peu partout », lesquels sont utilisés en tant qu'outils de travail¹⁴.

D'autres bâtiments ont rapidement servi de dépôt, et les pierres sculptées provenant des démolitions de la cathédrale ont aussi été stockées dans le chemin de ronde autour de l'édifice. Dès 1854, Adolphe Lance évoque l'éventuelle constitution d'une sorte de musée « curieux à plus d'un titre » pouvant accueillir ces « débris ». En ce sens, la figure de l'abbé Eugène Chartraire¹⁵ (1862-1935) est significative au sein de l'ensemble archiépiscopal dès la fin du XIX^e siècle. Son intervention semble avoir été décisive pour la constitution du

13. AN, F/19/7883, *Notice archéologique*, Jean Boivin, 12 août 1850.

14. RODRIGUEZ Pierrick, *Les Collections du dépôt lapidaire de l'ensemble archiépiscopal de Sens*, vol. I, *Étude préalable à son inventaire et valorisation*, mémoire scientifique du stage de spécialité du diplôme de conservateur du patrimoine, spécialité Monuments historiques, Bourgogne, CRMH, 2014, p. 32-37.

15. Se référer à <https://pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP007P00336> [lien valide en janvier 2026].

lapidaire sénonais¹⁶ tel que nous le connaissons aujourd'hui, et pour le fonds de plâtres. D'après une lettre de l'abbé, l'embryon de l'ancien musée au rez-de-chaussée du palais synodal, la salle de l'Officialité, a été aménagé pour la première fois vers 1865. En 1897, l'abbé commence l'inventaire du trésor à la demande de M^{sr} Pierre-Étienne Ardin (1840-1911). Également nommé conservateur des antiquités et d'objets d'art de l'Yonne, il est chargé de classer « les débris sculptés provenant de la restauration de la cathédrale de Sens ». Si les archives attestent des réticences du maire de Sens, Lucien Cornet (1865-1922), sur sa nomination, la promulgation de la loi de séparation des Églises et de l'État du 9 décembre 1905 n'a pas entravé la poursuite de cette mission, initialement confiée à l'architecte ordinaire des monuments historiques, Léon Rousseau (1863-1904), et restée inachevée à sa mort. En 1911, la salle synodale est encore inoccupée, et Chartraire déplore l'entassement de « morceaux de sculpture provenant de la cathédrale et de l'archevêché » au rez-de-chaussée¹⁷. Enfin, en 1918, il précise que, dans le bâtiment des écuries, attenant au palais synodal : « au rez-de-chaussée, des remises servent de magasins et d'atelier de taille de pierre à l'agence des travaux de la cathédrale¹⁸ », ce qui laisse imaginer que l'édifice des écuries pouvait déjà accueillir du lapidaire et du plâtre dès cette époque, même dans ses combles.

Après quelques controverses entre l'État et la Ville à propos de la propriété du palais synodal, l'architecte en chef des monuments historiques, Bernard Haubold (1875-1943), émet un rapport concernant l'implantation du musée lapidaire synodal en 1922 et les travaux pour l'aménagement de la salle synodale en musée sont autorisés l'année suivante. Cela va de pair avec l'installation, en 1930, d'un dépôt annexe dans les écuries pour entreposer l'excédent lapidaire, après rangement et aménagement par l'abbé Chartraire¹⁹. Cet événement semble capital pour expliquer en partie la découverte de 2013. En effet, l'hypothèse principale est que certains plâtres issus des restaurations du XIX^e siècle se trouvaient dans cet « excédent » lapidaire du palais synodal. Nous pouvons ainsi présumer qu'ils ont gagné les écuries à cette période, ont rejoint les plâtres déjà sur place, puis y sont restés sans qu'une attention particulière leur soit accordée. Il est aussi plausible que plusieurs fragments aient été transférés dans les combles des écuries après l'incendie de la maison de l'Œuvre, en 1915. En tout état de cause, la genèse de cette réserve paraît liée à l'abbé Chartraire, chargé de classer les collections. La pierre ayant un statut plus noble que le plâtre, les photographies d'époque indiquent que les moulages de travail n'ont pas été retenus dans son musée de la salle synodale, et ce à l'exception du *Saint Louis*, étudié ci-après.

Mieux comprendre la collection de plâtres du site archiépiscopal de Sens

L'ensemble sénonais témoigne des techniques de moulage qui ont pu être employées dans les chantiers du XIX^e siècle et les traces de mise en œuvre visibles en surface permettent d'émettre des hypothèses²⁰. À cette époque, la terre crue était préconisée pour la confection de modèles. Le modèle est l'élément de référence imité par l'artiste (croquis, modelage...) et à reproduire sur un support différent. En sculpture, la terre constitue souvent le point de départ et permet de tirer des plâtres qui servent, à leur tour, de modèles pour la pierre. Pour la plupart des pièces de la salle synodale, le recours à la terre semble évident, au vu des traces d'outils en surface qui témoignent du modelage. La couture latérale apparente sur plusieurs de ces plâtres correspond à la jonction des pièces du moule ayant servi à créer les épreuves [fig. 5]. À partir de la terre, l'empreinte est prise pour fabriquer un moule qui se compose ici de deux coques. Ce moule est dit à creux-perdu puisque

16. Pour le lapidaire, voir aussi SAULNIER-PERNUIT Lydwine & VOTTERO Michaël, « Les collections lapidaires du Palais synodal de Sens, un ensemble majeur à redécouvrir », in CHAVE Isabelle, FAISANT Étienne & SANDRON Dany (dir.), *Le Chantier cathédral en Europe, diffusion et sauvegarde des savoirs, savoir-faire et matériaux du Moyen Âge à nos jours*, colloque Paris, INP, 23-25 octobre 2019, Paris, Le Passage, 2020, p. 316-327.

17. Dès le début des années 1890, des voix s'élèvent pour désencombrer les salles de l'Officialité et des Gardes, et pour l'utilisation de la salle synodale.

18. Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP), E/81/89/59-236, *Lettre concernant le projet d'installation d'un service de la Croix-Rouge américaine*, 22 juillet 1918.

19. MPP, D/2/89/313, *Autorisation d'entreprendre les travaux*, Georges Laurent, 21 août 1930.

20. Nous remercions grandement François Blanchetière, conservateur du patrimoine, musée d'Orsay, pour les éclaircissements apportés à ce volet plus matériel.

la première création en terre n'a pas vocation à être conservée, et est normalement détruite²¹. Le plâtre est alors coulé sur chacune des coques, puis dans le moule refermé. Lorsque le plâtre n'est pas encore pris, il est possible de disposer de la filasse ou des tiges métalliques ou en bois afin de consolider la pièce. Au décochage, l'épreuve originale en plâtre est prête pour être employée par le metteur aux points. À Sens, cette technique s'applique notamment aux pièces de nouvelle création et paraît avoir été principalement employée pour restituer les têtes du palais synodal, endommagées à la Révolution.



Figure 5

Profil gauche de l'épreuve en plâtre figurant l'archevêque Gauthier Cornut (1857), H. 58,5 x L. 31 x P. 27 cm, salle synodale (inv. 2024-59), site archiépiscopal de Sens (Yonne), 14 mars 2024. © Ana Aurora Zaragoza Arrabal.

La technique de l'estampage était également très répandue sur les chantiers sénonais. Elle consiste en la prise d'une empreinte à l'aide d'une terre crue déposée sur toute la surface de l'élément sculpté pour obtenir un moule. Le plâtre est coulé sur ce négatif afin de tirer une empreinte²². L'estampage à la terre permettait aux mouleurs de reproduire les formes exactes de l'architecture ou de la sculpture. Le recours à cette technique ici témoigne d'une volonté de fidélité par rapport aux originaux. Les modillons de la cathédrale [fig. 6] et plusieurs chapiteaux appartiendraient à cette catégorie. Par ailleurs, l'ajout de filasse fut très courant dans les chantiers de Sens car cette matière se dévoile dans les cassures de nombreuses pièces. L'usage d'armatures métalliques ou en bois pour consolider les pièces était aussi habituel. Enfin, sur leur partie postérieure, les traînées laissées par les doigts des mouleurs et les outils sont aussi restées visibles au séchage et témoignent d'une mise en œuvre artisanale. Ces traces en apparence insignifiantes en disent long sur la manière de faire de ces artisans.

21. BAUDRY Marie-Thérèse & BOZO Dominique, *Sculpture : méthode et vocabulaire* [1978], Paris, Éditions du Patrimoine, Imprimerie nationale, coll. « Principes d'analyse scientifique », 2011 (7^e éd.), p. 106.

22. *Ibid.*, p. 112.



Figure 6

Droit d'une épreuve d'estampage en plâtre (1845-1874 ?), tirée d'un modillon de la cathédrale Saint-Étienne, H. 26 × L. 26,4 × P. 16,5 cm, salle synodale (inv. 2024-11), site archiépiscopal de Sens (Yonne), 6 février 2024. © Ana Aurora Zaragoza Arrabal.

L'intérêt principal de ces prises d'empreinte en plâtre résidait dans le fait que ces pièces permettaient la transposition presque à l'identique du modèle sur la pierre grâce à la mise aux points. Des mesures étaient prises sur le modèle en plâtre, puis transférées sur le bloc de pierre. Deux techniques coexistaient au ^{XIX}^e siècle : celle des trois compas et celle de la machine aux points. L'emploi de ces procédés générait de nombreuses marques sur la surface du plâtre. Le va-et-vient du modèle au bloc épannelé se succédait pour rapporter chaque mesure car ces points servaient de repères aux sculpteurs. Ainsi, les mouvements courbes laissés par les compas²³ semblent présents sur de nombreuses épreuves du palais synodal.

Ce fonds est aussi riche du point de vue du caractère hétéroclite de ses pièces. Pour donner quelques exemples, nous pouvons citer le cas d'un *Christ en croix* se trouvant mélangé à la pierre dans la salle de l'Officialité. Il a pu être partiellement complété par un fragment figurant des pieds avec des stigmates qui a été descendu du grenier des écuries [fig. 7]. En effet, encore de nos jours, quelques plâtres sont entreposés au sein du dépôt lapidaire sénonais, avec la pierre, au rez-de-chaussée du palais. La provenance de cette ronde-bosse reste à déterminer, mais une origine extérieure n'est pas exclue.



Figure 7

Ronde-bosse en plâtre figurant un Christ en croix avec mutilations, H. 7,5 × L. 10 × P. 13 cm (pieds), H. 49,5 × L. 22,5 × P. 15,8 cm (torse), salle synodale (inv. 2024-40), site archiépiscopal de Sens (Yonne), 14 mars 2024. © Ana Aurora Zaragoza Arrabal.

23. *Ibid.*, p. 173.

Une autre pièce se rattachant à l'histoire de la cathédrale a été tirée d'après un support plus insolite [fig. 8]. Sur une tablette moulée en 1887, Gustave Julliot (1829-1903), historien et président de la Société archéologique de Sens, précise au revers, au crayon graphite, qu'il s'agit d'un « moulage d'une inscription gravée sur une plaque de plomb et placée sur le cercueil en plomb de Guillaume I^{er} de Melun, archevêque de Sens ». Située dans le chœur de la cathédrale, cette plaque est désormais couverte par un dallage posé à la même période²⁴, ce qui rend l'existence de son moulage particulièrement intéressante. Lydwine Saulnier-Pernuit indique qu'elle est citée dans le *Bulletin de la Société archéologique de Sens* de 1894²⁵.

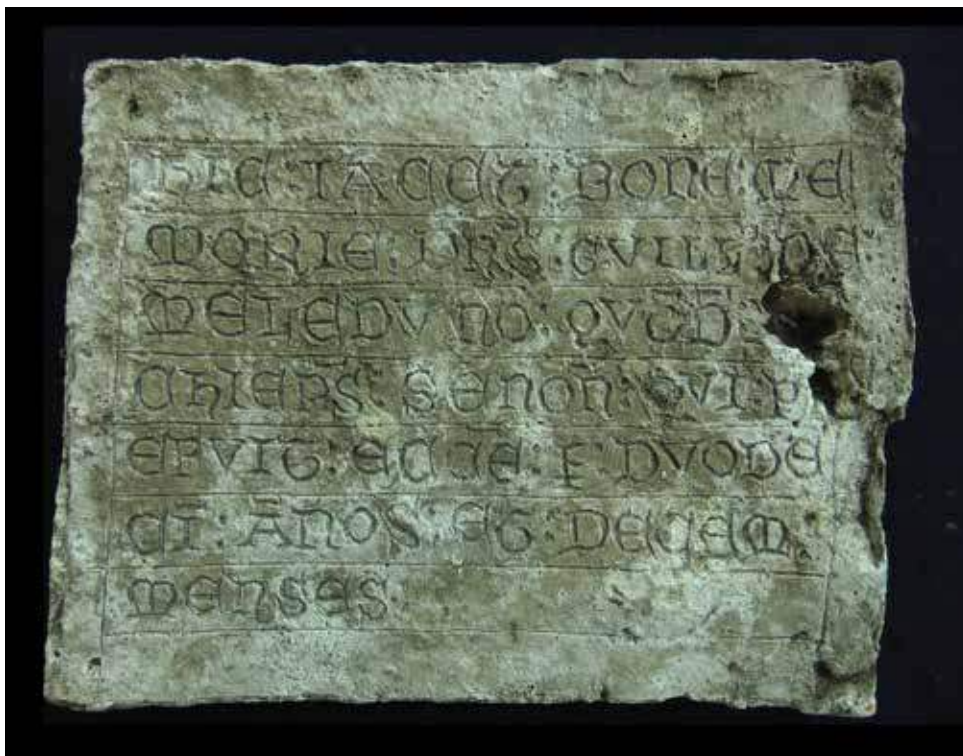


Figure 8

Droit de l'épreuve tirée sur une plaque de plomb placée sur le cercueil en plomb de Guillaume I^{er} de Melun (1887), H. 28 × L. 21,2 × P. 3,2 cm, salle synodale, site archiépiscopal de Sens (inv. 2024-28), 6 février 2024.

© Ana Aurora Zaragoza Arrabal.

Une autre épreuve mérite aussi notre attention. En 1861, Adolphe Lance souhaite démolir la partie haute de la chapelle Saint-Denis²⁶ et conserver sa partie basse. À cette occasion, il précise son désir de « restaurer » les voussures de la porte sur la cour de l'Œuvre et les dais disparus à cause des mutilations²⁷. Si les dais demeurent vides de nos jours, il est probable que la prise d'empreintes de la petite statuette d'une femme renversant une cruche – dont nous conservons un modèle en plâtre mutilé [fig. 9] – date de cette intervention. Cette épreuve témoignerait d'un état désormais disparu puisque la sculpture a depuis lors été restaurée²⁸ [fig. 10]. En conséquence, elle donnerait à voir les effets révolutionnaires sur l'élément original en pierre et revêtirait un intérêt historique.

24. Entretien avec Lydwine Saulnier-Pernuit, 2 mai 2024.

25. JULLIOT Gustave, « Épigraphie sénonaise. Épitaphes des archevêques de Sens inhumés dans le sanctuaire et le chœur de la cathédrale et autres inscriptions rencontrées pendant les travaux exécutés en 1887-1888 », *Bulletin de la Société archéologique de Sens*, Sens, Imprimerie Paul Duchemin, 1894, t. XVI, p. 236 (BnF, Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k298599t/f241.item.zoom> [lien valide en janvier 2026]).

26. Voir <https://pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP007P00657> [lien valide en janvier 2026].

27. AN, F/19/7884, *Rapport de l'architecte diocésain sur les dépenses à faire en 1861*, 27 mars 1861.

28. La statuette restaurée fut, plus tard, photographiée par l'abbé Chartraire : <https://pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP007P00663> [lien valide en janvier 2026].



Figure 9

Ronde-bosse en plâtre représentant un personnage vêtu assis, avec mutilations (vers 1861 ?), H. 20,7 × L. 17 × P. 16 cm, salle synodale (inv. 2024-10), site archiépiscopal de Sens (Yonne), 6 février 2024.

© Ana Aurora Zaragoza Arrabal.



Figure 10

Ronde-bosse en pierre restaurée visible dans le portail Saint-Denis de la cathédrale Saint-Étienne (1861-1863 ?), site archiépiscopal de Sens (Yonne), 14 mars 2024.

© Ana Aurora Zaragoza Arrabal.

Comme dernier exemple, nous avons repéré, grâce à Bernard Brousse, vice-président de la Société archéologique de Sens²⁹, et à plusieurs cartes postales anciennes, l'origine des médaillons de notre étude figurant le Christ [fig. 11] et la Vierge, son pendant : deux exemplaires semblables auraient orné les murs de la chapelle Saint-Jean-Baptiste. En mars 2024, deux autres tirages similaires, couverts d'un badigeon doré, se trouvaient dans la chapelle Saint-Michel de la tour de Plomb, ce qui témoigne d'une production en série de ces pièces de décor.



Figure 11

Médaillon en plâtre figurant le Christ, H. 48,5 × L. 43,5 × P. 5,7 cm, salle synodale (inv. 2024-25), site archiépiscopal de Sens (Yonne), 6 février 2024.

© Ana Aurora Zaragoza Arrabal.

Les séries du palais synodal et de l'aile François I^{er}

L'ensemble de plâtres du palais synodal est aujourd'hui davantage documenté³⁰. La réfection de la sculpture avait été confiée au sculpteur Jules Planquette, comme l'atteste la soumission de 1856³¹ ainsi que les divers décomptes des travaux de sculpture s'étalant de 1856 à 1862³². Ce praticien, installé à Paris (au 52, rue des Martyrs), puis à Sens, et reste assez méconnu³³. À Sens, il a travaillé sous les ordres de Viollet-le-Duc. Conservés aux archives départementales de l'Yonne, sauf pour l'année 1858, les décomptes permettent de mieux suivre l'avancement des travaux. Ces documents indiquent que la restauration des statues de la façade ouest du palais a avancé en partant de la cathédrale, du nord au sud. Les épreuves les plus notables de cette série se rattachent justement à cette réfection de la sculpture endommagée à la Révolution. Dans le texte que Viollet-le-Duc rédige pour la Commission des monuments historiques, il identifie ainsi les personnages mutilés³⁴ des cinq contreforts : l'archevêque Gauthier Cornut – fondateur du monument – saint Savinien, saint Étienne, saint Potentien et saint Louis.

29. Courriel de Bernard Brousse, 24 avril 2024.

30. Se référer aussi à SAULNIER-PERNUIT Lydwine, « La restauration de la sculpture du palais synodal par Viollet-le-Duc », art. cit.

31. MPP, E/81/89/59-236, *Soumission de sculpture*, 15 novembre 1856.

32. AD de l'Yonne, 75 T 16.

33. Il a ensuite travaillé sous les ordres d'Adolphe Lance à la restauration des collatéraux nord et sud de la cathédrale sénonaise.

34. Voir <https://pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMDP050840> [lien valide en janvier 2026].

Pour la restauration, les « frais de modèles de moulages et estampages » sont mentionnés dans son devis général de 1851³⁵, sans plus de précisions. Les décomptes du sculpteur n'apportent guère d'indications sur ce sujet. Il faut partir de l'élément en pierre à remplacer pour déduire l'intervention du plâtre lors du processus de restauration. Le décompte de 1861 est le seul précisant le modelé d'une tête et des mains rapportées en plâtre pour compléter une ancienne gargouille, et celui d'une autre tête. La figure de la *Luxure* semble ici évoquée. Ces moulages découverts sont les seules traces qui ont permis de rendre visible ce procédé. Par ailleurs, les modèles utilisés pour les têtes demeurent, pour la plupart, méconnus. Les dessins de Viollet-le-Duc conservés concernent surtout les gargouilles et les éléments de décor³⁶.

La frise ornée du premier étage de la façade de l'aile François I^{er} du palais archiépiscopal représente néanmoins une exception. Sa conception est, en effet, particulièrement bien documentée³⁷ pour ce qui est du plâtre et intervient dans le cadre du projet d'agrandissement de cette partie de l'archevêché. En premier lieu, l'architecte Adolphe-Étienne Lance réalise un croquis pour exécution signé du 27 juillet 1869 [fig. 12], joint au devis pour l'exercice de 1869. La sculpture est confiée à Louis Villemillot (1826-1914), ornemaniste demeurant à Paris, au 108 rue de Vaugirard, au mois de septembre. Il s'engage à assurer tout le processus de restauration : il exécute des modèles en plâtre à partir du dessin fourni, des estampages, et se charge également de la taille en pierre. Les blasons aux armes d'Étienne Poncher (1446-1524)³⁸, la « tête de maure » [fig. 13] et les balustres en plâtre cités dans sa soumission ont été retrouvés dans les combles des écuries. Enfin, une lettre de Louis Lefort fils, inspecteur, nous apprend qu'en juillet 1871 les travaux sont terminés puisqu'il demande à « avoir en main le devis » pour le règlement de la sculpture réalisée. Ce niveau de précision reste pourtant rare dans les archives étudiées, et a permis de dater cette série. La restauration de cette aile est complétée en 1898³⁹ par un agrandissement à l'ouest, et la sculpture de ces nouvelles parties restaurées est confiée à Henri Marquet (1843-1931) dès 1894⁴⁰. Côté cour, aucun des plâtres de notre étude ne semble provenir de ce chantier. Cependant, il faut préciser que, côté rue, une partie de la frise ornée de ces parties nouvellement restaurées reprend à l'identique les motifs exécutés en 1871. Il convient donc de se demander si Henri Marquet ne se serait pas servi des modèles en plâtre issus de l'ancienne restauration de Louis Villemillot.

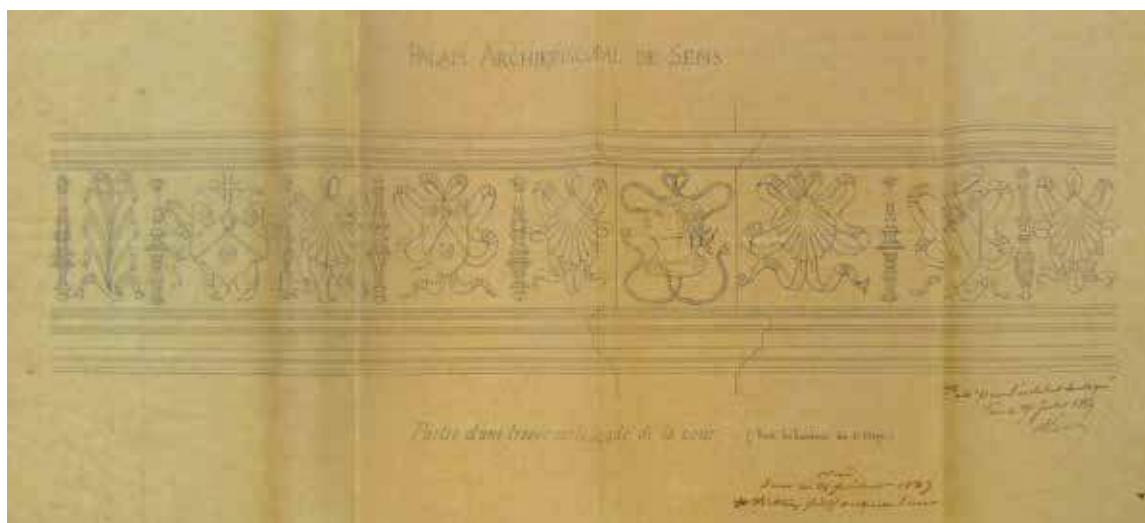


Figure 12

Croquis d'une travée sur la façade de la cour. Frise du bandeau du premier étage de l'aile François I^{er} du site archiépiscopal de Sens. Dessin d'Adolphe-Étienne Lance joint au *Devis estimatif des travaux des grosses réparations à exécuter en 1869*, 27 juillet 1869, conservé aux archives départementales de l'Yonne (3 V 12). Reproduction Ana Aurora Zaragoza Arrabal.

35. MPP, E/81/89/59-236, *Devis dressé par l'architecte*, 20 février 1851.

36. Voir MPP, F/1996/83/238 à 243, Plans et dessins d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) et, notamment, les documents F/1996/83/243 concernant les motifs d'ornementation.

37. AD Yonne, 3 V 12.

38. L'aile Louis XII ou François I^{er} fut érigée sous son archiépiscopat.

39. BÉGULE Lucien, *La Cathédrale de Sens. Son architecture, son décor*, Lyon, A. Rey, 1929, p. 98.

40. AD Yonne, 75 T 15, *Soumission de sculpture*, 7 juin 1894.



Figure 13

Modèle en plâtre dit « tête de maure », ayant servi pour la restauration des premières travées à l'est de la frise ornée de l'aile François I^{er} de l'archevêché (1869-1871), H. 65 × L. 66 × P. 9,5 cm, salle synodale (inv. 2024-51), site archiépiscopal de Sens (Yonne), 14 mars 2024.

© Ana Aurora Zaragoza Arrabal.

Par ailleurs, nous ignorons le nombre de praticiens qui ont pu intervenir sur un projet de ce type. Au vu de la progression annuelle des travaux et de la répartition des tâches habituelle au sein des ateliers de sculpture, l'hypothèse d'une conception entrepreneuriale du travail reste la plus plausible. Le mot « entreprise », en référence à Louis Villeminot, ressort des archives consultées⁴¹.

L'épreuve en plâtre figurant saint Louis : un cas singulier

L'une des pièces phares de la collection sénonaise, tant par sa complexité que par sa valeur historique, est l'épreuve figurant saint Louis [fig. 14]. Contrairement aux autres, ce plâtre prend une place particulière dans le musée de la salle synodale dès 1929. De même, il possède un numéro dans l'*Inventaire des collections synodales* de 1938 de l'abbé René Fourrey (1901-1982)⁴², où il apparaît comme « maquette de la statue de St Louis », juste au-dessus de la sculpture en pierre mutilée à la Révolution⁴³. Cette dernière est la seule à avoir été remplacée sur les cinq situées sur la façade ouest du palais, alors qu'elles étaient toutes dans un état de conservation semblable⁴⁴. Les autres sculptures ont seulement été restaurées au niveau des têtes et des attributs.

41. Voir aussi HOULD Mélanie, *Louis Villeminot : un ornemaniste à l'Hôtel de ville de Paris*, mémoire de master 1 sous la direction d'Alice Thomine-Berrada, Paris, École du Louvre, 2013 : l'auteur indique que la « maison Villeminot » donnait du travail à un certain nombre d'employés exerçant des rôles spécifiques.

42. Cet inventaire reprend celui commencé par Eugène Chartraire.

43. MPP, D/2/89/313, *Inventaire des collections synodales*, René Fourrey, 1^{er} janvier 1938, p. 50.

44. SAULNIER-PERNUIT Lydwine, « Viollet-le-Duc et la copie », in *L'Image sosie - L'original et son double*, Sens, musées de Sens, 1^{er} colloque international « Icône-Image », 8-10 juillet 2004, Chevillon, Les Trois P. - Obsidiane, 2005, p. 145.



Figure 14

Épreuve en plâtre figurant saint Louis (1858-1859) installée au premier étage du bâtiment des écuries, H. 1,85 m, entreposée désormais dans la salle synodale (inv. 2024-67), site archiépiscopal de Sens (Yonne), 14 mars 2024.

© Ana Aurora Zaragoza Arrabal.

Pour réaliser le plâtre, le corps a été moulé à partir du morceau conservé et la tête et les mains jointes ont été rapportées. Il comporte, par ailleurs, le point de tirage et les points de basement ayant servi à la réalisation de la taille en pierre. Le décompte des travaux de sculpture de 1859 de Jules Planquette indique : « Statue de S^t Louis 1 500 fr. dont 500 fr. ont été payés sur l'exercice 1858⁴⁵ », ce qui permet de déduire qu'elle était déjà en cours de restauration l'année précédente, et fournit une datation plus précise. La tête et les bras relèvent donc d'une création, tandis que le corps reprend les formes médiévales originales. Lydwine Saulnier-Pernuit⁴⁶ voit dans la tête du Louis IX sénéchal les traits du buste-reliquaire du saint de l'orfèvre Guillaume Julien de 1306, anciennement conservé à la Sainte-Chapelle de Paris, et connu par la gravure du frontispice de l'*Histoire de S. Louis, IX, Roy de France* de Jean de Joinville (1224 ?-1317) dans l'édition de 1668, enrichie par Charles du Fresne du Cange (1610-1688)⁴⁷. En ce sens, nous constatons que Viollet-le-Duc a repris cette iconographie de la toute fin du XIII^e siècle pour commander une pièce d'orfèvrerie très semblable pour le Trésor de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Jean-Alexandre Chertier (1825-1890) l'exécute d'après ses dessins entre 1867 et 1869⁴⁸. L'architecte fait aussi allusion à cette image dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier*⁴⁹. Pour ces raisons, il est en effet envisageable d'imaginer qu'il ait fourni ce modèle pour la façade du palais synodal.

45. AD Yonne, 75 T 16, *Décompte [...] de l'exercice 1859*, 15 janvier 1860.

46. SAULNIER-PERNUIT Lydwine, « Viollet-le-Duc et la copie », art. cit., p. 145.

47. DU FRESNE DU CANGE Charles, *Histoire de S. Louis IX, Roy de France, écrite par Jean de Joinville [...], enrichie de nouvelles observations et dissertations historiques [...]*, 1668 [XIV^e siècle], Paris, Sebastien Marbre-Cramoisy, frontispice (BnF, Réserve des livres rares, FOL-LB18-4, Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5575244j/f3.item.zoom> [lien valide en janvier 2026]).

48. Voir DION-TENENBAUM Anne, « Buste-reliquaire de saint Louis », in DURAND Jannic et al., *Les Trésors de Notre-Dame de Paris. Des origines à Viollet-le-Duc*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 19 octobre 2023-29 janvier 2024, Paris, Hazan, Louvre éditions, 2023, p. 273.

49. Voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2004701/f227.item.zoom> [lien valide en janvier 2026].

La pièce a d'abord été photographiée dans le dépôt lapidaire du palais synodal [fig. 15]. Après la création du musée de la salle synodale, en 1923, plusieurs clichés datés entre 1929 et 1950 montrent que la sculpture originale – lacunaire – et le plâtre furent exposés ensemble à plusieurs reprises⁵⁰. Ses emplacements ultérieurs peuvent être retracés grâce aux photographies anciennes, à des catalogues d'exposition et à des témoignages qui vont jusqu'à nos jours. Le *Saint Louis* en plâtre côtoyait les autres œuvres d'art exposées et devenait à son tour une pièce digne d'être montrée. Il put aussi y avoir dans cette disposition une volonté manifeste de confronter les deux œuvres. D'une part, l'original vandalisé du XIII^e siècle témoignait du savoir-faire d'autrefois et des dégâts révolutionnaires, et, d'autre part, le plâtre complet servait à attester de la capacité de ces nouveaux maîtres à reproduire la technique des anciens, voire à la surpasser. La sculpture finale en pierre⁵¹, restaurée au XIX^e siècle, est visible sur le cinquième contrefort de la façade ouest du palais synodal de Sens.



Figure 15

Saint Louis en plâtre, dépôt lapidaire dans la salle des Gardes. La figure de *La Luxure* est visible à l'arrière-plan, photographie sans date (1897-1929 ?) conservée au Centre de recherche et d'étude du patrimoine (CEREP) de Sens (Yonne), fonds iconographique Chartraine (inv. ARC 1.26). Photo Eugène Chartraine ? /CEREP, Sens.

50. Il est à noter que le palais synodal est fermé au public de 1939 à 1950.

51. Voir <https://pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP2274T000006> [lien valide en janvier 2026].

De nos jours, l'épreuve du saint Louis est une pièce particulièrement fragilisée à cause des fentes apparues dans sa structure et de la rouille des armatures métalliques qui fait éclater le plâtre. Un projet de restauration est actuellement envisagé.

Le plâtre à travers les clichés de l'abbé Eugène Chartraire

La richesse du fonds iconographique de l'abbé Chartraire, conservé au CEREP de Sens⁵², permet de mieux appréhender le contexte de conservation de ces plâtres dès leur origine. Ce fonds comporte ses propres prises de vue et un grand nombre de documents graphiques lui ayant appartenu. Outre le *Saint Louis*, l'abbé semble avoir conféré un statut autre que celui d'un simple outil de travail à certains plâtres qui ont été considérés comme des œuvres d'art à part entière, même s'il n'a manifestement pas décidé de les exposer dans la salle synodale. En effet, les clichés montrent qu'il connaissait leur existence. Sur ses images, quelques épreuves d'estampages prises sur les modillons de la cathédrale de Sens sont présentées sur un fond noir et photographiées par paires sous divers angles. Ces tirages laissent entrevoir une certaine appréciation du point de vue de l'art, ou pourraient anticiper la réalisation d'un inventaire. Dans la série retrouvée à Sens, seules deux pièces semblent correspondre à celles photographiées du vivant du chanoine. Nous constatons ainsi que la restauration de la cathédrale avait produit un nombre plus considérable de plâtres mais qu'une partie infime nous est parvenue.

Par ailleurs, il est plausible d'imaginer que d'autres éléments réalisés en série aient été aussitôt détruits car un premier classement des plâtres pouvait être réalisé sur le terrain. En effet, Arnaud Timbert indique que, sur le chantier de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay⁵³, Viollet-le-Duc aurait autorisé son inspecteur à se « débarrasser des estampages de crochets qui avaient certainement été faits en série »⁵⁴. Pourquoi ne pas imaginer que les mêmes consignes aient été appliquées à Sens sur les différents chantiers ?

Enfin, un cliché pris dans le dépôt lapidaire donne à voir la gargouille figurant la Luxure⁵⁵. Ici, la sculpture initialement mutilée a été comblée en plâtre au niveau du visage et des mains, et montre la complétude que devait avoir la pièce restaurée, une fois sur la façade. Les similarités avec un dessin⁵⁶ de Viollet-le-Duc sont notables. La tête [fig. 16] est actuellement rangée aux côtés des autres épreuves, mais la statue en pierre originale a perdu ses mains en plâtre, pourtant visibles sur la photographie.



Figure 16

Épreuve en plâtre complétant la gargouille de *La Luxure* (1861), H. 22 × L. 21 × P. 20 cm, salle synodale (inv. 2024-68), site archiépiscopal de Sens (Yonne), 14 février 2024.

© Ana Aurora Zaragoza Arrabal.

52. Nous tenons à remercier Anne Lipinski, responsable de la bibliothèque du CEREP, et Virginie Garret, ancienne responsable et attachée de conservation aux musées de Sens, pour leur précieuse aide.

53. Viollet-le-Duc rédige un rapport sur l'état de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay dès 1839 et dirige par la suite sa restauration, comme au palais synodal sénonais.

54. TIMBERT Arnaud, *Restaurer et bâtir. Viollet-le-Duc en Bourgogne*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Architecture et urbanisme », 2013, p. 152.

55. Voir <https://pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/AP007P00708> [lien valide en janvier 2026].

56. Voir <https://archives-map.culture.gouv.fr/ark:/22232/711069/dao/0/1?id=https%3A%2F%2Farchives-map.culture.gouv.fr%2Fark%3A%2F22232%2F711069%2Fcanvas%2F0%2F1> [lien valide en janvier 2026].

Conclusion

Le présent article a seulement abordé une petite partie de la collection sénonaise. Celle-ci est particulièrement riche car elle condense trois ensembles de natures diverses, issus de plusieurs mains et réalisés sur une période assez restreinte. Elle permet d'appréhender les trois étapes inhérentes à toute restauration. Certains originaux sont conservés au dépôt lapidaire du palais synodal, les épreuves en plâtre se trouvent actuellement dans la salle synodale et les éléments restaurés sont, pour la plupart, en place sur les trois monuments. Au XIX^e siècle, le plâtre fut privilégié pour restaurer la sculpture monumentale et ornementale. Nous avons en effet constaté que ces méthodes furent aussi utilisées à Vézelay et à Laon⁵⁷. En revanche, le nombre de plâtres qui nous est parvenu semble mineur au regard de la production réelle car ils étaient considérés comme des intermédiaires avant l'obtention de l'élément définitif en pierre. Enfin, cette étude a démontré que le plâtre était étroitement lié à la pierre dans le processus de restauration à cette époque, et que les deux purent coexister.

Aujourd'hui, bien qu'il soit peu probable que ces épreuves puissent à nouveau servir de modèles lors de restaurations ultérieures, elles sont des œuvres produites par des praticiens d'il y a deux siècles et l'élément le plus exact quant à la terre modelée par le sculpteur ou l'état ancien du fragment sculpté. De ce fait, elles ne peuvent pas être qualifiées de « copies » et possèdent une valeur historique et artistique. Pour ces raisons, il paraît pertinent de préconiser leur classement au titre d'ensemble historique mobilier, comme pour la collection de Vézelay, afin d'assurer leur préservation. Cet ensemble est actuellement entreposé dans la salle synodale, rangé par site, suivant les préconisations de l'Inventaire.

57. DUJON Caroline, « Les moulages de Notre-Dame de Laon : une découverte récente », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 28, 2016, [en ligne], <https://journals.openedition.org/insitu/12604> [lien valide en janvier 2026].

Le dépôt lapidaire de la cathédrale de Metz (Moselle) : conserver et valoriser le patrimoine néogothique

Anne-Laure Gerbert

Ingénieure des Services culturels et du Patrimoine, direction régionale des Affaires culturelles Grand Est, conservation régionale des Monuments historiques – site de Metz
anne-laure.gerbert@culture.gouv.fr

Pauline Lurçon

Conservatrice des Monuments historiques, direction régionale des Affaires culturelles Grand Est, conservation régionale des Monuments historiques – site de Metz
pauline.lurcon@culture.gouv.fr

Bâtie au Moyen Âge, la cathédrale Saint-Étienne de Metz a fait l'objet d'importants travaux pendant l'annexion de l'Alsace-Moselle à l'Empire allemand (1871-1919). Ceux-ci ont profondément modifié son apparence extérieure, en l'enrichissant d'un abondant décor néogothique. Réalisés dans une pierre calcaire de piètre qualité et exposés aux intempéries, ces éléments sculptés ont rapidement nécessité d'être déposés et remplacés à l'identique lors des chantiers de restauration menés au cours de la seconde moitié du ^{xx}e siècle. Ce contexte singulier a entraîné la création d'un dépôt lapidaire essentiellement lié à cette phase tardive d'embellissement de la cathédrale. Outre ces éléments lapidaires, le dépôt conserve un important fonds de plâtres issus de l'atelier du sculpteur français Auguste Dujardin (1847-1925), acteur majeur de la restauration de l'édifice sous la direction de l'architecte Paul Tornow (1848-1921).

La constitution du dépôt lapidaire de la cathédrale Saint-Étienne de Metz

Le dépôt lapidaire de la cathédrale Saint-Étienne de Metz a été constitué à partir des années 1980, à l'occasion de campagnes de restauration ayant entraîné des remplacements ponctuels d'éléments sculptés [fig. 1].



Figure 1

Le dépôt lapidaire est conservé dans la base vie de chantier de la cathédrale de Metz (Moselle), édicule pérenne construit dans les années 1980 à proximité du bras sud du transept, août 2025.

© Anne-Laure Gerbert (Drac Grand Est).

Ce fonds se distingue par la présence d'éléments lapidaires datant essentiellement du ^{xix}^e siècle. Ceux-ci correspondent à deux phases de travaux visant à compléter l'édifice par des ajouts de style néogothique. La première phase, au milieu du ^{xix}^e siècle, concerne la tour du Chapitre, située au nord. Sous la direction de l'architecte Maurice Deroche (1792-1880), le beffroi de bois fut alors remplacé par un couronnement de pierre hérissé de pinacles¹. La deuxième phase, menée pendant l'annexion de l'Alsace-Moselle à l'Empire allemand, fut de plus grande ampleur. Après l'incendie du 7 mai 1877, les parties hautes de la cathédrale durent être reconstruites. L'architecte de la cathédrale, Paul Tornow, choisit de changer le profil de la toiture, ce qui nécessita de créer des pignons au niveau des bras de transept². Ce chantier fut mené de 1880 à 1887. L'architecte s'attacha ensuite à restaurer, en le recréant presque intégralement, le portail de la Vierge, datant du ^{xiii}^e siècle et mutilé lors de la construction d'arcades classiques sur le flanc sud de l'édifice en 1766, suivant le projet conçu par Jacques-François Blondel (1705-1774). La conception architecturale de la restauration de Paul Tornow s'inscrit dans la continuité de celle d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), selon laquelle un édifice inachevé ou endommagé peut être complété par des éléments neufs créés dans un style original s'inspirant des modèles médiévaux. Ce chantier fut mené de 1880 à 1885. La réalisation de la statuaire fut confiée au sculpteur français Auguste Dujardin. C'est probablement à l'occasion de ce chantier que le couronnement de la chapelle Notre-Dame-la-Ronde fut doté d'une balustrade ornée de six anges musiciens. L'enrichissement du décor sculpté de l'édifice se poursuivit en 1894 au niveau des travées nord, avec l'installation de sculptures figurant l'Incrédulité de saint Thomas, saint Jean, saint Pierre et le Christ en croix. Enfin, le dernier chantier mené pendant l'annexion s'attacha, entre 1898 et 1903, à remplacer le portail occidental de style classique, dessiné par Jacques-François Blondel, par un porche néogothique, afin de redonner une unité de style au bâtiment³. Aucun élément de ce portail n'a été conservé *in situ*. Les rares éléments subsistants sont les deux statues ornant les niches latérales représentant la Foi et l'Espérance, réalisées par Pierre-François Le Roy (1739-1812)⁴. Déposées lors de la démolition du portail, ces deux statues monumentales furent transférées en 1898 respectivement à l'église Saint-Nabor et à la basilique Notre-Dame de Bonsecours de Saint-Avold (Moselle).

1. PIGNON-FELLER Christiane, « Au ^{xix}^e siècle, retrouver la pureté des origines, 1790-1870 », in MICHAUX Gérard (dir.), *Metz, la grâce d'une cathédrale*, Strasbourg, Paris, La Nuée bleue-Éditions du Quotidien, Place des Victoires, coll. « La Grâce d'une cathédrale », 2019, p. 85-95.

2. HELFENSTEIN Rafael-Florian, « La cathédrale, un enjeu entre France et Allemagne, 1870-1945 », in *ibid.*, p. 96-105.

3. Le chantier du portail occidental commença en 1898 par le démontage du portail classique puis la construction, de 1900 à 1903, du nouveau portail. Les premières esquisses du portail furent proposées en 1875 par Paul Tornow, cinq projets se sont succédé avant la validation de la version définitive, en 1891.

4. BOINET Amédée, « Metz », in *Congrès archéologique de France. LXXXIII^e session, Metz, Strasbourg, Colmar, 1920*, Paris, A. Picard, 1923, p. 3-104, en part. p. 13. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k356907/f6.item#>

L'histoire du décor monumental de la cathédrale explique que le dépôt lapidaire comporte presque exclusivement des fragments datant du ^{xix}^e siècle. L'ornementation sculptée médiévale de l'édifice est, en effet, principalement constituée d'éléments en bas-relief (frises, ébrasements de portail, chapiteaux, chimères), situés le plus souvent dans des zones protégées des intempéries, et qui n'ont donc pas fait l'objet de déposes pour remplacement. Les rares éléments médiévaux présents dans le dépôt sont l'oculus de la rose de la façade occidentale, datant du ^{xiv}^e siècle, et deux statues monumentales représentant des chevaliers datant du ^{xv}^e siècle, autrefois placées aux angles sud-ouest et sud-est de la tour de Mutte, ancien beffroi municipal accolé au flanc sud de la cathédrale [fig. 2]⁵.



Figure 2

Statue de chevalier en pierre de Jaumont, ornant autrefois l'angle sud-ouest de la tour de la Mutte, ^{xv}^e siècle, H. 200 cm. Actuellement déposée au musée de la Cour d'Or, Metz (Moselle), mars 2013.

Photographe inconnu / reproduction Drac Grand Est.

Le décor créé au ^{xix}^e siècle a en revanche donné lieu à de nombreuses déposes et à des remplacements à l'identique au cours des quarante dernières années. Son matériau constitutif, la pierre de Jaumont, subit en effet au fil du temps des altérations liées aux conditions climatiques et à la pollution⁶. Cette détérioration des pierres semble également liée à leur période d'extraction. Les blocs extraits pendant la période de l'annexion présentent de fait un faciès plus vulnérable que certaines pierres mises en œuvre à l'époque médiévale⁷. Si l'exploitation d'un banc de carrière de faible qualité peut expliquer en partie cette fragilité structurelle, elle est aussi à mettre en relation avec la situation des éléments sculptés sur l'édifice. En effet, les éléments lapidaires actuellement déposés sont ceux qui proviennent des parties hautes et saillantes et qui ont donc été fortement exposés au lessivage des eaux de pluie et aux sels de cuivre issus de la couverture. Les campagnes de restauration de la façade occidentale (1994-1998) et du portail de la Vierge (2000-2002) n'ont ainsi donné lieu à aucun dépôt de statuaire néogothique, contrairement aux opérations de restauration des parties hautes

5. Lors de la dernière campagne de restauration, entre 2009 et 2015, leur état sanitaire n'a pas permis leur conservation *in situ*. Elles ont été remplacées par des copies en pierre reconstituée après moulage.

6. La pierre de Jaumont est une pierre locale, reconnaissable à sa couleur jaune-beige, dont la présence comme matériau de construction est attestée depuis la période médiévale. Cette pierre est un calcaire oolithique d'âge bajocien supérieur (-170 Ma) qui est extrait et exploité dans des carrières situées sur le banc communal de Malancourt-la-Montagne (Moselle), au nord de Metz.

7. Les chantiers de restauration menés depuis les années 1980 ont démontré que les parties néogothiques sont celles dont l'état sanitaire nécessite une intervention importante avec des greffes ou des bouchons, allant parfois jusqu'au remplacement complet des éléments sculptés. La consolidation est une intervention qui n'est pratiquée que ponctuellement, en fonction de l'état d'altération des ouvrages sculptés.

de la cathédrale. Les travaux entrepris au niveau du bras nord du transept en 1985 marquent le début des déposes et donc de la constitution du dépôt lapidaire. La monumentale statue de la Vierge qui couronne le pignon du bras nord du transept a ainsi été déposée lors de cette campagne. Au ^{xxi}^e siècle, deux campagnes entraînent l'enrichissement du dépôt lapidaire : la restauration de la chapelle Notre-Dame-la-Ronde (2002-2006) puis la restauration du bras sud du transept (2022-2025). L'inventaire détaillé de ce fonds reste à établir. La plupart des œuvres déposées présentent un numéro qu'il n'est malheureusement pas possible actuellement de relier à un quelconque inventaire conservé dans les archives de la conservation régionale des Monuments historiques. La connaissance de l'histoire des travaux de restauration entre 1974 et 2025 par le biais des archives (photographies, dossiers documentaires des ouvrages exécutés, publications) permet néanmoins d'identifier la provenance de la majorité des fragments monumentaux déposés. L'identification est en revanche plus délicate pour les fragments d'éléments architecturaux (pinacles, corbeilles, crochets, gâbles) qui constituent l'essentiel de la collection⁸.

Au fonds lapidaire s'ajoute un ensemble de plâtres liés aux travaux menés pendant l'annexion de l'Alsace-Moselle conservés dans la tour du Chapitre [fig. 3]. Connue sous le nom de « plâtres de l'atelier de Dujardin », du nom du sculpteur qui a collaboré avec l'architecte Paul Tornow, ce fonds, en cours d'inventaire, est majoritairement composé des modèles à échelle réduite des statues destinées à orner le monument [fig. 4]⁹. Il comporte également des moulages du décor médiéval de la cathédrale réalisés au cours du dernier quart du ^{xix}^e siècle. Il renferme par ailleurs des plâtres de l'atelier de Jean Pouzadoux (1829-1893), actif au musée du Trocadéro à Paris [fig. 5].



Figure 3

Collection de modèles en plâtre conservée dans la tour du Chapitre de la cathédrale de Metz (Moselle), septembre 2022.

© Anne-Laure Gerbert (Drac Grand Est).

8. Ces éléments représentent environ 80 % du fonds et la statuaire 20 % de celui-ci.

9. GERBERT Anne-Laure & LURÇON Pauline, « Les plâtres de l'atelier d'Auguste Dujardin conservés à la cathédrale Saint-Étienne de Metz », in CAPPRONNIER Jean-Charles, GLOC Marie, LAUMON Annette et al., *Un nouveau Moyen Âge ? Le néogothique dans le Grand Est*, Harroué, Nancy, Gérard Louis éditeur, Archives modernes de l'architecture lorraine, 2024, p. 137-147.



Figure 4

Modèle de tête d'amortissement en plâtre (vers 1900), H. 47 × L. 40 × P. 20 cm, cathédrale Saint-Étienne de Metz (Moselle), avril 2022. Il s'agit du modèle de l'une des têtes d'amortissement de l'élévation nord du portail occidental.

© Pauline Lurçon (Drac Grand Est).



Figure 5

Élément de frise en plâtre à décor végétal, atelier de Jean Pouzadoux (vers 1883), H. 62 × L. 82 × P. 16 cm, cathédrale Saint-Étienne de Metz (Moselle), avril 2022. Cet élément correspond probablement à un moulage de la frise extérieure de la cathédrale de Laon.

© Pauline Lurçon (Drac Grand Est).

Présents dans l'atelier de sculpture du chantier de la cathédrale, ceux-ci avaient une vocation pédagogique, visant à encourager une reprise fidèle des modèles médiévaux. Enfin, cette collection contient des modèles à échelle réduite liés à d'autres chantiers mosellans sur lesquels a œuvré Auguste Dujardin [fig. 6]. Difficilement manipulable, cet ensemble fait actuellement l'objet d'un inventaire par la conservation régionale des Monuments historiques. À ce jour, 368 pièces ont pu être dépoussiérées et inventoriées de 2021 à 2022, pour un volume total estimé à environ 2000 éléments.



Figure 6

Modèle de statue d'Évangéliste en bois, plâtre et toile de jute, atelier d'Auguste Dujardin (vers 1896), H. 60 × L. 25 × P. 20 cm, cathédrale Saint-Étienne de Metz (Moselle), mai 2022. Il s'agit du modèle de l'une des statues d'Évangéliste destinée à orner la chaire à prêcher de l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Morhange (Moselle).

© Pauline Lurçon (Drac Grand Est).

La documentation matérielle d'un ensemble sculpté néogothique de grande ampleur

Les connaissances relatives au fonctionnement de l'atelier d'Auguste Dujardin sont succinctes. L'aspect intérieur de l'atelier, autrefois situé au pied de la cathédrale, est connu grâce à plusieurs photographies conservées à la direction régionale des Affaires culturelles Grand Est [fig. 7]. L'étude des plâtres est précieuse pour affiner la connaissance du fonctionnement de cet atelier. En effet, la plupart des modèles comportent des traces de mise au point servant de repère au praticien pour exécuter l'œuvre en taille réelle [fig. 8]. Ces marques se présentent sous la forme de croix au crayon de papier ou au crayon bleu, ou encore de cercles.



Figure 7

Intérieur de l'atelier des sculpteurs situé sur le parvis de la cathédrale, place Saint-Étienne, Metz (Moselle), vers 1900. Plusieurs blocs destinés au portail occidental néogothique sont en cours de réalisation. De nombreux moulages en plâtre de petites dimensions sont accrochés au mur. La plupart d'entre eux sont encore conservés dans le fonds de la cathédrale. Photographie inconnu / reproduction Drac Grand Est-Unité départementale de l'architecture et du patrimoine de la Moselle.



Figure 8

Détail du modèle de la statue de saint Jacques en plâtre, destinée au portail occidental, atelier d'Auguste Dujardin (vers 1900), cathédrale Saint-Étienne de Metz (Moselle). Les traces de mise aux points apparaissent sous la forme de cercles contenant des points ou des croix.

© Pauline Lurçon (Drac Grand Est).

Ce fonds rend perceptibles les conséquences de la transcription du modèle dans un matériau moins malléable que la terre ayant servi à la réalisation de la maquette à échelle réduite ensuite tirée en plâtre. Pour concevoir la statue de saint Jean-Baptiste ornant le portail de la Vierge, Auguste Dujardin a travaillé à partir d'un dessin de Paul Tornow, inspiré par une statue du portail sud de la façade occidentale de la cathédrale de Reims. Auguste Dujardin a donné corps à la sculpture, réinterprétant lui-même le modèle rémois tout en conservant un visage marqué par sa formation académique [fig. 9]. La transcription en pierre de Jaumont n'a toutefois pas permis de conserver la fluidité et la silhouette élancée du modèle en plâtre, ce qui est particulièrement apparent au niveau des pieds et des chevilles du saint [fig. 10].



Figure 9

Modèle de la statue de saint Jean-Baptiste en plâtre et métal destinée au portail de la Vierge, atelier d'Auguste Dujardin (vers 1880-1885), H. 117 × L. 32 × P. 25 cm, cathédrale Saint-Étienne de Metz (Moselle).

© Anne-Laure Gerbert (Drac Grand Est).

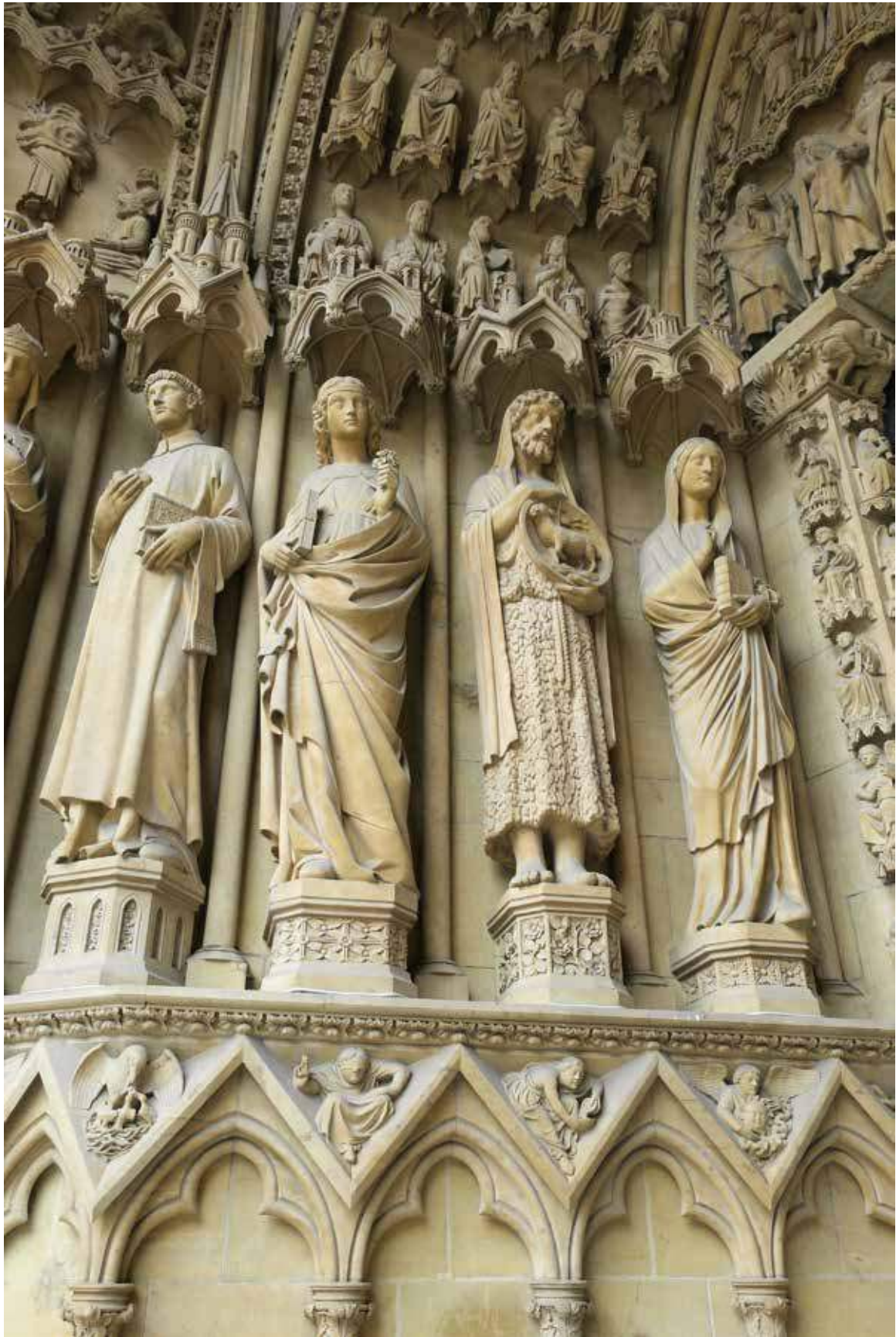


Figure 10

Statue en pierre de Jaumont de saint Jean-Baptiste (3^e à droite) ornant le portail de la Vierge de la cathédrale Saint-Étienne de Metz (Moselle), atelier d'Auguste Dujardin (1885).

© Anne-Laure Gerbert (Drac Grand Est).

La confrontation entre les modèles en plâtre à échelle réduite et les sculptures en place sur l'édifice permet également d'apprécier l'interprétation du modèle par chaque membre de l'atelier¹⁰. Certains drapés et visages initialement marqués par l'influence de l'art gothique du ^{xiii}^e siècle adoptent, sur les sculptures définitives, un aspect plus massif et géométrisé. Les statuettes qui ornent les voussures des arcades du porche occidental témoignent de cet écart entre le modèle en plâtre et la sculpture en pierre.

Certains modèles en plâtre montrent également comment le changement d'échelle a transformé les intentions initiales du sculpteur. La statue du Christ en croix destinée à orner la tour du Chapitre, d'une hauteur de cinq mètres environ, est ainsi plus hiératique que son modèle en plâtre [fig. 11 et 12].



Figure 11

Modèle de la statue du Christ en bois et plâtre, atelier d'Auguste Dujardin (vers 1894), H. 150 × L. 38 × P. 21 cm, cathédrale Saint-Étienne de Metz (Moselle), mars 2022. Ce modèle a servi à deux reprises, une première fois pour la statue du Christ ornant la tour du Chapitre de la cathédrale de Metz, une seconde fois pour le Christ en croix destiné à l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Morhange (Moselle).

© Pauline Lurçon (Drac Grand Est).

10. En 1900, l'atelier d'Auguste Dujardin comporte seize membres ; voir état récapitulatif des salaires mensuels de l'atelier en 1899, document communiqué par l'arrière-petit-fils du sculpteur, conservé à la Documentation de la conservation régionale des Monuments historiques à la direction régionale des Affaires culturelles Grand Est-site de Metz.



Figure 12

Christ en croix, sculpté en pierre de Jaumont (1894), ornant la tour du Chapitre de la cathédrale de Metz (Moselle), atelier d'Auguste Dujardin, septembre 2022.

© Pauline Lurçon (Drac Grand Est).

Enfin, le fonds de plâtres sert à documenter les projets abandonnés. Afin de doter le portail occidental de portes en accord avec l'ambitieux porche néogothique qu'il vient de bâtir, l'architecte Paul Tornow réfléchit à la création de vantaux en bronze. Son éviction de la direction du chantier de la cathédrale ne lui donna pas l'occasion de mener à bien ce projet, qui fut poursuivi par Auguste Dujardin. Ce dernier conçut le programme et le dessin des portes, dont un modèle en plâtre à échelle réduite est conservé dans le fonds lapidaire de la cathédrale. Fidèle à la conception architecturale de Tornow, Dujardin a combiné différents modèles, reprenant notamment les portes sud du baptistère de Florence créées par Andrea Pisano (1290-1348) en 1330.

Une ressource pour conserver et restaurer le décor sculpté

Ce fonds de plâtres contient plusieurs tirages d'empreintes prises directement sur le décor sculpté de la cathédrale lors des campagnes de restauration menées pendant l'annexion de l'Alsace-Moselle. Lors des travaux sur le pignon du transept sud (1880-1887), des moulages de la frise médiane du bras sud du transept, datant du début du ^{xvi}^e siècle, avaient ainsi été réalisés. Cette démarche renvoie à ce que Paul Tornow définit comme la sixième règle à suivre en matière de restauration : « Avant les travaux, on doit faire une reproduction de l'ancien ouvrage à l'aide de dessins, de notes descriptives, de moulages et de photographies¹¹. » Lors des travaux de restauration du bras sud du transept (2020-2024), il a ainsi pu être constaté que, malgré un fort encroûtement lié à la pollution atmosphérique, cette dernière ne semble pas s'être dégradée depuis la fin du ^{xix}^e siècle¹².

11. PIGNON-FELLER Christiane, *Metz, 1848-1918 : les métamorphoses d'une ville*, Paris, Éditions du Patrimoine– Centre des monuments nationaux, 2013, p. 165.

12. GERBERT Anne-Laure & LURÇON Pauline, « Histoire du transept » et « Décor sculpté », in *Restauration du bras sud du transept (2020-2024)*, 2024, p. 6-8 et p. 20-23, disponible en ligne, <https://www.culture.gouv.fr/fr/regions/drac-grand-est/actu/an/2024/plaquette-transept-sud> [lien valide en décembre 2025].

Dans le cadre de tout chantier de restauration, la possibilité de disposer du modèle en plâtre des sculptures néogothiques devant être restaurées est très précieuse. Confronté à la sculpture ornant la cathédrale, le prototype en plâtre nourrit la réflexion des acteurs du chantier (architecte en chef des monuments historiques, entreprises, maîtrise d'ouvrage État) sur le niveau de restitution à atteindre. Ces maquettes à échelle réduite permettent de s'approcher au plus près des intentions d'Auguste Dujardin et de Paul Tornow, tout en ayant conscience des modulations dues à la sensibilité du sculpteur ayant réalisé l'œuvre finale. Même si la maquette de la sculpture devant être remplacée n'est pas toujours disponible, l'examen du fonds de plâtres aide tout de même les sculpteurs chargés des restitutions à analyser la manière et le répertoire ornemental propres à l'atelier d'Auguste Dujardin.

Conserver et rendre accessible cet ensemble

Le dépôt lapidaire est actuellement conservé en plusieurs lieux dans la cathédrale : les éléments de plâtres dans une salle située dans la tour du Chapitre et le lapidaire dans la base vie du chantier, édifice pérenne situé au pied du bras sud du transept de la cathédrale. La salle où sont conservés les modèles en plâtre n'est pas accessible aux visiteurs. Cet ensemble remarquable n'est donc pas visible du public. Il est par ailleurs difficilement consultable par des chercheurs dans la mesure où les différents éléments sont le plus souvent superposés et peu manipulables.

L'achèvement de l'inventaire des plâtres est un préalable à leur valorisation, pour en connaître le volume global et en sélectionner un échantillonnage destiné à être présenté aux visiteurs. En effet, le manque d'espaces au sein de la cathédrale ne rend pas possible une présentation exhaustive au public. Il apparaît en revanche nécessaire de conserver sur place l'intégralité du fonds, de manière à le rendre accessible aux chercheurs ainsi qu'aux architectes et aux restaurateurs qui œuvrent à la restauration de la cathédrale et, plus largement, des édifices mosellans ayant reçu un décor monumental dû à l'atelier d'Auguste Dujardin. L'étude de faisabilité relative à la mise en place d'un circuit de visite des parties hautes de la cathédrale a été l'occasion d'engager une réflexion sur la possibilité de présenter de manière didactique une sélection de modèles en plâtre, accompagnée de photographies de l'atelier de sculpture vers 1900 et de reproductions de plans et dessins de l'architecte Paul Tornow¹³. Les plâtres restants seraient entreposés dans une seconde salle, située dans la tour de la Mutte. L'ensemble resterait ainsi conservé dans l'édifice. Ponctuellement, ce fonds de modèles en plâtre pourrait également être valorisé grâce à des expositions temporaires. En 2020, six d'entre eux avaient été présentés dans une exposition consacrée à l'architecte Paul Tornow, organisée par la direction régionale des Affaires culturelles Grand Est dans la cathédrale [fig. 13]¹⁴. Enfin, la publication de l'inventaire de ce fonds ou encore des numérisations ponctuelles en trois dimensions pourraient permettre la diffusion de ces modèles en plâtre auprès des spécialistes de la sculpture néogothique et d'un plus large public.

13. Le diagnostic relatif à l'aménagement du circuit de visites des parties hautes de la cathédrale a été réalisé par Pierre Dufour, architecte en chef des monuments historiques, en avril 2020.

14. Présentée dans la chapelle Notre-Dame-la-Ronde, cette exposition avait été organisée dans le cadre des célébrations du huitième centenaire de la cathédrale gothique. Le commissariat scientifique avait été confié à Rafael-Florian Helfenstein qui a consacré sa thèse à l'étude des œuvres de l'architecte Paul Tornow (voir HELFENSTEIN Rafael-Florian, *La Restauration de la cathédrale de Metz par Paul Tornow, de 1874 à 1906 : chroniques d'un chantier impérial en Moselle annexée*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Plagnieux, Paris, université de Paris 1, 2023).



Figure 13

Exposition « Paul Tornow et la cathédrale de Metz, le Moyen Âge retrouvé », présentée dans la chapelle Notre-Dame-la-Ronde de la cathédrale de Metz (Moselle), de juin à septembre 2020.

Six modèles en plâtre, nettoyés à cette occasion par Olivier Steib, restaurateur, étaient présentés dans cette exposition.

© Pauline Lurçon (Drac Grand Est).

Les éléments originaux en pierre déposés au cours des campagnes de restauration sont actuellement conservés dans la base vie de chantier [fig. 14]. Cette construction pérenne et indépendante est adossée au flanc sud de la cathédrale, entre la chapelle du Saint-Sacrement et le bras sud du transept. Édifié dans les années 1980 sous la maîtrise d'œuvre de Michel Goutal, architecte en chef des monuments historiques, l'édicule avait pour objectif initial d'accueillir les compagnons lors des chantiers de restauration et d'offrir un atelier aux tailleurs de pierre, à l'abri des intempéries et à la vue des passants¹⁵. Plusieurs statues monumentales, notamment celle de la Vierge qui couronnait autrefois le bras nord du transept, sont visibles du public à travers la façade vitrée de la base vie. La présentation actuelle ne comporte toutefois aucun cartel ni texte explicatif indiquant la provenance de ces fragments et les raisons de leur dépose.



Figure 14

Façade vitrée de la base vie de la cathédrale de Metz (Moselle) permettant d'apercevoir les statues des anges musiciens qui ornaient autrefois le couronnement de la chapelle Notre-Dame-la-Ronde et la statue de la Vierge à l'Enfant qui couronnait le pignon du bras nord du transept, janvier 2025.

© Anne-Laure Gerbert (Drac Grand Est).

15. Au cours du xx^e siècle, plusieurs constructions abritant des ateliers sont visibles sur les vues anciennes de la place d'Armes à cet emplacement. La base vie actuelle se distingue des précédentes constructions par son caractère pérenne et par un grand ensemble vitré permettant au public de voir le travail des sculpteurs et des tailleurs de pierre depuis la place d'Armes.

Au fil des chantiers, les rayonnages de l'atelier de taille de pierre se sont enrichis des éléments déposés. La conservation régionale des Monuments historiques a également réuni à cet emplacement des éléments autrefois dispersés dans des bureaux ou des locaux annexes. Leur mise en valeur dans le cadre d'un projet de réaménagement de la base vie est actuellement à l'étude¹⁶. Ce projet, centré sur la mise aux normes de cette installation au regard de la réglementation en vigueur, inclut également une réflexion sur la valorisation du lapidaire, afin de rendre lisibles les œuvres déposées depuis l'espace public.

La valorisation de ce fonds serait également l'occasion de rendre compréhensibles les modalités de restauration de la cathédrale et leur évolution au fil du temps. Le principe de restauration mis en œuvre jusque dans les années 2000 était la restauration en place des éléments sculptés par un remplacement en recherche par greffes ou bouchons. La matière patrimoniale était ainsi conservée *in situ* et les éléments conservés de petite taille. Les fragments alors déposés présentent donc une valeur esthétique limitée. Coupés de leur contexte d'origine, ils sont par ailleurs difficilement compréhensibles par le public. À partir des années 2000, afin de maintenir l'intégrité de la statuaire néogothique soumise aux intempéries, les ouvrages sculptés altérés sur les parties hautes de la cathédrale sont systématiquement déposés sans réparation et restitués à l'identique, et non plus greffés ponctuellement. Ce nouveau mode opératoire enrichit le fonds d'éléments lisibles monumentaux permettant au public d'apprécier l'esthétique de sculptures néogothiques jusqu'alors situées au sommet de l'édifice [fig. 15]¹⁷.



Figure 15

Statue de saint Nicolas ornant le pignon du bras sud du transept avant sa dépose, cathédrale de Metz (Moselle), avril 2022.

© Anne-Laure Gerbert (Drac Grand Est).

16. Ce projet a été confié à l'architecte en chef des monuments historiques Pierre Dufour, en 2021. La conservation régionale des Monuments historiques possède une réserve dédiée aux monuments historiques dans le Centre de conservation et d'étude archéologique de Lorraine (CCEL). Cependant l'accroissement de ce dépôt lapidaire au fil des chantiers n'est pas compatible avec l'espace dont dispose cette réserve qui doit accueillir l'ensemble des dépôts appartenant à l'État-ministère de la Culture pour les départements de la Moselle, de la Meuse, de la Meurthe-et-Moselle et des Vosges.

17. DUFOUR Pierre, «Le remplacement des statues de Saint-Nicolas et Saint-Goëry», in *Restauration du bras sud du transept (2020-2024)*, *op. cit.*, p. 14-15, disponible en ligne, <https://www.culture.gouv.fr/fr/regions/drac-grand-est/actu/an/2024/plaquette-transept-sud> [lien valide en décembre 2025].

Le lapidaire de la cathédrale de Rodez (Aveyron) : projets d'étude et de mise en valeur

Ariane Dor

Conservatrice du patrimoine, conservation régionale des Monuments
historiques, DRAC Occitanie
ariane.dor@culture.gouv.fr

Adrien Gaillard

Conservateur-restaurateur de sculptures
adriengailard@mailo.com

Hugo Quelart

Conservateur-restaurateur de sculptures
hugoquelart@gmail.com

Acte I : la Révolution

Les dommages causés par les révolutionnaires à la cathédrale de Rodez (Aveyron) ont déjà fait l'objet de nombreuses publications¹. Il est notoire que la cathédrale a été relativement épargnée par les protestants lors des guerres de Religion, alors qu'elle a particulièrement souffert du vandalisme révolutionnaire, qui a méthodiquement abattu tous les insignes, armoiries et plaques commémoratives des entrées royales, mais également un nombre considérable de sculptures. Ont ainsi disparu toutes les sculptures des portails sud et nord, du jubé, et de nombreux groupes sculptés qui se trouvaient à l'intérieur de la cathédrale. Deux grands retables ont été étonnamment épargnés, armoiries comprises : celui du Christ au Jardin des Oliviers et celui du Saint-Sépulcre, placés sur le mur est de deux chapelles sud de la nef.

Il est vraisemblable qu'au lendemain de la Révolution, la cathédrale abritait d'importants décombres des sculptures bûchées. En effet, en 1808, il s'avère nécessaire de procéder au « balayage et enlèvement des pierres [...] qui couvrent les galeries du dehors² », possibles vestiges des bûchages méticuleux des armoiries et sculptures extérieures. Par ailleurs, les premiers rapports de l'architecte diocésain nommé en 1823,

1. Pour une synthèse et liste des références bibliographiques sur le sujet, voir BARRAU-AGUDO Caroline de, *Notre-Dame de Rodez : architecture et sculpture (xiii^e-xvi^e siècle)*. *Nouvelles recherches sur l'histoire artistique d'une cathédrale*, thèse de doctorat d'histoire de l'art et archéologie, université de Toulouse II-Le Mirail, 4 vol., 2010, p. 85 sq.

2. Archives nationales (AN), F19/7849, devis établi par l'entrepreneur Berthelmy le 12 avril 1808.

Étienne-Joseph Boissonnade³, indiquent que « les sculptures en pierre et en bois sont fort dégradées et très peu peuvent être conservées⁴ ».

Le sort de ces sculptures n'est pas précisé dans les rapports ultérieurs. En fait de sculptures, il est surtout question, les années suivantes, de la « dépose » de la clôture de chœur en 1825 et du déplacement du jubé en 1872. Il faut attendre les travaux de fouille réalisés en 1996 puis en 1998-2006, dans deux chapelles sud de la nef, pour découvrir qu'un nombre considérable de fragments ont été remployés comme remblai sous le dallage de la cathédrale au XIX^e siècle.

On sait qu'en 1804 le dallage des chapelles du chœur est défectueux et laisse apparaître les ossements des sépultures⁵. Vingt-cinq ans plus tard, en 1829, elles sont dotées d'un nouveau pavage, sous la maîtrise d'œuvre de l'architecte diocésain Étienne-Joseph Boissonnade⁶. Durant son mandat, il n'a de cesse de faire refaire le sol « en voie de régie » (sans adjudication), comme il l'indique en 1850 :

Les divers travaux de la même nature qui ont été exécutés à cet édifice depuis trente ans l'ont toujours été par voie de régie, et le bon état dans lequel se trouve cette cathédrale prouve que ce mode de procédé ne lui a pas été nuisible⁷.

Le sondage réalisé en 1998, puis la fouille exécutée par Laurent Fau⁸ et Caroline de Barrau (de son nom de jeune fille Caroline Agudo-Montiel)⁹ en 2006 dans la chapelle du Christ au Jardin des Oliviers [fig. 1 et 2] ont mis au jour près de 1500 fragments, débris de sculpture, pour la quasi-totalité en calcaire fin, polychromé ou non¹⁰. Le travail d'étude et d'inventaire réalisé par Caroline de Barrau, dans le cadre de son doctorat, et formalisé par une base de données et de nombreuses contributions écrites, constitue aujourd'hui le socle de toute recherche sur ces éléments.



Figure 1

Fouilles en cours dans la chapelle du Christ au Jardin des Oliviers, cathédrale de Rodez (Aveyron), 2006.

© Jean-François Peiré (Drac Occitanie).

3. Se reporter à <http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/69?q=boissonnade> [lien valide en janvier 2026].

4. AN, F19/7849, « Observations sur les réparations les plus indispensables à faire... » établies par l'architecte Boissonnade le 5 janvier 1824.

5. PARONETTO Sarah, *La Vie d'un monument : la cathédrale de Rodez de la Révolution à l'entre-deux-guerres*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, université de Toulouse II-Le Mirail, 2004, p. 77.

6. *Ibid.*, p. 80.

7. *Ibid.*, p. 82. Ce mode d'adjudication a laissé peu de traces écrites dans les rapports et mémoires conservés pour la période, si bien qu'il n'est jamais fait mention du matériau de remblai préalable au dallage.

8. Alors ingénieur au service régional de l'Archéologie de la Drac Midi-Pyrénées.

9. Alors doctorante, aujourd'hui maîtresse de conférences à l'université de Perpignan.

10. AGUDO-MONTIEL Caroline & FAU Laurent, *Cathédrale de Rodez (Aveyron), Chapelle du Jardin des Oliviers, autorisation de sondage n° 2006/075 : rapport*, 2006 et *Eid.*, « Découverte et résultats d'analyse de statuaire médiévale et moderne de la cathédrale de Rodez (Aveyron) », *Archéologie du Midi médiéval*, t. 27, 2009, p. 97-136.



Figure 2

Fouilles en cours dans la chapelle du Christ au Jardin des Oliviers, cathédrale de Rodez (Aveyron), 2006.

© Jean-François Peiré (Drac Occitanie).

La conservation du lapidaire polychromé immédiatement après les fouilles

Après leur découverte lors de la fouille de 2006, les fragments ont été stockés provisoirement sur le sol du « chauffoir » de la cathédrale, situé au-dessus de la sacristie. En 2010-2011, la conservation régionale des Monuments historiques (CRMH) de Midi-Pyrénées a commandé à Rosalie Godin, conservatrice-restauratrice de sculptures, un constat d'état d'une partie des fragments polychromés, qui souffraient manifestement du changement de leurs conditions de conservation depuis leur sortie de fouilles. Outre les dépôts de surface inhérents à leur enfouissement, et un développement fongique sur certains, la plupart des fragments polychromés présentaient un manque d'adhérence et de cohésion de leur couche picturale¹¹. Une sélection d'environ 120 fragments polychromés a été déplacée en mars 2012 dans les réserves du musée Fenaille¹², à Rodez, dont le climat est contrôlé, afin d'y être dépoussiérée et consolidée¹³. Le reste des fragments, essentiellement non polychromés, est resté entreposé dans le chauffoir de la cathédrale, sur des rayonnages aménagés en 2013¹⁴.

Le retable « de l'Adoration des Mages »

Parmi le lapidaire découvert dans la chapelle du Christ au Jardin des Oliviers, de nombreux éléments ont été identifiés par Caroline de Barrau comme appartenant au retable dit « de l'Adoration des Mages », entièrement détruit aujourd'hui. Ce retable était placé contre le mur est de la chapelle de La Tour, du nom de l'évêque Guillaume de La Tour d'Olliergues (1429-1457), qui y fit éléction de sépulture et fonda plusieurs obits et chapellenies en 1466. Il mourut en mars 1471 et son tombeau, quoique mutilé, est encore visible sur le mur occidental de la chapelle. Le vocable de La Tour est attesté depuis 1474, se substituant à celui de « l'Adoration des Mages »¹⁵.

11. GODIN Rosalie, 12- Rodez, cathédrale, *Retable et tombeau de Guillaume de la Tour, fragments lapidaires polychromes gothiques, évaluation de l'état de conservation, septembre 2010 et septembre 2011, Rapport*, 2011.

12. En vertu d'une convention de dépôt signée le 15 juin 2012.

13. GODIN Rosalie, 12- Rodez, cathédrale, *retable et tombeau de Guillaume de la Tour, fragments lapidaires polychromes en dépôt au musée Fenaille, inventaire*, 2012.

14. CAUSSE Louis, « Dépôts lapidaires », in Rodez, *cathédrale Notre-Dame de l'Assomption, À propos du « Diagnostic sanitaire global » - courte mise au point du Conservateur de la cathédrale accompagnée de quelques documents annexes*, 2014.

15. Voir DESACHY Matthieu, *Cité des hommes. Le chapitre cathédral de Rodez (1215-1562)*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2004, p. 49.

C'est cette iconographie que l'évêque choisit pour un retable connu par un témoignage de 1795 et une gravure reproduite dans *l'Histoire généalogique de la Maison d'Auvergne* d'Étienne Baluze, datée de 1708¹⁶. Au premier registre, dans une sorte de prédelle, sont représentées de gauche à droite les scènes de la Nativité, de l'Annonce aux bergers et de l'Adoration des Mages. Au-dessus du cadre se tiennent quatre personnages au pied d'un Christ en croix : à gauche Guillaume de La Tour d'Olliergues, à côté de saint Jean, en pied, et à droite, probablement son frère Agne III et sainte Catherine¹⁷.

Entre 2016 et 2018, la CRMH a commandé une étude de faisabilité pour la restauration et le remontage du retable, ainsi que quelques autres groupes sculptés identifiés par Caroline de Barrau, à un groupement dont Dominique Faunières, conservatrice-restauratrice de sculptures, est mandataire¹⁸. Un remontage total s'avérant trop coûteux, un remontage partiel des éléments est prévu dans le cadre de l'exposition portant sur la sculpture de la fin du Moyen Âge en Rouergue, qui doit se tenir au musée Fenaille du 10 juillet au 22 novembre 2026. L'étude réalisée et les tests de remontage ont livré des éléments déterminants pour la connaissance du retable de l'Adoration des Mages et, plus généralement, sur la sculpture de la fin du Moyen Âge dans le Rouergue.

Le retable a été sculpté dans un calcaire micritique de même nature que celui utilisé pour la plupart des autres groupes sculptés de la cathédrale. En revanche, son mode d'assemblage est original, et s'apparente davantage à celui d'un retable en bois [fig. 3]. Le cadre de la prédelle a été sculpté indépendamment des saynètes, comme une caisse en bois. Il est formé de cinq blocs. Au-dessus de la prédelle, les quatre personnages étaient scellés dans le mur et n'étaient pas supportés directement par le cadre. Certains d'entre eux, pourtant de faible hauteur (110 cm maximum), sont formés de nombreux assemblages, associés à de multiples goujons¹⁹. Les trois scènes du premier registre ont également été sculptées dans trois blocs indépendants.

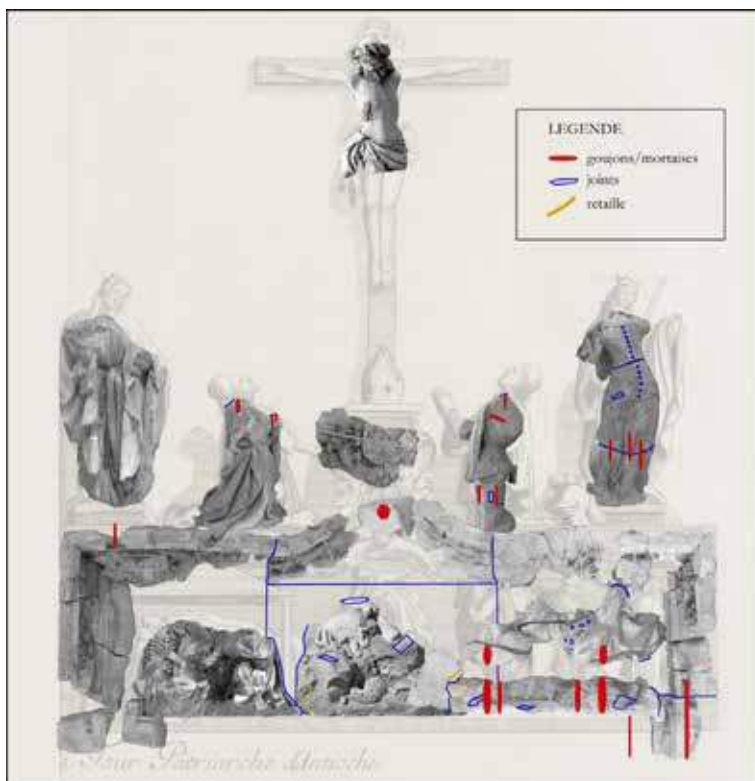


Figure 3

Relevé des principaux fragments du retable « de l'Adoration des Mages » et de leurs assemblages (1460-1470) conservés à la cathédrale de Rodez (Aveyron), 2025.

© Relevé Ariane Dor d'après le rapport de Dominique Faunières (2018).

16. Voir <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1041285c/f501.item> [lien valide en janvier 2026], (p. 395).

17. Pour une présentation plus détaillée du retable, voir BARRAU-AGUDO Caroline de, thèse cit., p. 339 sq.

18. Groupement également constitué de Nathalie Bruhière et Benoît Lafay, conservateurs-restaurateurs de sculptures, Emmanuel Bougenaux, socleur, de l'entreprise de maçonnerie et pierre de taille SA Vermorel, ainsi que du laboratoire Elios.

19. Cela peut s'observer sur d'autres sculptures de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance en Rouergue, comme le *Baptême du Christ* de l'Ouradou à Estaing (PM12000289), où la tête de saint Jean-Baptiste (qui mesure 120 cm seulement) est constituée de deux voire trois blocs de pierre.

Enfin, plusieurs éléments, même de très petite taille, ont été ajoutés par incrustation, comme l'un des bergers ou des moutons de la scène de l'Adoration des bergers, ou encore les ornements des harnais des chevaux [fig. 4], ceux du collier des Mages ou du surcot de sainte Catherine. Ces incrustations peuvent correspondre à des réparations de défauts de la pierre dans certains cas (par exemple la pièce rectangulaire sur le surcot de sainte Catherine ou sur la cuisse senestre d'Agne III), mais la plupart résultent d'un parti délibéré, quoique peu commode, de rapporter des éléments sculptés indépendamment dans la pierre, sans doute à l'imitation de ce qui se fait plus aisément dans le bois. Cette technique a déjà été observée ailleurs dans le Sud-Ouest, comme à la cathédrale d'Albi (Tarn), sur une sainte Catherine présentée dans le Trésor, ou sur des sculptures du chœur clos²⁰.



Figure 4
Détail de l'un des chevaux de la scène des mages, retable « de l'Adoration des Mages » (1460-1470), cathédrale de Rodez (Aveyron), 2016.
© Dominique Faunières.

Plusieurs indices témoignent par ailleurs d'adaptations en cours de taille, probablement pour des questions de statique. La scène centrale du premier registre porte des traces de ciseau grossières sur les côtés et des reprises au plâtre (d'origine). Les Mages à cheval, sculptés indépendamment de la terrasse en deux blocs distincts, y sont assemblés par quatre mortaises, dont certaines très larges (5 cm de diamètre) [fig. 5]. Il est probable que les jambes des chevaux, à l'origine trop graciles, ne devaient pas bien supporter le poids de l'ensemble cheval et cavalier.



Figure 5
Détail des mortaises de la scène des mages, retable « de l'Adoration des Mages » (1460-1470), cathédrale de Rodez (Aveyron), 2016.
© Dominique Faunières.

20. DOR Ariane, DUBOIS Jacques & FAUNIÈRES Dominique, « Le chœur clos de la cathédrale d'Albi et le travail des imagiers : une étude pluridisciplinaire », in DOR Ariane & LEBÉDEL-CARBONNEL Hélène (dir.), *Jubés et clôtures de chœur du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Société française d'archéologie, 2025, p. 105-117 [voir p. 109].

La polychromie est également originale pour un retable en pierre de cette époque, puisqu'elle est partielle, laissant largement la pierre nue au premier registre, qui se détache du fond bleu parsemé d'étoiles [fig. 6]. Les terrasses sont peintes en vert et rosé, mais sur les personnages, seuls les carnations et des détails vestimentaires sont rehaussés de couleurs. Au registre supérieur, seuls les deux priants sont presque entièrement polychromés. Guillaume de La Tour porte une aube blanche (pierre laissée nue), recouverte d'une chape bleue ornée de motifs appliqués et dorés. Le revers de la chape est rouge vif, ainsi que son bonnet. Agne III porte une cuirasse argentée sur une cotte de mailles dorée, les sangles de sa cuirasse sont noires. Par-dessus la cuirasse, son manteau est à dominante rouge, aux bordures dorées, et timbré de ses armoiries. Les armoiries de Guillaume de La Tour, visibles au pied de la croix ou dans les angles supérieurs du cadre du retable, sont également entièrement peintes. De part et d'autre, les deux saints ont un vêtement plus sobre, principalement blanc bordé d'or, se détachant sur un revers bleu pour saint Jean et une robe bleue (visible sous le surcot) pour sainte Catherine.



Figure 6
Restitution de la polychromie du retable « de l'Adoration des Mages » (1460-1470),
cathédrale de Rodez (Aveyron).

© Relevé Ariane Dor (2025) d'après le rapport de Dominique Faunières (2018).

La clôture de chapelle du Saint-Sépulcre

La chapelle du Saint-Sépulcre de la cathédrale de Rodez a fait l'objet d'une campagne de restauration entre 2016 et 2019. Le chantier a notamment consisté à nettoyer la clôture de chapelle, remploi possible d'un premier projet de clôture de chœur abandonné par l'évêque et récupéré par un chanoine, Gaillard Roux, pour sa chapelle, dans les années 1520.

Les niches de la clôture présentaient des sibylles, dont quatre seulement sont conservées, ainsi qu'un *Ecce homo* (côté sud). Or plusieurs fragments retrouvés dans les fouilles de la chapelle du Christ au Jardin des Oliviers en 2006 avaient été identifiés par Caroline de Barrau comme de possibles sibylles. Le groupement constitué par Dominique Faunières en 2016 avait pu confirmer ou infirmer certaines des hypothèses, et des consultations régulières de la base de données du lapidaire ont également permis d'ajouter quelques fragments à l'ensemble. Certains fragments présentent en effet des caractéristiques stylistiques et techniques que l'on retrouve sur les sculptures conservées en place : riches vêtements, parfois fantaisistes, phylactères partiellement conservés (Sibylle libyque), format (environ 85 cm de hauteur), nature de la pierre, présence sous la terrasse et dans le dos, à environ 40 cm de hauteur, de perforations cylindriques de même diamètre. Ces trous n'ont manifestement pas servi, puisque aucune trace de goujon ni de mortier à l'intérieur n'a été retrouvée.

Dans le cadre des travaux de la chapelle, la faisabilité de leur remontage a été commandée aux attributaires du lot sculptures, les conservateurs-restaurateurs Hugo Quelart et Giacomo Casaril. Le remontage lui-même a été réalisé en 2023-2024 par Hugo Quelart, avec le concours de Philippe Riboulet, ferronnier, pour la réalisation des socles [fig. 7 et 8].



Figure 7
Clôture de la chapelle du Saint-Sépulcre (années 1520), face nord (côté nef), après remontage des éléments retrouvés en fouilles, cathédrale de Rodez (Aveyron), 2024.
© Hugo Quelart.



Figure 8

Clôture de la chapelle du Saint-Sépulcre (années 1520), face sud (côté chapelle), après remontage des éléments retrouvés en fouilles, cathédrale de Rodez (Aveyron), 2024.
© Hugo Quelart.

La proposition de remontage a consisté à replacer les fragments retrouvés en fouilles en fonction de leur adhésion aux socles dans les niches, maçonnés en plâtre et brique. Certains conservaient encore l’empreinte ou négatif des traces d’outil de la base. Trois fragments ont ainsi retrouvé leur niche : la moitié inférieure de la statue de la Vierge (n° 417), le tiers inférieur d’un personnage féminin avec manteau à pompons (n° 308) et une base avec une inscription «Lybica» (n° 222), ainsi qu’un fragment de pied (n° 241) qui, pour des questions de lisibilité, n’a finalement pas été présenté²¹. Les autres fragments ont été présentés dans des niches vides, de manière arbitraire mais équilibrée. Le projet a permis d’éclairer le parti iconographique de la clôture, puisque deux fragments de sculptures, formant une Vierge à l’Enfant²², coïncident entre eux et avec la base située au centre de la façade nord, au revers de *l’Ecce homo*.

21. Il adhérerait au socle de la troisième niche en partant de la gauche de la face nord de la clôture. Il aurait « flotté » à côté des sculptures mieux conservées de part et d’autre.

22. Le fragment supérieur de la Vierge avait été attribué par Caroline de Barrau au portail sud (BARRAU-AGUDO Caroline de, thèse cit., p. 275 et fig. 319 et 336). Sa cohésion au fragment inférieur, qui porte le négatif du mortier de la base de la niche centrale de la clôture de chapelle, ne laisse pas de doute sur son appartenance à cet ensemble.

Avant remise en place, les fragments de statue, en pierre calcaire claire micritique, ont nécessité un traitement biocide à base d'une solution alcoolique à 0,2 % de nitrate d'éconazole pour éliminer les moisissures et champignons identifiés²³, potentiellement allergisants. Un nettoyage minutieux a été réalisé par aspiration avec filtre HEPA d'abord, avec des éponges et vapeur sèche ensuite, finalement par microgommage à basse pression avec de l'oxyde d'aluminium (< 45 microns) pour retirer les salissures indurées. Pour garantir la stabilité des sculptures, des semelles en résine époxydique ont été créées. Les fragments n^{os} 53, 274 et 415, correspondant au personnage féminin avec la gorge plissée en accordéon, ont été collés et goujonnés à l'aide de goujons en fibre de verre et de la colle époxydique. Pour les autres, non jointifs, il a fallu usiner des ponts avec un mastic époxydique, permettant une liaison solide entre les pièces. Deux socles en fer traité par phosphatation amorphe et peint ont été fabriqués pour présenter les deux sibylles de part et d'autre de la Vierge, sur la face nord, à la bonne hauteur par rapport à l'ensemble.

La présentation des fragments est entièrement réversible. Toutes les semelles et les socles sont parfaitement démontables. Néanmoins, les socles et les sculptures ont été sécurisés dans leurs niches avec un système de collier de serrage, grâce à un système de cheville et de piton.

Pour la documentation, en plus d'un reportage photographique complet avant-pendant-après installation, des scans 3D ont été réalisés à l'aide de l'application Scaniverse, permettant de créer des modèles numériques détaillés grâce à la technologie LiDAR.

L'attribution de la Vierge « douloureuse »

Les fouilles ont également mis au jour un très beau fragment du visage d'une jeune femme, associé à deux fragments formant ses bras (n^{os} 169 et 275 A, B, C). L'expression de tristesse et la guimpe très ajustée au visage ont justifié son attribution à la Mise au tombeau autrefois placée sur le tympan du portail sud de la cathédrale (dont les sculptures ont été entièrement détruites à la Révolution) ou au calvaire qui se situait juste au-dessus²⁴.

Ces fragments ont été étudiés par Sophie-Jeanne Vidal, conservatrice-restauratrice de sculptures, afin de vérifier leur appartenance à un même ensemble et de les nettoyer. La reconstitution numérique réalisée en collaboration avec l'Atelier des sculpteurs (Paul Mercier) facilite la proposition d'un soclage, afin de pouvoir présenter cette très belle Vierge dans le cadre de l'exposition du musée Fenaille en 2026 [fig. 9].



Figure 9

Reconstitution numérique à partir des fragments d'une Vierge de douleur : n^{os} 169 et 275 A, B et C (2^e moitié du xv^e siècle), 2025. © S.-J. Vidal et l'Atelier des sculpteurs.

Cette étude sera également l'occasion de revenir sur l'hypothèse d'attribution de la Vierge, qui semble un peu petite (43 cm pour la partie conservée) pour convenir au tympan du portail sud. Il n'est pas impossible en effet que ce buste ait appartenu à une Vierge de pitié ou de calvaire, peut-être présentée à l'intérieur de la cathédrale.

23. Laboratoire Elios, *Recherche et caractérisation d'organismes biologiques sur le lapidaire de la cathédrale en dépôt au musée Fenaille*, n^o M17/11, 2017.

24. BARRAU-AGUDO Caroline de, thèse cit., p. 277 sq.

Acte II : Les travaux de restauration du culte et de l'édifice au XIX^e siècle

Les objets d'art antique n'abondent pas dans notre cathédrale. Le vandalisme qui a la prétention de restaurer a fait presque autant de mal que le marteau révolutionnaire.
[Abbé Alibert, 1883]²⁵.

C'est en effet au XIX^e siècle, précisément sous la maîtrise d'ouvrage du ministère des Cultes, lui-même aiguillonné par les évêques successifs, que d'autres monuments insignes de la cathédrale de Rodez ont été mutilés. Deux en particulier sont devenus tristement célèbres : la clôture de chœur et le jubé.

Le démantèlement et les pérégrinations de la clôture de chœur

La clôture qui fermait autrefois les travées orientales du chœur de la cathédrale de Rodez avait été voulue par l'évêque François d'Estaing, mais elle ne fut livrée qu'après sa mort en 1531. Les auteurs ne s'accordent pas tous sur sa disposition d'origine, mais il est très probable que seule la travée droite était réalisée en pierre. Le rond-point était peut-être fermé par une clôture de bois²⁶, mais qui n'est citée ni au XVII^e siècle dans la première mention de la clôture ni au XIX^e siècle dans les archives de sa dépose.

Quoi qu'il en soit, en 1824, au moment où l'architecte diocésain Étienne-Joseph Boissonnade dresse son premier *Rapport sur les travaux intérieurs et extérieurs à exécuter dans la cathédrale*, la clôture de chœur n'est plus là que pour quelques mois, car l'évêque souhaite qu'elle disparaisse. Elle est déposée au plus tard en septembre 1825, et reposée en partie dans la chapelle Saint-Raphaël [fig. 10], au su du préfet qui doit d'ailleurs rappeler à l'évêque la procédure de validation des travaux des édifices diocésains par l'État²⁷. D'autres éléments de la clôture sont manifestement conservés dans des magasins dépendant de l'évêché.



Figure 10

Clôture de chœur remontée devant la chapelle Saint-Raphaël (1529-1531), cathédrale de Rodez (Aveyron), 2013.

© Jean-François Peiré (Drac Occitanie).

Le sculpteur Louis-Alexandre Romagnesi, à qui il est fait appel dès 1831, dresse un dessin pour un projet de remontage des blocs provenant de l'Évêché en 1834²⁸. Ce projet n'a jamais été réalisé, et les blocs sont encore stockés dans une salle basse du palais épiscopal en 1912²⁹. Une partie des blocs fait l'objet d'un montage fantai-

25. Archives diocésaines de Rodez, Cathédrale, Liasse E, Mobilier-Reliques, dossier b : « Lettre de l'abbé Alibert à l'évêque de Rodez », datée du 31 décembre 1883, citée dans AGUDO-MONTIEL Caroline & FAU Laurent, art. cit., p. 101.

26. Citée par BION de MARLAVAGNE Louis, *Histoire de la cathédrale de Rodez*, Paris, Didron, 1875, p. 164 note 1.

27. AD Aveyron, 4 N 114, Lettre du préfet adressé à l'évêque le 27 mai 1825.

28. Médiathèque du patrimoine et de la photographie (MPP), 0082/12/1003, n° 064896.

29. Procès-verbal dressé le 10 avril 1912 entre le président de la Société des sciences, lettres et arts de l'Aveyron et l'architecte Boyer, représentant du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (copie conservée à la CRMH Occitanie). Bion de Marlavagne indiquait déjà que les éléments de pierre « gis[ai]ent avec bien d'autres dans une des salles basses du palais épiscopal » (BION de MARLAVAGNE Louis, op. cit., p. 164).

siste dans le secrétariat de l'évêché, qui sera démonté dans les années 1970, tandis que quelques autres sont déposés auprès de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron (actuelles collections du musée Fenaille)³⁰. Les éléments lapidaires sont ensuite stockés à l'extérieur, sous les arcades de l'évêché. Le service départemental de l'Architecture et du Patrimoine en dresse un rapport sanitaire écrit et photographique en 1984. Ils sont ensuite déplacés dans plusieurs lieux de dépôt en Aveyron, pour regagner enfin la cathédrale en 2013, où ils ont été déposés dans la salle haute de la tour nord-ouest³¹.

En 2018, une étude est confiée par la CRMH à Adrien Gaillard, conservateur-restaurateur de sculptures, pour dresser un premier inventaire et constat d'état de l'ensemble des éléments déposés dans la tour nord-ouest, ainsi que des éléments remontés dans la chapelle Saint-Raphaël. Son étude est complétée en 2019 par des analyses de laboratoire et l'établissement de protocoles de restauration de chacun des blocs en fonction de leur état de conservation. Sur cette base et après consultation, la restauration des blocs est confiée à un groupement mandaté par Adrien Gaillard³².

Après préconsolidation, les blocs ont été déplacés de la tour nord-ouest en 2021 pour gagner le Centre de conservation et d'étude de la Ville de Rodez [fig. 11]. Après dépoussiérage, observations et complément de constat d'état, certains blocs ont fait l'objet de collages et de goujonages. Les parties boursoufflées, trop fragiles pour supporter un nettoyage, ont été préalablement consolidées³³. Les blocs ont ensuite été nettoyés au micro-sablage³⁴ couplé au laser, notamment pour les zones sculptées les plus fragiles. Enfin, de petits solins à base d'un mortier de chaux et de poudre de pierre ont été réalisés pour combler les boursoufflures et stabiliser le bord des écailles de pierre.



Figure 11

Centre de conservation et d'étude : éléments de la clôture de chœur de la cathédrale en cours de restauration, Rodez (Aveyron), 2023.

© Ariane Dor.

30. Inv. D912.1.1 et D912.1.2. Voir le procès-verbal cité note 29.

31. CAUSSE Louis, *op. cit.*

32. Associé à Ophélie Grangier, Adèle Cambon de Lavalette, Hugo Quelart et Pierre Gamin, conservateurs-restaurateurs de sculptures diplômés d'un master 2, Còira restauro di Debora Melano pour la manipulation du laser, ARS S.r.l.s pour le relevé 3D, SA Vermorel pour la manipulation des blocs. Voir GAILLARD Adrien *et al.*, 12- Rodez – Cathédrale Notre-Dame, *Restauration de fragments de la clôture du chœur, Dossier de restauration général*, juillet 2021-décembre 2023.

33. Imprégnation à la pipette jusqu'à saturation, à environ 50 % HR, de 5 à 10 % de silicate de tétraéthyle en solution dans des hydrocarbures (KSE 100 de chez Remmers®).

34. Micro-sableuse de précision type « Sandmaster », à une pression inférieure à 1 bar avec de l'oxyde d'alumine entre 320 et 360 mesh pour les zones sculptées, et avec de l'almandin (Garnet) de 250 mesh pour les parties non sculptées.

L'étude a montré que certains blocs présentent des pulvérulences et des boursouflures, synonymes de contamination saline. L'enjeu a donc été de déterminer la nature du cortège salin en présence, son comportement en fonction des variations d'humidité relative, et d'évaluer la pertinence d'un dessalement. Après plusieurs campagnes de prélèvements à différentes profondeurs et caractérisation des sels, il a été jugé déraisonnable de procéder à une campagne générale de dessalement. En effet, la contamination est profonde, rendant peu efficace un dessalement par compresse, tandis que la surface très fragilisée de certains blocs faisait craindre d'importantes pertes de matière lors d'un dessalement par bain. Par ailleurs, durant la durée de l'étude et des travaux de conservation³⁵, aucune efflorescence n'a été constatée. Le sel le plus nocif mis en évidence dans certains blocs, la halite (chlorure de sodium), reste toujours sous forme cristalline en dessous de 75 % d'humidité relative et à température comprise entre 0 et 30 °C. L'opération a également consisté à numériser l'ensemble des blocs afin d'en proposer une restitution numérique et, à terme, un soclage dans le cadre d'un projet de présentation de la clôture qui nécessitera un lieu adapté à son volume et des conditions climatiques spécifiques.

Le jubé

Commandé par l'évêque Bertrand de Chalençon (1457-1494/1501), comme l'indique la présence de ses armes, le jubé de la cathédrale a été dépouillé de la quasi-totalité de ses sculptures historiées à la Révolution [fig. 12]. Au rétablissement du diocèse de Rodez, il subit les mêmes dommages que la clôture de chœur de la part du clergé qui obtient, un demi-siècle après la dépose de la clôture, son démontage et remontage dans le transept sud de la cathédrale³⁶.



Figure 12
Le jubé remonté dans le transept sud (fin du xv^e siècle), cathédrale de Rodez (Aveyron), 2019.
© Jean-François Peiré (Drac Occitanie).

35. Les blocs ont été déplacés au Centre de conservation et d'étude de la Ville de Rodez, boulevard Flaugergues, où ils sont encore.

36. L'histoire et les débats générés par le déplacement du jubé ont été relayés par de nombreux auteurs, voir par exemple LENIAUD Jean-Michel, *Les Cathédrales au XIX^e siècle. Étude du service des édifices diocésains*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites-Economica, coll. « Histoire », 1993, p. 344-345 ; TAUSSAT Robert, « Le jubé de la cathédrale de Rodez et son déplacement au XIX^e siècle », *Clef de voûte, Bulletin des amis de la cathédrale de Rodez*, n° 4, 2^e semestre 2001, p. 11-15 ; PARONETTO Sarah, *op. cit.*, p. 100-112.

Le programme iconographique du jubé n'est pas connu, aucune description ni représentation anciennes ne permet d'en connaître le programme initial. Seule une petite sculpture placée dans l'une des niches de la base d'un pinacle, et représentant le roi David avec sa lyre, est probablement la rescapée d'un cortège de prophètes [fig. 13]. Son authenticité a fait débat³⁷ mais, selon nous, son iconographie et son format siéent parfaitement à son emplacement sur le jubé³⁸, et son style est conforme à la sculpture médiévale de la fin du Moyen Âge dans le Sud-ouest. Sa posture, son double collier à mailles porté sur une pèlerine et la position et forme de la lyre sont très proches de la représentation du David sur la clôture de chœur de la cathédrale d'Albi, datable de l'extrême fin du xv^e siècle.



Figure 13

Détail du jubé : le roi David (fin du xv^e siècle), cathédrale de Rodez (Aveyron), 2022.

© Jean-François Peiré (Drac Occitanie).

Caroline de Barrau a justement fait remarquer que l'une des sculptures retrouvées en fouilles en 2006 pourrait également appartenir au jubé (n° 227 A, B)³⁹ [fig. 14]. Il s'agit d'un personnage en pied acéphale, (vraisemblablement) masculin, portant un phylactère, aux dimensions sensiblement égales à celles du David⁴⁰. Le revers évidé conserve encore le mortier de plâtre qui a servi à sceller la sculpture à sa niche. Le négatif du mortier montre qu'elle a dû épouser un ressaut plat de 2,5 cm de large, légèrement désaxé, ce qui peut tout à fait correspondre avec le profil des niches à la base des pinacles du jubé.

37. CHABOT Annabelle, « Le jubé de la cathédrale de Rodez », *Revue du Rouergue*, n° 46, été 1996, p. 176-197 ; BARRAU-AGUDO Caroline de, thèse cit., p. 327.

38. La sculpture n'est jamais décrite, y compris dans les archives des travaux de la dépose du jubé. En revanche, elle semble représentée sur un relevé de l'état actuel du jubé en 1872 par l'architecte diocésain Jean-Baptiste Vanginot (MPP, 0082/12/2002). Elle se trouve alors dans la niche sud de la base du troisième pinacle.

39. BARRAU-AGUDO Caroline de, thèse cit., p. 329 et fig. 396-397.

40. Le David mesure 43 cm sans la tête ; les deux fragments 227A et B réunis mesurent 46 cm de haut.



Figure 14

Dépôt lapidaire du chauffoir (fin du xv^e siècle) : fragments n^{os} 227 A et B formant une figure de prophète ayant pu appartenir au jubé de la cathédrale de Rodez, cathédrale de Rodez (Aveyron), 2013.

© Caroline de Barrau.

Acte III : les travaux de restauration extérieure de la cathédrale de l'après-guerre à aujourd'hui

Alors qu'au xix^e siècle, l'essentiel des travaux de maçonnerie extérieurs avait été fait à l'économie, par voie de régie et en privilégiant les ragréages, de grandes campagnes de travaux sont lancées à partir du xx^e siècle, favorisées par une plus grande capacité d'investissement – et une confiance parfois aveugle dans « la mise en œuvre de procédés modernes pour mettre un terme d'une manière définitive à des désordres dus à une mauvaise conception de l'édifice⁴¹ ». Ce sont principalement les travaux de restauration du clocher et des réseaux des baies de la nef qui génèrent des déposes et des réfections de sculpture et de pierre de taille. Avant les années 1970, il semblerait que seules les sculptures historiées aient été déposées en conservation⁴². C'est à partir des grands travaux menés sous la maîtrise d'œuvre de l'architecte en chef des monuments historiques Bernard Fonquernie (1973-1980) que les pierres sont presque toutes systématiquement conservées après leur dépose. Leur stockage et leur conservation effective relèvent cependant d'une gageure et de nombreux éléments connaissent de multiples lieux de stockage dans tout le département de l'Aveyron entre les années 1970 et aujourd'hui⁴³.

On doit à l'Unité départementale de l'architecture et du patrimoine (UDAP) de l'Aveyron un travail d'inventaire et de rationalisation de ces dépôts épars. Entre 2013 et 2014, les dépôts du musée des Mœurs et Coutumes d'Espalion (une quarantaine de pièces), de la réserve dite « Labeix » du conseil départemental de l'Aveyron

41. FONQUERNIE Bernard, « Les problèmes de conservation de la cathédrale », in *VII^e centenaire de la cathédrale de Rodez, Communications présentées à la séance de la Société des lettres du 20 mai 1977*, Rodez, Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron, 1979, p. 149-158 [p. 151].

42. À notre connaissance, seul un ange thuriféraire provenant du sommet du clocher a été déposé dans les années 1950 et conservé dans la salle de l'horloge du clocher.

43. CAUSSE Louis, *op. cit.*, 2014.

(ancien musée du Rouergue ; 64 pièces sur palettes) et des pièces entreposées sur les planètes de la cathédrale (87 éléments) ont été inventoriés et déplacés sur le terrain de l'entreprise de maçonnerie-pierre de taille Vermorel (Salles-la-Source) [fig. 15]. Restent à la cathédrale une partie des pierres déposées lors des différentes campagnes de restauration du clocher, mais également celles réalisées ces dernières années sur le bas-côté sud de la cathédrale (2011-2019) et le massif occidental (2013-2024), sous la maîtrise d'œuvre de Christophe Amiot⁴⁴.



Figure 15

Dépôt de l'entreprise Vermorel : sculptures déposées lors de campagnes de restauration du clocher de la cathédrale de Rodez, Salles-la-Source (Aveyron), 2023.

© L. Bortuzzo.

Aujourd'hui, un travail de récolement des pierres dans ces deux lieux est en cours, afin de procéder à une sélection d'éléments qui pourront être conservés et présentés de manière cohérente dans la cathédrale. Un soclage et des supports de médiation écrite (cartels, panneaux) accompagneront ces éléments, de manière à mieux documenter leur histoire, pour les visiteurs, mais également pour les acteurs des prochains chantiers.

Conclusion

La cathédrale de Rodez et son lot de sculptures fragmentaires – dont le regroupement peut être appelé de manière théorique un « dépôt lapidaire » – ne font pas exception parmi les grands édifices du culte français. Cependant, la découverte de la fosse dans la chapelle du Christ au Jardin des Oliviers, avec ses très nombreux fragments de la fin du Moyen Âge, constitue une rareté dans la région, et fournit de nombreux motifs d'étude.

44. Malgré la prise en compte accrue de la question des sculptures pour la restauration extérieure (à partir de 2018, exigence de la présence d'un conservateur-restaurateur de sculptures dans les marchés, en sous-traitance pour le massif occidental, puis en attributaire d'un lot spécifique pour le chantier actuel de la face sud du clocher), des déposes restent parfois inévitables.

Le maître d'ouvrage de la cathédrale, représenté par la CRMH Occitanie, s'efforce aujourd'hui de conserver, d'étudier et de présenter au public ces fragments, voire de les restituer dans leur environnement d'origine. De nombreuses difficultés techniques se présentent : pour les éléments architecturaux volumineux, le stockage pose des problèmes pratiques de volume, poids, manutention ; le tri et l'élimination, des questions de méthodologie et de déontologie. Mais le problème principal est sans doute la conservation des éléments sculptés qui ont été exposés à des contaminations salines. L'étude et la restauration sur la clôture de chœur soulignent les contraintes qui pèsent sur les lieux de conservation ou d'exposition de ce lapidaire – qui ne peut être la cathédrale.

Un autre exemple est celui des anges de la Résurrection situés au sommet du retable du Saint-Sépulcre, qui ont dû être déposés en 1998, car rendus extrêmement fragiles par les sels véhiculés par les eaux ruisselant autrefois de la voûte [fig. 16]. Une étude réalisée par Olivier Rolland, conservateur-restaurateur de sculptures, et le laboratoire ERM a montré que les « œuvres contiennent un mélange de sels qui pourrait continuer à produire des dommages même dans des conditions de conservation relativement stables et sèches, si ces conditions permettent aux sels destructeurs de se déplacer grâce à l'eau que la saumure hygroscopique prend à l'air⁴⁵ ». Un dessalement par bain est impossible, du fait de la présence de polychromie de goujons métalliques originaux, mais une conservation dans un lieu au climat contrôlé exposerait les anges à de fortes cristallisations, et la conservation actuelle dans la sacristie de la cathédrale, à l'humidité relative élevée (entre 60 et 90 %), favorise également des cristallisations régulières (l'humidité relative d'équilibre du chlorure de sodium est autour de 75 %).



Figure 16

Les anges du retable du Saint-Sépulcre (avant 1526) déposés dans la sacristie de la cathédrale de Rodez (Aveyron), 2015. © Jean-François Peiré (Drac Occitanie).

45. ROLLAND Olivier, Rodez (12), cathédrale Notre-Dame, Retable du Saint-Sépulcre (1523), résultats des analyses de sels, note, 10 mars 2020.

Le jubé, la statuaire et la clôture de chœur de la cathédrale de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme)

Un dépôt lapidaire à ciel ouvert

Samuel Gibiat

Conservateur des monuments historiques à la direction régionale des Affaires culturelles Auvergne-Rhône-Alpes (site de Clermont-Ferrand)
samuel.gibiat@culture.gouv.fr

Parmi les tribulations subies par les jubés et clôtures de chœur de cathédrales médiévales, le cas de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme) fait figure d'hapax à plusieurs titres. Démantelé à l'initiative d'un entrepreneur en l'an II, le jubé de la cathédrale Notre-Dame de Clermont (v. 1430-1440) n'a pas rejoint un dépôt lapidaire institutionnel mais a fait l'objet d'un remontage partiel pour orner la façade d'une maison bourgeoise construite dans un quartier périphérique au ^{XIX}^e siècle¹ [fig. 1].



Figure 1

Représentation idéale du chœur de la cathédrale de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme) lors de la cérémonie de bénédiction des drapeaux de la garde nationale (6 décembre 1789).

Dessin de Louis Tézenas de Montcel, vers 1934, extrait de « Notre-Dame de Clermont-Ferrand : son chapitre cathédral, son quartier » de Gilbert Rouchon, *L'Auvergne littéraire, artistique, historique*, n° 73, mars-juin 1934), conservé à la bibliothèque de la CRMH, Clermont-Ferrand, Drac Auvergne-Rhône-Alpes.
Reproduction Samuel Gibiat (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

1. L'archéologue Dulaure (1755-1835) a vu le jubé en œuvre lors de sa visite de la cathédrale, peu avant la Révolution française, alors que la clôture de chœur avait été démontée depuis peu d'années. DULAURE Jacques-Antoine, *Description des principaux lieux de France*, 5^e partie, *Auvergne*, Paris, Lejay, 1789, p. 194-206 (cathédrale), spécialement p. 195 (jubé), 199-200 (clôture de chœur).

Quant au collège statuaire, il a été réemployé sur la façade nord de la cathédrale, de 1818 à 2001. Une étude de conservation des huit figures de patriarches et de prophètes rescapées, menée à bien par deux restauratrices de sculptures de mars à octobre 2023, avec le concours scientifique du Laboratoire de recherche des monuments historiques (matériaux et polychromies) et du département des Sculptures du musée du Louvre (datation et tradition stylistique), a été l'occasion de reconsidérer l'identité et la physionomie du monument déconstruit. De fait, sa configuration d'origine suscite encore des débats en l'absence de toute représentation graphique identifiée antérieure à son démantèlement, tandis que l'iconographie rétrospective existante soulève plus de questions qu'elle n'en résout.

La numérisation 3D du lapidaire en œuvre dans la façade recomposée et sa mise en perspective avec celle de la statuaire et de fragments sculptés encore présents dans la cathédrale ont pour objet de valider des hypothèses quant à cette rare commande épiscopale au sein de la production artistique monumentale du « royaume de Bourges » [fig. 2].

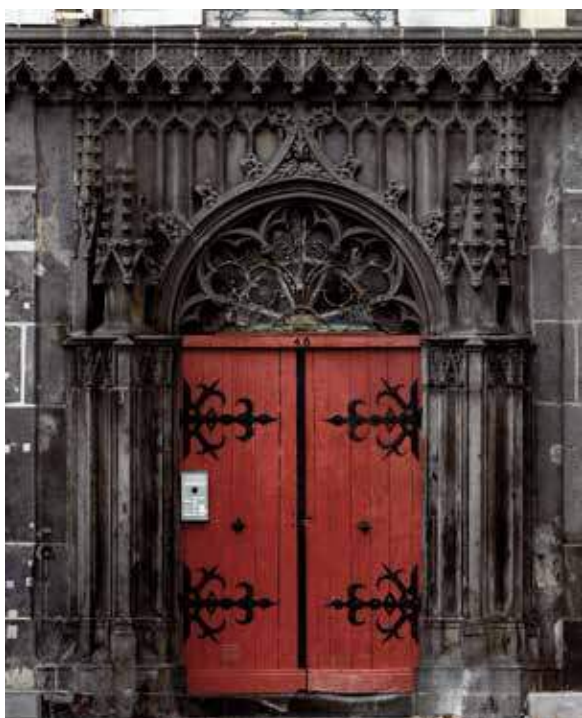


Figure 2

Le portail du jubé remonté dans la façade d'une maison, 46, rue Fontgiève à Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme). Relevé photogrammétrique 3D par drone, 2024. © Vitruve 3D / Drac Auvergne-Rhône-Alpes.

État des lieux et des connaissances

À l'occasion d'un colloque tenu à Bourges en 2004, Jacques Baudoin avait reconstitué le programme iconographique de l'Annonce prophétique du Messie autour des huit statues rescapées, déposées de la façade nord de la cathédrale en 1996 et 2001, qu'il associait arbitrairement deux à deux, sans mise en perspective archéométrique avec les éléments lapidaires du jubé en œuvre². Si l'interprétation théologique du programme est cohérente, à défaut d'identification assurée des personnages mutilés, l'hypothèse de leur localisation aux extrémités du bandeau supérieur filant en frise de la façade antérieure du jubé est caduque.

Lors de la conception de l'ouvrage collectif sur la cathédrale de Clermont-Ferrand paru en 2014, Jacques Baudoin³ et Annie Regond⁴ avaient travaillé indépendamment sur la question du jubé et de son registre sculpté, le premier mettant en perspective un programme iconographique avec le cadre théologique

2. BAUDOIN Jacques, « Un groupe de l'Annonce prophétique du messie, à la cathédrale de Clermont. [...] », in *Création artistique et mécénat autour du Val de Loire. Colloque de Bourges-Tours (6 juillet 2004)*, tapuscrit, 6 pages dactylographiées.

3. *Id.*, « Les statues de l'ancien jubé », in SIMON Hippolyte & DOMPNIER Bernard (dir.), *Clermont, l'âme de l'Auvergne*, Strasbourg, La Nuée bleue, coll. « La Grâce d'une cathédrale », 2014, p. 156-163.

4. REGOND Annie, « Le jubé disparu, une façade de substitution ? », in *ibid.*, p. 106-108.

du bas Moyen Âge, la seconde se consacrant à l'analyse archéologique du bâti des fragments du jubé dépayés hors de la cathédrale. Cette disjonction du discours n'avait pas permis de déceler d'entrée les incohérences de l'hypothèse de relocalisation de la statuaire, découlant d'un rapport d'échelle inopérant.

De 2023 à 2024, les moyens scientifiques et techniques d'investigation offerts par la photogrammétrie 3D, conjugués aux analyses scientifiques des matériaux d'œuvre de la statuaire et à l'étude de ses pathologies au regard de son parcours de présentation, ont ouvert la voie à de nouvelles hypothèses, qu'il conviendra de consolider avec le traitement des modèles de données numériques rapportés à la modélisation 3D de la cathédrale en son entier.

Les ressorts initiaux du projet

Depuis 2004, le collège statuaire dit des Patriarches et des Prophètes est présenté soclé en arc de cercle dans la chapelle d'angle nord-ouest de la cathédrale, au-devant du vitrail de la Genèse conçu par le maître-verrier Alain Makaraviez. Un projet de déplacement du groupe sculpté est à l'origine de l'étude commandée par la direction régionale des Affaires culturelles (Drac) [fig. 3]. Vingt ans après sa restauration, il s'agissait d'évaluer l'état sanitaire de l'ensemble ainsi que les fragilités structurelles et de conservation de chaque statue afin de déterminer la faisabilité d'un transport et les conditions de sa mise en œuvre.



Figure 3

Le collège statuaire dit des Patriarches et des Prophètes, cathédrale Notre-Dame de l'Assomption, chapelle dite de la Genèse, Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), 2025.
© Samuel Gibiat (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

L'extension du périmètre de l'étude

Au bénéfice de la dynamique née du colloque sur les jubés et clôtures de chœur organisé par l'Association des conservateurs des monuments historiques à Toulouse et à Albi du 1^{er} au 3 décembre 2022⁵, un projet de plus grande ampleur a vu le jour et a été mis en œuvre à compter d'avril 2023. Une étude scientifique et de conservation a été confiée à deux restauratrices de sculptures expérimentées, Fanny Grué, mandataire du groupement, et Jennifer Vatelot. La mission d'étude a été encadrée par le conservateur des monuments historiques

5. DOR Ariane & LEBÉDEL-CARBONNEL Hélène (dir.), *Jubés et clôtures de chœur du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Société française d'archéologie, coll. « Bibliothèque de la Société française d'archéologie, nouvelle série ; IV », 2025.

et confortée par le concours et l'expertise scientifique et technique de Lise Leroux, Julie Désarnaud et Witold Nowik, ingénieurs de recherche aux pôles Pierre et Peintures murales et polychromie du Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH), avec l'accompagnement décisif de Sophie Jugie et de Pierre-Yves Le Pogam, conservateurs généraux du patrimoine (musée du Louvre, département des Sculptures), dans l'expertise historique et stylistique des œuvres.

Une historiographie aujourd'hui sujette à critique

À l'échelle d'un siècle, l'étude scientifique de la cathédrale de Clermont s'est progressivement affinée. Aux premiers travaux des universitaires, historiens et archiviste de l'entre-deux-guerres – Georges Desdevises du Désert (1926), Pierre Balme (1931 et 1944), Gilbert Rouchon (1934) – ont succédé les publications d'Anne Courtillé⁶ qui a eu pour elle la continuité de son cadre d'étude au cours d'une carrière universitaire demeurée fidèle à la diffusion de l'art gothique en Auvergne. C'est sur le fondement des apports de ces travaux érudits et universitaires que la grande synthèse de la collection « La Grâce d'une cathédrale » a été publiée en 2014.

Jubé et clôture de chœur : une documentation textuelle et iconographique équivoque

À la différence des jubés et clôtures de chœur des cathédrales de Paris et de Chartres, dont subsiste une grande partie des composantes déconstruites ou en œuvre, le jubé et la clôture de chœur de la cathédrale de Clermont-Ferrand ne sont connus que par les deux registres ornementaux et le portail du jubé intégrés dans une façade de maison, trois dessins pour partie apocryphes du jubé et les descriptions anciennes d'un érudit (Jean Savaron, 1566-1622)⁷ et surtout de deux chanoines de la famille Audigier, qui les ont vus l'un et l'autre en œuvre, autour de 1675 et de 1683, selon une optique bien différenciée.

C'est pourquoi, en l'absence de toute représentation graphique objective antérieure à la déconstruction et en présence de fragments substantiels pour le jubé mais étiques et encore incertains pour la clôture de chœur, la critique documentaire comparée des descriptions des chanoines du règne de Louis XIV recouvre une dimension cruciale. Pour prendre la mesure des enjeux qu'elles polarisent, il est suggestif de mettre en regard la narration strictement objective, néophyte et quelque peu balbutiante du premier (rédaction de premier jet) avec la retranscription emphatique et elliptique du second (mise au net) dans une optique éditoriale demeurée sans lendemain.

La source mère : le testament de Martin Gouge de Charpaignes (1444)

Conservé *in extenso* et sous deux formats dans le fonds d'archives du chapitre cathédral de Clermont, le testament de Martin Gouge⁸, d'abord évêque de Chartres puis évêque de Clermont de 1415 à 1444, chancelier de France de 1421 à 1428, est le document capital pour l'attribution de la paternité du jubé à ce prélat influent et fortuné, fortifié dans la familiarité de Jean de France († 1416), duc de Berry et d'Auvergne. Martin Gouge y fait élection de sépulture au pied du *pupitre* (jubé) de l'église de Clermont, construit « entre [les] deux autels dudit pupitre », à l'entrée du chœur [fig. 4]. Jacques Audigier, autour de 1675, précise que les armoiries du prélat sont visibles sur la porte du jubé, en sortant du chœur. Le collaborateur de Gaignières, chargé de relever les épitaphes dans la cathédrale en 1696, corrobore que les armoiries de Martin de Charpaignes figurent au jubé de la cathédrale, en pierre, en plusieurs endroits⁹. L'emplacement de la tombe de cuivre de la sépulture du

6. COURTILLÉ Anne, *La Cathédrale de Clermont*, Nonette, Créer, coll. « Les cathédrales de France », 1994. En dernier lieu, la synthèse suivante : *Ead.*, *Auvergne, Bourbonnais, Velay gothiques. Les édifices religieux*, Paris, Picard, coll. « Les Monuments de la France gothique », 2002, p. 185-205 (cathédrale de Clermont).

7. SAVARON Jean, *Les Origines de Clairmont, ville capitale d'Auvergne [...]*, A Clairmont par Bertrand Durand, imprimeur du roy, 1607, p. 217, 219-220.

8. AD Puy-de-Dôme, 3 G 0 96, testament notarié de Martin Gouge de Charpaignes, en latin, 8 octobre 1444 (sur papier et sur parchemin).

9. ROUX Émile, *Épitaphes et inscriptions des principales églises de Clermont-Ferrand, d'après les manuscrits de Gaignières*, Clermont-Ferrand, Louis Bellet, 1904, p. 18 et 48.

prélat, surélevée au-devant de la porte d'entrée du jubé, entre les autels dédiés à saint Martin, au nord, et à la Vierge (Notre-Dame-de-Grâce), au sud - qu'il avait fondés et dotés en vicairies par legs testamentaires -, est également parfaitement avéré, tant dans le testament que par le relevé effectif du collecteur de l'épithaphier au XVII^e siècle¹⁰. Le jubé est par ailleurs représenté sur deux plans-masses de projet relatifs à l'aménagement liturgique [fig. 5], à l'occasion de la création du nouveau maître-autel et du chandelier pascal de Philippe Caffieri, datant des années 1771-1774¹¹.

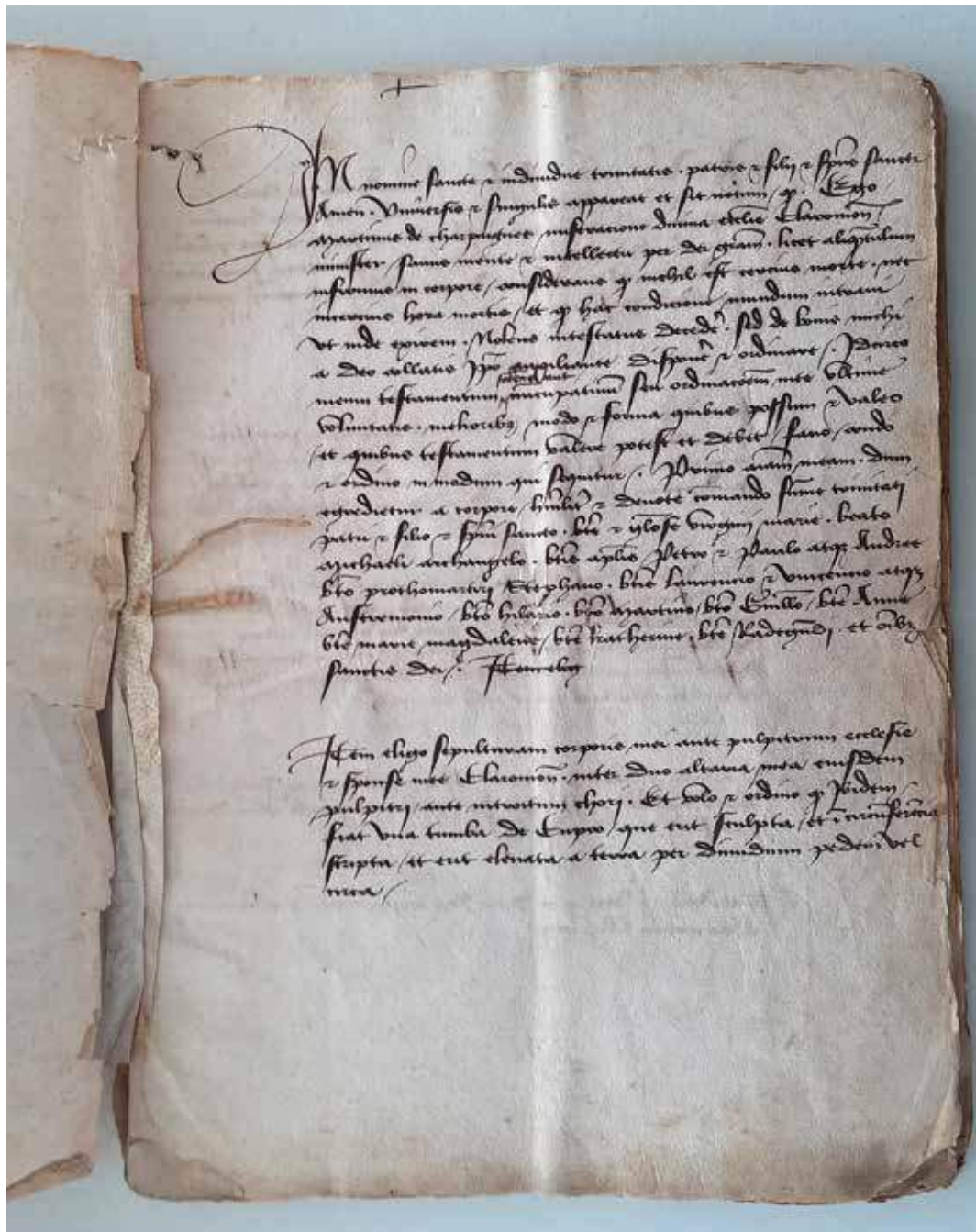


Figure 4

Testament de Martin Gouge de Charpaignes, évêque de Clermont, 1444 : élection de sépulture « ante pulpitrum », conservé aux archives départementales du Puy-de-Dôme (3 G 0 96).
Reproduction Samuel Gibiat (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

10. *Ibid.*, p. 18.

11. AN, G/8/755, fonds de l'Agence générale du Clergé.

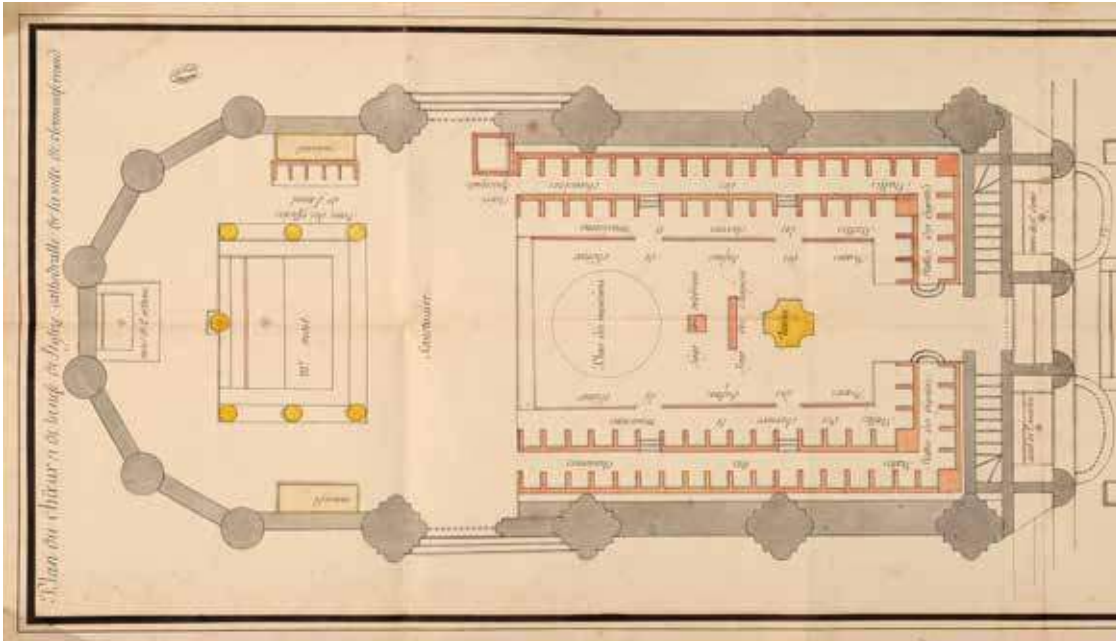


Figure 5

Plan-masse du projet d'aménagement liturgique du chœur de la cathédrale Notre-Dame de l'Assomption de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme) : maître-autel et grand lutrin en projet, vers 1771.

Plan conservé aux Archives nationales (G/8/755).

Reproduction Archives nationales, Paris.

Une confrontation textuelle suggestive mais imparfaite

Les manuscrits de Jacques Audigier (v. 1675)¹² et de Pierre Audigier (v. 1683/1701), père et fils, chanoines de la cathédrale de Clermont et historiographes du roi

Jacques Audigier (Clermont, 1619 – Saint-Flour, 1698), chanoine de la cathédrale de Clermont sous le règne de Louis XIV, avait rédigé en 1675 et 1676 plusieurs cahiers non reliés et de premier jet pour une histoire de Clermont et de l'Auvergne, qu'il avait transmis à son fils à son départ pour Saint-Flour.

Cedernier, Pierre Audigier (Clermont-Ferrand, 2 juillet 1659 – Clermont-Ferrand, 9 avril 1749), avait été nommé chanoine de la cathédrale de Clermont le 15 septembre 1706. Retiré au collège des Jésuites de la ville en 1741, il avait composé à partir des manuscrits laissés par son père une « Histoire d'Auvergne », en dix volumes, demeurée inédite et léguée au collège de la ville, puis transférée à la Bibliothèque du roi à Paris en 1768 (BnF, Mss, fr. 11477 à 11486)¹³.

Descriptions du jubé

« Deux autels à chaque costé de la porte du chœur √ [enf]oncez soubz le jubé √ et un troi-zième proche du grand portail du costé de septentrion font une belle face en entrant du costé d'occident, embelis et dorez comme ils sont, avec l'histoire de la Passion represantee en petit relief dans la frize au dessus de l'acoudoir dudit jubé qui lui sert d'un agréable frontispice ayant au milieu un grand crucifix d'argent en grand relief suspendu et porté par [laissé en blanc] taillez. »

Jacques Audigier, « Mémoires pour l'histoire de Clermont (Auvergne) », t. I, fol. 41 [v. 1675].

BnF, Mss, fr. 32811 [fig. 6].

12. BnF, Mss, fr. 32811, « Recueil des illustres [ecclésiastiques et] séculiers d'Auvergne » ainsi désigné au folio 187 : « Mémoires de ce qui s'est fait et passé de plus mémorable dans la ville de Clairmont, capitale de la province d'Auvergne depuis l'année 1606 jusques à l'année présante 1675... ». La graphie du manuscrit coté fr. 11485, qui est une mise au net dépourvue de ratures, n'est pas de la même main que celle du manuscrit de premier jet, ponctué de repentirs, d'interpolations, d'ajouts marginaux et de passages laissés en blanc.

13. DESDEVISES du DÉZERT Georges, « Histoire d'Auvergne, par le chanoine Pierre Audigier [...] », *Revue d'Auvergne*, t. XVI, 1899, p. 76-80, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2294208/f89.item> [lien valide en février 2026].

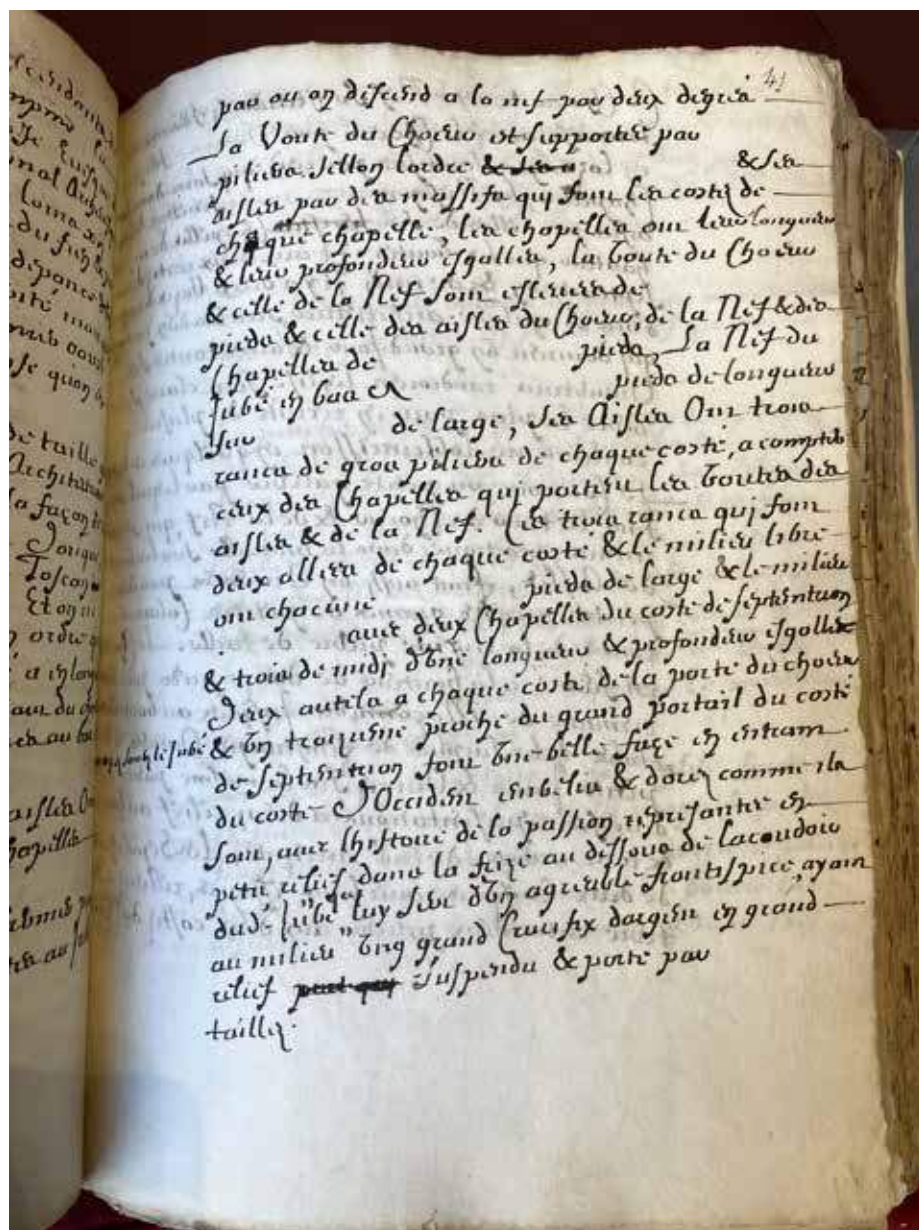


Figure 6

Mémoires pour l'histoire de la ville de Clermont par Jacques Audigier, chanoine et historiographe du roi (vers 1675) : passage évoquant le jubé. Manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Paris (Mss, fr. 32811, fol. 41). Reproduction Samuel Gibiat (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

Tout le chœur est séparé de la nef par un jubé, dont [fol. 107 v] on fait cas, dans lequel on a pratiqué deux petits escaliers d'une manière fort ingénieuse pour monter de chaque côté. Tout le dehors est environné de figures qui représentent les principaux sujets de la Passion du Sauveur du monde. Elles sont placées au milieu de deux corniches qui sont travaillées avec beaucoup de soin. Deux chapelles sont placées sur le devant, l'une dédiée à la Vierge et l'autre à saint Martin, au milieu desquelles descendent de la seconde corniche du jubé une espèce de cul de lampe de pierre de taille, dont les canelures qui en sortent vont former à droite et à gauche un demi cercle auxquels les deux chambranles des chapelles servent d'appuy. Entre ces deux chapelles se trouve la grande porte du chœur, sur laquelle est placé un grand crucifix qui fait un bel effet.

Jacques Audigier, « Histoire de la ville de Clermont » en Auvergne, fol. 107-107v [mise au net par Pierre Audigier (v. 1683/1701) pour l'« Histoire d'Auvergne »]. BnF, Mss, fr. 11485.

Descriptions de la clôture de chœur

« Le chœur est fermé à la hauteur de douze pieds par une ceinture de maçonnerie jusques au bout des stales et le surplus de fenestraiges ouverts à petits jours et ouvrez sur la mesme pierre de diverses représentations à demi relief au haut et tout autour de ladite enceinte. » Jacques Audigier, « Mémoires pour l'histoire de Clermont (Auvergne) », t. I, fol. 41 v [v. 1675]. BnF, Mss, fr. 32811.

« Le chœur du costé du grand autel est fermé de murailles toutes percées à jour, dont les pierres chargées d'ornemens ont demandé bien de la patience pour les finir. Les chanoines doivent ces derniers ouvrages à la générosité de Martin Gouge, évesque de Clermont, dont les armes se voyent en sortant du chœur sur la grande porte. »

Jacques Audigier, « Histoire de la ville de Clermont » en Auvergne, fol. 107 v [mise au net par Pierre Audigier (v. 1683/1701) pour l'« Histoire d'Auvergne »]. BnF, Mss, fr. 11485.

Que faut-il exactement comprendre à la description de figures en demi-relief sur la partie orientale de la clôture de chœur, sous la plume de Jacques Audigier, là où la mise au net de Pierre Audigier ne retient que la finesse des ornements sculptés de cette dernière ?

Les faux-semblants de trop rares représentations iconographiques

Si la cathédrale de Clermont peut s'enorgueillir d'avoir fait l'objet de superbes « portraits » de style gothique flamboyant (1496) pour ses portails occidentaux jamais édifiés¹⁴, les représentations iconographiques du jubé sont à la fois très peu nombreuses et déroutantes. On a longtemps tenu pour acquis que la seule représentation antérieure à la déconstruction du jubé était conservée à la bibliothèque du Patrimoine de Clermont-Ferrand et attribuée à un certain Beille-Bergier¹⁵ [fig. 7]. Ce dessin à l'encre et au lavis, du fait de son caractère unique, a polarisé toutes les attentions sans avoir fait l'objet d'une critique d'authenticité préalable.

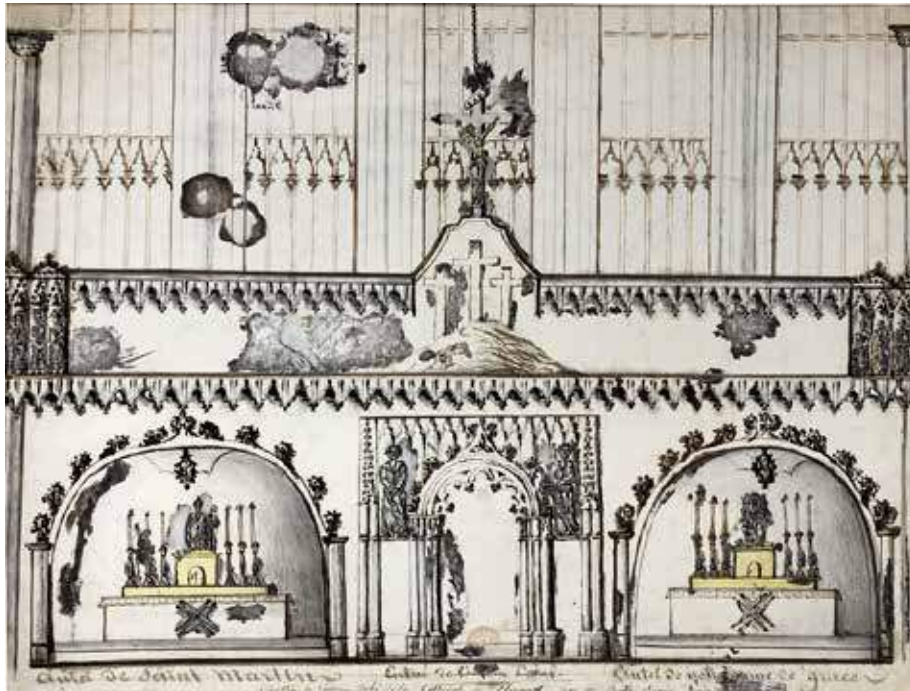


Figure 7

Le jubé de la cathédrale de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), attribué à François Beille-Bergier, fin du XVIII^e siècle [?], dessin à l'encre et au lavis, conservé à la bibliothèque du Patrimoine, Clermont-Ferrand (GRA 23).
Reproduction Clermont Auvergne Métropole.

De fait, François Beille (1772-1862), avocat, a épousé Bernardine Bergier peu avant 1800, alors que le jubé était déposé depuis six ans. L'attribution postérieure, par une plume anonyme, de la paternité de ce dessin à François Beille-Bergier est donc sujette à caution. La figuration générale du jubé et de ses reliefs, des ornements des deux autels et du Christ en croix surplombant le portail du jubé est, en tous points, conforme aux descriptions données par les érudits locaux du Grand Siècle, Jean Savaron et surtout Jacques Audigier.

14. AD Puy-de-Dôme, 3 G 0 280.

15. Clermont Auvergne Métropole, bibliothèque du Patrimoine, GRA 23.

L'auteur du dessin introduit toutefois une statue en pied, peu figurative, en ronde-bosse, sur chacun des deux piédroits encadrant le portail du chœur, aujourd'hui timbrés de pinacles courts et trapus peu harmonisés avec le cadre architectural. Pouvait-il s'agir de deux des statues du collège statuaire placé au point nodal de notre propos ? Mais comment admettre qu'elles n'aient pas même été évoquées par Jacques Audigier.

Des éléments lapidaires dispersés et non étudiés

Si deux bandeaux filants en frise des décors du jubé ont été remontés dans leur intégralité et sont donc observables dans la façade du 46 rue Fontgiève, aucun fragment significatif de la clôture de chœur n'est identifié de façon certaine à ce jour, faute d'une représentation graphique ou figurée connue. Si la clôture – très contemporaine du jubé – de la chapelle neuve du prieuré de Souvigny (Allier) met en avant des niches à statues en ronde-bosse sur ses faces externes, le terme de « demi-relief » employé par Jacques Audigier pour caractériser les figures de la clôture de chœur ne correspond pas absolument à une statuaire en ronde-bosse complète.

Quatre petits fragments lapidaires (à motifs de feuillages, de style flamboyant, en trachyandésite, portant des traces de polychromie et d'apprêts) ont été inscrits au titre des monuments historiques en 1975 sans avoir été précisément identifiés ou attribués quant à leur provenance¹⁶ [fig. 8]. Avec deux sections d'arcatures récemment identifiées, il pourrait s'agir des uniques éléments rescapés de la riche parure ornementale de la corniche orientale ajourée de la clôture de chœur disparue, telle que la décrit Jacques Audigier.



Figure 8

Des éléments lapidaires (arcatures et décor à motifs de feuillages en trachyandésite avec traces d'apprêt et de polychromie) du xv^e siècle, susceptibles de provenir de la clôture de chœur de la cathédrale Notre-Dame de l'Assomption de Clermont-Ferrand, 2024.

© Samuel Gibiat (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

La découverte récente par Régis Delubac, architecte des Bâtiments de France et conservateur de la cathédrale, de sections d'arcatures ayant vraisemblablement appartenu à une corniche sculptée et ajourée, à la modénature distincte du garde-corps de la tribune du jubé, a fait sourdre une espérance. Par recoupement avec la

16. Base Palissy, notice PM 63002138 : « six petits fragments présentent un décor de feuillages (feuille de lierre et choux frisés). [...] Un morceau de frise décoré d'une feuille d'acanthé inclinée au bout d'une tige », inscrits au titre des monuments historiques par arrêté du 8 décembre 1975, <https://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM63002138> [lien valide en février 2026].

riche iconographie et la facture stylistique de la balustrade filante surplombant l'entrée du portail nord de la cathédrale, il s'avère qu'il s'agit de fragments sculptés de la fin XIII^e-début XIV^e siècle¹⁷, dont un médaillon figuré d'un chien, en mains privées, qui proviendraient de l'ancienne chapelle du Saint-Esprit¹⁸, située à l'origine à l'emplacement du revestiaire de la grande sacristie. Une section de balustrade déposée, au décor de style Renaissance, ne peut pas davantage être rapportée à la clôture de chœur à une date aussi haute. La question du devenir du volumineux lapidaire provenant de la clôture de chœur, déconstruite autour de 1781 pour permettre la mise en œuvre d'un nouveau maître-autel, avec un aménagement du chœur visible depuis des grilles de fer forgées sur le modèle parisien¹⁹, demeure donc non élucidée à ce jour.

L'étude scientifique et de conservation de la statuaire

Remettre en perspective et objectiver les sources au crible de données archéologiques fragmentaires

Comme on l'a vu, l'absence d'un inventaire scientifique des composantes encore dispersées du lapidaire et le défaut d'étude architecturale et archéométrique des fragments du jubé remontés dans la façade principale de l'immeuble sis au 46 rue Fontgîève ont conduit à proposer une vision erratique de la place de la statuaire du jubé et de la clôture de chœur dans le programme iconographique [fig. 9].



Figure 9

Cathédrale de Clermont (vers 1845) : les huit statues sont remontées dans la façade nord du transept. Dessin original de Durand et Bayot, lithographie de Mathieu, extrait de *L'Ancienne Auvergne et le Velay* de Adolphe Michel, Henri Doniol, H. Durif & Francisque Mandet, éditeur Pierre-Antoine Desrosiers, Moulins, 1843-1847. Reproduction Samuel Gibiat.

17. Je suis redevable à Sophie Jugie de cette proposition pour leur datation.

18. ROUX Émile, *Épitaphes et inscriptions des principales églises de Clermont-Ferrand*, op. cit., p. 7 : « Au mur oriental de la partie nord du transept, contre la paroi du mur qui supporte l'horloge à personnages, était appliqué l'autel du Saint-Esprit. ». En note 1, l'éditeur évoque l'existence à l'époque médiévale, en extérieur, à l'est et à l'ouest du portail nord, de deux chapelles disparues en 1796, celle de Cisterne et celle d'Allègre, d'où pourraient également provenir ces éléments lapidaires.

19. AD Puy-de-Dôme, 9 F 71, fonds Champflour, travaux exécutés au maître-autel sous la direction de Jean-Baptiste de Champflour, prévôt du chapitre cathédral, 1758-1762. DULAURE Jacques Antoine, op. cit., p. 199-200.

Après l'intervention lourde de nettoyage et de dessalement marquée au sceau de l'empirisme en 2003, l'étude conduite au printemps 2023 par les restauratrices de sculptures Fanny Grué et Jennifer Vatelot²⁰, avec le concours du LRMH, a été méthodique : elle a non seulement permis d'établir un état sanitaire très précis de chacune des huit statues, de mesurer l'instabilité climatique ambiante de leur lieu de conservation actuel, de déterminer la localisation, la nature et l'importance des altérations structurelles et salines, et de pratiquer des tests de nettoyage, mais elle a également apporté des enseignements nouveaux pour la connaissance de l'identité et du contexte de production du groupe statuaire [fig. 10]. Au terme des séances d'examen *in situ* et des analyses de concentration des sels solubles en laboratoire, une réunion de synthèse entre les parties prenantes s'est tenue le 18 octobre 2023²¹.



Figure 10
Collège statuaire
en orthophotographie,
cathédrale Notre-Dame
de l'Assomption,
chapelle dite
de la Genèse,
Clermont-Ferrand
(Puy-de-Dôme). Photo-
graphie en pied, 2023.
© Fanny Grué / Drac
Auvergne-Rhône-Alpes.

20. GRUÉ Fanny & VATELOT Jennifer, *Collège des Patriarches et des Prophètes, cathédrale Notre-Dame de l'Assomption, Clermont-Ferrand. Étude préalable de conservation-restauration*, [Lyon, octobre 2023], 41 pages dactylographiées.

21. LRMH, note scientifique NC-24-01 en date du 5 février 2024.

Dans le cadre de cette étude, les restauratrices ont révélé que les têtes des statues, à l'exception de celle du prophète Jérémie, avaient été démontées puis remontées au début du XIX^e siècle²² – et sans doute une seconde fois au cours du XX^e siècle, du fait de collages et ragréages à la résine polyester [fig. 11]. Elles ont non seulement confirmé que la tête de la « reine de Saba » ne correspondait pas avec le corps, mais également que ce chef couronné hiératique et surdimensionné provenait d'une statue de roi ou de reine, issue d'un groupe statuaire différent, *a priori* entièrement anéanti en 1793, tandis que le corps est celui d'un homme. Au terme de la critique formelle d'authenticité, seule la statue de Moïse a été confirmée absolument dans son identité, du fait de la présence de la base des cornes dans la chevelure [fig. 12 droite]. Quant à la statue identifiée par Jacques Baudoin avec le commanditaire du collège statuaire, l'évêque Martin Gouge de Charpaignes, il a été aisé à Fanny Grué de montrer que cette tête aux chairs bouffies, moulée au plâtre sur celle attribuée à Jean Gouge, trésorier de Berry, s'accordait particulièrement mal à un corps ascétique, longiligne et maigrelet, d'où transparaît le subtil relief des côtes au niveau du thorax.



Figure 11

Statue du grand prêtre Aaron : stigmates des altérations liées au « raccommodage » de 1818 (collage de la tête, suppression de la barbe et des sourcils), après test de décrassage. Statue conservée dans le collège statuaire dit des Patriarches et des Prophètes, Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), cathédrale Notre-Dame de l'Assomption, chapelle dite de la Genèse, 2025.

© Samuel Gibiat (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

Fanny Grué, interpellée parallèlement par l'étude du jubé et de la clôture de chœur de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi, a par ailleurs proposé d'attribuer la provenance du collège statuaire, formé de statues quasi grandeur nature (150 à 153 cm), non pas au jubé mais à la clôture de chœur médiévale de la cathédrale de Clermont²³, ce que la description de Jacques Audigier tend à corroborer.

Ingénieure de recherche au pôle Pierre du LRMH, Julie Désarnaud, spécialiste des altérations salines de la pierre, a apporté son expertise aux restauratrices pour la caractérisation des efflorescences et la détermination

22. Observations corroborées par le mémoire en paiement du plâtrier Moulin chargé de leur « raccommodage » en 1817-1818. AD Puy-de-Dôme, 1 J 1844, mémoire de travaux, 30 juin 1819.

23. Au bénéfice d'une comparaison entre la statue de Joseph placée dans une niche extérieure de la clôture de chœur de Sainte-Cécile d'Albi et celle, intègre, de Jérémie à Clermont-Ferrand, Fanny Grué montre que les rapports de proportion du corps et l'inclinaison du phylactère étaient conçus pour une observation à une hauteur et une distance comparables depuis le déambulatoire.

de protocoles de traitement des sels délétères, présents de façon très localisée dans les deux statues analysées par prélèvements de matière.

Lise Leroux, géologue et ingénieure de recherche au pôle Pierre, a immédiatement établi, après avoir observé des micro-coquillages topiques, que les statues étaient taillées dans le calcaire coquillier d'Apremont-sur-Allier (Cher), matériau couramment employé pour les commandes de statuaire tardo-antique et médiévale dans une large sphère de diffusion du Centre de la France. Par l'analyse du matériau d'œuvre et l'observation des traces de « crampons » dorsaux, elle a formellement rattaché trois autres fragments informes (artefacts), remisés dans une tour, à ce même groupe sculpté, qui était vraisemblablement composé de douze personnages. Le matériau diverge toutefois de celui du très beau *Christ juge*, daté du dernier quart du XIV^e siècle, étudié parallèlement, qui s'est avéré être taillé dans un calcaire de nature dolomitique de Limagne.

Witold Nowik, responsable du pôle Peinture murale et Polychromie au LRMH, a apporté son expertise dans une première observation des deux à trois couches de polychromies reliquataires. Une facture de 1819 révèle en effet que les statues, à l'amont de leur remontage dans des niches extérieures de la façade nord du transept de la cathédrale, en 1817-1818, ont reçu une nouvelle polychromie en deux couches à l'huile²⁴.

Pour leur part, Pierre-Yves Le Pogam et Sophie Jugie ont établi que les huit statues du collège avaient été réalisées au XV^e siècle et qu'elles étaient ainsi le produit d'une commande unique et homogène, tandis que Jacques Baudoin avait attribué la moitié d'entre elles au XIII^e siècle et l'autre moitié au XV^e siècle. Par la stylistique du dessin des drapés, à la fois économe de moyens, souple et précis, la physionomie des visages assez sage, aux expressions peu marquées, la sensibilité au rendu des anatomies et la finesse d'exécution de pièces d'ornement secondaires (coiffures, ceintures, aumônières), ce groupe statuaire s'inscrit dans la tradition des apôtres de la Sainte-Chapelle de Bourges, dont plusieurs figures subsistent²⁵. Le rapprochement du traitement des mèches de cheveux, des oreilles et des ridules du visage du *Moïse* de Clermont avec celui d'une figure d'apôtre (musée du Louvre, inv. RF. 1979) provenant de la chapelle castrale de Mehun-sur-Yèvre (Cher), est particulièrement convaincant²⁶ [fig. 12]. On peut donc en conclure, conformément à la proposition de Sophie Jugie, que ce groupe statuaire a probablement été exécuté autour de 1440 par un atelier – distinct de ceux des disciples directs d'André Beauneveu et de Jean de Cambrai – ayant œuvré pour la cour du duc de Berry puis celle du roi de France à Bourges, et demeuré fidèle à la pratique sculpturale et à une esthétique formelle élaborée pour le château de Mehun-sur-Yèvre vers 1400.

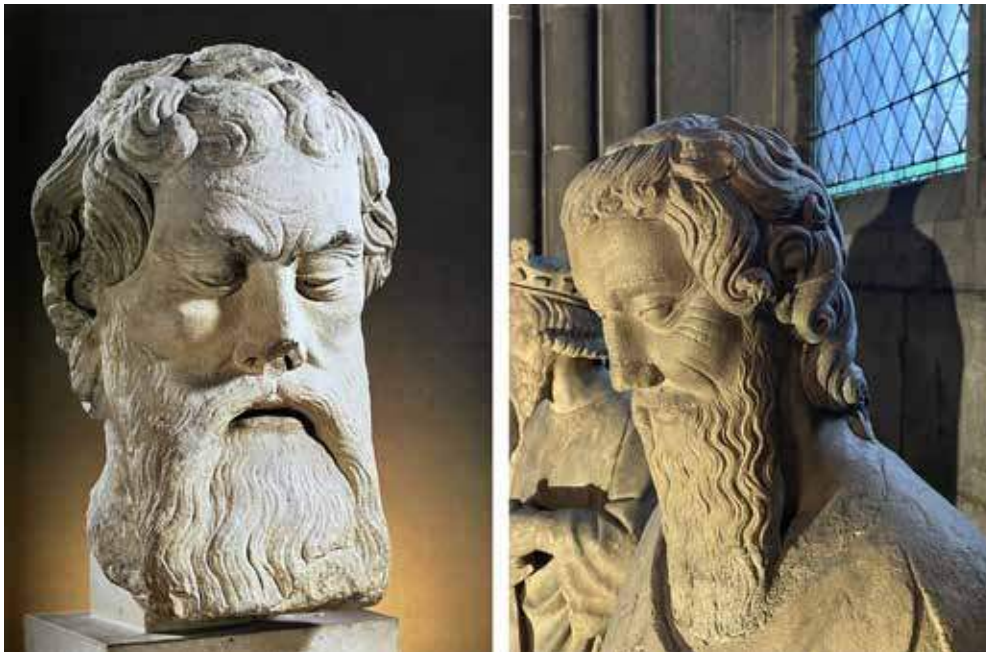


Figure 12

Tête d'un apôtre en pierre calcaire (vers 1400/1415), chapelle du château de Mehun-sur-Yèvre (Cher), conservée au musée du Louvre (inv. RF. 1979), 2012 ; Moïse : détail du visage et de la chevelure en calcaire d'Apremont (vers 1440), conservé dans le collège statuaire de la cathédrale Notre-Dame de l'Assomption, Clermont-Ferrand, 2023. © Thierry Ollivier (musée du Louvre / RMN). © Samuel Gibiat (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

24. AD Puy-de-Dôme, 1 J 1844, mémoire de travaux, 30 juin 1819.

25. CHANCEL-BARDELOT Béatrice de & RAYNAUD Clémence (dir.), *La Sainte-Chapelle de Bourges. Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry*, cat. exp., Bourges, musée du Berry, 26 juin–31 octobre 2004, Paris, Bourges, Somogy, musée du Berry, 2004, p. 81-82 et 120-122.

26. *Ibid.*, p. 84 à 86 (tête d'apôtre de Mehun-sur-Yèvre : ill. p. 85).

L'examen en lumière naturelle et sous UV de fragments de textes en bâtarde gothique encore lisibles sur le phylactère de la statue dite de la « reine de Saba » a pour sa part révélé le nom de Salomon suivi d'une litanie non identifiée, permettant ainsi de reconnaître le corps du roi d'Israël et de Juda dans cette œuvre composite et de réattribuer à David (dépourvu de sa lyre) l'identité de l'autre statue de roi qui lui fait actuellement pendant.

Au terme de cette étude d'envergure, les huit statues ainsi que les trois artefacts provenant du même groupe statuaire vont être présentés pour un classement au titre des monuments historiques en tant qu'ensemble historique mobilier²⁷.

Le relevé photogrammétrique 3D du jubé et de son support : modalités et enjeux

Afin d'améliorer la connaissance archéologique du jubé et de son remontage partiel dans la façade sur rue d'une maison bourgeoise au XIX^e siècle, un relevé photogrammétrique 3D intégral a été commandé à la société Vitruve 3D (Olivier Bigot) en novembre 2024 [fig. 13].



Figure 13

Relevé par drone, en orthophotographie 3D (société Vitruve 3D), des éléments lapidaires du jubé, 46, rue Fontgiève, Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), 2024. © Samuel Gibiat (Drac Auvergne-Rhône-Alpes).

27. La commission régionale du Patrimoine et de l'Architecture (section Objets mobiliers), réunie le 23 novembre 2023, a émis un vœu de classement pour les huit statues et a proposé l'inscription pour les trois artefacts qui leur sont liés. Le classement des statues en tant qu'ensemble historique mobilier est à l'étude.

Cette opération recouvrait une double logique. D'une part, il s'agissait d'établir un état sanitaire complet et objectif, sous la forme d'orthophotographies, assemblées en trois dimensions et en très haute résolution, de la façade dans son ensemble mais aussi et plus particulièrement des éléments sculptés du jubé (portail, bandeaux filants en frise) afin de disposer d'un état sanitaire « 0 » en vue d'opérations ultérieures d'entretien de la façade et de conservation-restauration des sculptures. D'autre part, le projet a pour objet de disposer d'images numériques texturées en nuages de points, destinées à permettre une étude scientifique poussée de l'archéologie du bâti, de la composition structurelle du remontage, du détail de la sculpture et de son séquençage en frise, mais aussi de produire des données archéométriques en vue d'une reconstitution virtuelle du jubé au sein de son écrin originel. En effet, l'étude d'évaluation de la cathédrale de Clermont-Ferrand, conduite en 2018 sous la direction de Rémi Fromont, architecte en chef des monuments historiques, à l'amont des travaux de restauration générale, comprenait notamment la numérisation intégrale des façades et élévations et voûtements intérieurs de l'édifice en vue de la réalisation d'un modèle 3D vectorisé, en nuages de points [fig. 14].



Figure 14

46, rue Fontgiève à Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), façade principale sur rue. Relevé photogrammétrique 3D, 2024. © Vitruve 3D / Drac Auvergne-Rhône-Alpes.

L'étape scientifique ultime consistera à monter un partenariat de recherche avec un laboratoire universitaire afin de mettre en correspondance les trois modèles numériques disponibles (chœur de la cathédrale, éléments du jubé, statuaire de la clôture de chœur) et à leur adjoindre les artefacts numérisés d'éléments de décors sculptés du dépôt lapidaire afin d'élaborer les hypothèses de restitution partielle du programme iconographique du jubé et de la clôture de chœur.

Conclusion

Les études scientifiques et de conservation du jubé de la cathédrale de Clermont-Ferrand et plus particulièrement du collège statuaire rescapé de son ancienne clôture de chœur, menées entre 2023 et 2025, sont le fruit d'une démarche pragmatique, construite au fil de l'eau, et non d'un projet global conçu comme tel *a priori*. Elles ont puisé leurs fondements dans la dynamique contextuelle générée par la redécouverte du jubé déconstruit de la cathédrale Notre-Dame de Paris et par les retours d'expérience et les échanges lors du colloque sur les jubés et clôtures de chœur de Toulouse-Albi. Elles n'auraient pas été menées à terme sans la disponibilité ni l'implication conjointe et l'excellente synergie des restauratrices de sculptures chargées de l'étude de la statuaire avec les ingénieurs du Laboratoire de recherche des monuments historiques et les conservateurs du musée du Louvre qui ont révélé un haut niveau d'expertise technique et une complémentarité scientifique des plus productives.

De cette première étude, il ressort que la présentation actuelle du collège statuaire dit des Patriarches et des Prophètes doit être repensée en un autre lieu, dans une double optique de conservation préventive de sculptures fragilisées par une histoire mouvementée à deux temps et de médiation scientifique et éducative dans un contexte propice à la mise en perspective virtuelle du cadre monumental et iconographique pour lequel elles avaient été conçues.

La rencontre dans cet important programme iconographique des années 1430-1440, entre un parti-pris architectural d'inspiration et d'exécution locale pour le jubé et la clôture de chœur (recours à la trachyan-désite, sculpture en bas-relief de l'histoire de la Passion, à l'image de la scène du Jugement dernier au portail nord) et une production de statuaire (taillée dans le calcaire d'Apremont) sortie d'un atelier de sculpteurs au service de la cour du « roi de Bourges » - aux matériaux harmonisés par le recours à une polychromie assez largement disparue - offre une synthèse originale de la commande artistique entre Berry et Auvergne, en une période politiquement troublée qui demeure encore mal connue sous ce rapport.

Varia

La redécouverte du relief *Le Christ au Jardin des Oliviers* : une œuvre espagnole en Sarthe

Alexandra Buvignier

Chargée d'études patrimoine mobilier, CAUE de la Sarthe, conservatrice des antiquités et objets d'art de la Sarthe, Drac Pays de la Loire
a.buvignier@caue-sarthe.com

Bien que la « mission artistique » dirigée par le baron Taylor (1835-1837)¹ ait rapporté plusieurs moulages de sculptures sur bois de l'école andalouse², qui furent exposées de 1838 à 1848 dans les salles de sculptures du musée du Louvre³, la sculpture espagnole ne suscita pas l'engouement immédiat que pouvaient connaître les peintures grâce à la galerie voulue par le roi Louis-Philippe. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'intérêt pour l'art hispanique se diversifia, notamment à travers les arts décoratifs, par l'intermédiaire de collectionneurs et d'érudits comme Jean-Charles Davillier (1823-1883) et Paul-Jules Audéoud (1836-1885)⁴. Plus tardif, l'ouvrage de l'archéologue Marcel Dieulafoy (1844-1920)⁵ marqua un tournant dans la connaissance de la sculpture polychrome⁶. Cependant, malgré ces travaux, les sculptures en bois polychromes espagnoles restèrent peu représentées dans les collections françaises⁷.

En Sarthe, au cours du XX^e siècle, un certain M. Boussinet⁸ acquit, lors d'un de ses voyages en Espagne, un relief qui fut donné dans les années 2000 par sa veuve à la commune de Champagné (arr. du Mans)⁹ et exposé dans l'église Saint-Désiré. Son état d'encrassement ne permettait plus de l'admirer et d'en apprécier les qualités artistiques [fig. 1]. En effet, l'œuvre était passée préalablement entre les mains d'un antiquaire qui avait cherché à dissimuler les altérations et les interventions antérieures en leur appliquant un jus brun foncé¹⁰.

1. Le baron Isidore Taylor (1789-1879), nommé en 1835 inspecteur des Beaux-Arts, fut chargé d'acquérir des tableaux en Espagne, mission qui aboutit à la création de la galerie espagnole du musée du Louvre en 1838. <https://www.taylor.fr/le-baron-taylor> [lien valide en décembre 2025].

2. Quatre moulages de statues en ronde-bosse, celles du *Saint Jérôme* de Pietro Torrigiani (1472-1528) et du *Saint Dominique* de Juan Martínez Montañés (1568-1649), aujourd'hui conservées à Séville, au musée des Beaux-Arts, et de deux œuvres de Pedro de Mena (1628-1688), un *Saint François* (provenant probablement de la cathédrale tolédane et dont un fragment de moulage pourrait être conservé au Louvre) et un *Christ en croix* (aujourd'hui disparu).

3. GÉRARD-POWELL Véronique, « La sculpture polychrome espagnole dans la France du XIX^e et début du XX^e siècle », in LUGAND Julien (dir.), *Les Échanges artistiques entre la France et l'Espagne, XV^e-fin XIX^e siècles*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Histoire de l'art », 2012, p. 223-233.

4. *Ibid.*

5. DIEULAFOY Marcel, *La Statuaire polychrome en Espagne*, Paris, Hachette, 1908.

6. GÉRARD-POWELL Véronique, art. cit.

7. D'après nos estimations, cinq œuvres ont été acquises pour les collections nationales entre la fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e et sont aujourd'hui conservées à Paris, au musée du Louvre, ou à Lyon, au musée des Beaux-Arts : <https://collections.louvre.fr/recherche?sort=relevance&page=1&q=espagne&datingStartYear=1000&datingEndYear=1800> [lien valide en décembre 2025]. Le musée Magnin de Dijon conserve un bas-relief daté du XVI^e siècle représentant saint Jean l'Évangéliste et réemployé pour le décor d'un lutrin (inv. 1938 S 633).

8. Il s'agirait de Marius Boussinet (1901-1993), né et décédé à Champagné.

9. Informations données par la mairie, mais qui n'ont pas pu être corroborées, faute de traces archivistiques.

10. BLOSSIER Agnès, Rapport de restauration, 2024.

L'œuvre souffrait donc d'un délaissement et d'un désintérêt général. Initiée par Anetta Palonka-Cohin¹¹ en 2016, la restauration menée en 2021-2023 par Agnès Blossier¹², restauratrice de sculptures, a permis de retrouver les couleurs et la dorure de l'œuvre, après un long travail de nettoyage [fig. 2]. Sa redécouverte a suscité de nombreuses interrogations, tant l'œuvre surprend par sa forme [fig. 3], par sa riche polychromie, et par la finesse des attitudes et des expressions. L'approche matérielle et stylistique de l'œuvre a été l'occasion de retracer, si ce n'est une origine exacte, au moins un contexte de création. Le relief représentant l'agonie du Christ au Jardin des Oliviers était-il vraiment espagnol, comme le laissait supposer son origine incertaine ?



Figure 1

Le relief *Le Christ au Jardin des Oliviers* avant restauration (2^e tiers du xvi^e siècle), bois polychrome, H. 94 × L. 77 × P. 30 cm, église Saint-Désiré, Champagné (Sarthe), 1979. © Anetta Palonka-Cohin (CAUE de la Sarthe).

11. Chargée d'étude Patrimoine mobilier au CAUE de la Sarthe, et conservatrice des antiquités et objets d'art de la Sarthe, Anetta Palonka-Cohin (1961-2023) a sillonné le département pendant de nombreuses années et a marqué les esprits par son érudition et son investissement en faveur du patrimoine local. Ce travail s'inscrit dans la continuité de son action menée à Champagné et à laquelle l'auteure rend hommage.

12. Nous remercions Agnès Blossier pour les nombreux échanges que nous avons eus au sujet de cette œuvre.



Figure 2

Le relief *Le Christ au Jardin des Oliviers* après restauration (2^e tiers du xvi^e siècle), bois polychrome, H. 94 × L. 77 × P. 30 cm, église Saint-Désiré, Champagné (Sarthe), 2023.
© Agnès Blossier.



Figure 3
Revers du relief *Le Christ au Jardin des Oliviers* (2^e tiers du xvi^e siècle), bois polychrome, H. 94 × L. 77 × P. 30 cm, église Saint-Désiré, Champagné (Sarthe), 2022.
© Agnès Blossier.

Un élément de retable ?

Une pièce de bois sculptée

La forme irrégulière de l'œuvre et l'observation du revers prouvent que le sculpteur a su tirer parti d'une même pièce de bois¹³, sans chercher à travailler la face arrière, laissée avec les traces d'évidement du bois. La pièce, de dimensions relativement imposantes (94 x 77 x 30 cm), a donc probablement été pensée dès le début par le sculpteur comme un relief. Par la suite, une grande attention a été accordée à la polychromie, aussi bien pour les parties visibles que pour les fonds et les parties hautes. Ces observations, reliées à l'iconographie, laissent penser que le relief proviendrait d'un retable architectural en bois, et qu'il aurait été prévu à l'origine pour être inséré dans une huche. Comme la scène du Christ au Jardin des Oliviers du retable de l'église San Pedro à Cisneros (Palencia, Castille-et-Léon), exécuté par Francisco Giralte (1518-1576), dont le décor sculpté décline les épisodes relatifs à la Passion du Christ, le relief de Champagné était peut-être placé assez bas dans un retable.

13. BLOSSIER Agnès, Rapport de restauration, 2024.

La technique de l'estofado

D'emblée, l'œuvre accroche le regard par la richesse et l'abondance de son décor doré. En effet, excepté les carnations et les chevelures, l'ensemble de la surface est revêtu d'une dorure, ou d'une argenture pour ce qui concerne la petite scène peinte représentant l'arrestation du Christ [fig. 4]. Chaque détail narratif et ornemental de la scène est traité avec une sorte de bichromie, dorure et peinture. On observe ainsi sur les rochers des motifs de végétation reprenant l'idée du jardin [fig. 5]. L'apparition du calice et la suggestion de l'ange présentant le vase sacré à Jésus sont accompagnées de nuages. Cependant, le traitement le plus soigné est réservé aux vêtements du Christ et de ses apôtres. Les personnages sont tous revêtus de tuniques de brocart comme le suggèrent les motifs réalisés selon la technique de l'estofado. Cette technique artistique polychrome¹⁴, dont l'étymologie a pour origine le mot italien *stoffa* (tissu), imite l'apparence du brocart d'or¹⁵, étoffe de soie précieuse rehaussée de dessins brochés d'or ou d'argent. Elle est ici appliquée selon différents traitements et combinaisons techniques¹⁶ [fig. 6]. Les vêtements de saint Pierre montrent par exemple un panel d'au moins deux décors réalisés en *estofado*. Les rinceaux du col sont exécutés à partir d'une dorure recouverte d'une peinture bleue (probablement à base d'azurite) traitée en *sgraffito* pour faire réapparaître les motifs dorés. Le reste de la tunique est orné d'un motif poinçonné sur les feuilles d'or mat. Pour la tunique de saint Jacques, quelques rinceaux végétaux peints avec un glacis brun orangé sur les feuilles d'or font office d'ornementation.



Figure 4

Scène représentant l'arrestation du Christ, relief *Le Christ au Jardin des Oliviers*, 2^e tiers du XVI^e siècle, bois polychrome, H. 94 × L. 77 × P. 30 cm, église Saint-Désiré, Champagné (Sarthe), 2024.

© Agnès Blossier.

14. Le propos n'est pas ici de détailler cette technique. Pour comprendre sa mise en œuvre, nous recommandons le site de la National Gallery of Art de Washington : <https://www.nga.gov/features/berruguete-san-benito.html> [lien valide en décembre 2025].

15. DICKERSON Claude Douglas III (dir.), *Alonso Berruguete: First Sculptor of Renaissance Spain*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 13 octobre 2019-17 février 2020, Yale, Yale University Press, 2019, p. 123.

16. BLOSSIER Agnès, *op. cit.*



Figure 5

Motifs de végétation, relief *Le Christ au Jardin des Oliviers* (2^e tiers du xvi^e siècle), bois polychrome, H. 94 x L. 77 x P. 30 cm, église Saint-Désiré, Champagné (Sarthe), 2024.

© Agnès Blossier.



Figure 6

Motifs de brocart réalisés selon des déclinaisons de la technique de l'*estofado*, relief *Le Christ au Jardin des Oliviers* (2^e tiers du xvi^e siècle), bois polychrome, H. 94 x L. 77 x P. 30 cm, église Saint-Désiré, Champagné (Sarthe), 2024.

© Agnès Blossier.

Les retables de bois polychrome dans le contexte hispanique

L'utilisation de l'*estofado* rapproche cette œuvre de la sphère artistique espagnole et du goût pour les retables de bois polychromés hérité des retables brabançons. En effet, le lien politique entre les Pays-Bas méridionaux et la péninsule Ibérique favorise la présence de maîtres flamands et brabançons en Espagne pour répondre à des commandes, et la formation d'artistes espagnols dans les ateliers¹⁷. Les retables brabançons marquent donc durablement le paysage artistique espagnol, à la fois à travers la longévité de la tradition hispano-flamande¹⁸ et le goût pour les retables de bois polychromés. Si la technique est utilisée dès le Moyen Âge, elle connaît une sorte d'apogée au cours du ^{xvi}^e siècle, et de ce qu'on appellera la Renaissance espagnole. Le retable de San Benito el Real à Valladolid¹⁹, réalisé entre 1526 et 1532 par Alonso Berruguete (Paredes de Nava, vers 1489 – Tolède, 1561), en est un exemple éloquent [fig. 7]. L'analyse du contrat de commande²⁰ fait ressortir, d'une part, le rôle décisif du commanditaire dans le choix d'utiliser la technique de l'*estofado* pour les draperies et, d'autre part, la composition des peintures (lapis-lazuli, azurite, laque de carmin, appelée aussi laque de Florence ou de Venise). Comme dans le relief de Champagné, les reliefs en bois du retable de San Benito el Real se caractérisent par une dorure omniprésente et une bichromie des détails décoratifs déclinée grâce à l'*estofado*.



Figure 7

Retable de San Benito el Real, de Alonso Berruguete, 1526-1532.

Vue partielle de la salle 3 du musée national de la Sculpture, Valladolid (Espagne), 2009.

© Javier Muñoz González / Museo Nacional de Escultura, Valladolid (Espagne).

17. BUYLE Marjan & VANTHILLO Christine (dir.), *Retables flamands et brabançons de la fin du Moyen Âge*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2005, p. 78.

18. DICKERSON Claude Douglas III (dir.), *Alonso Berruguete*, *op. cit.*, p. 36 et 53.

19. <https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Retablo Mayor de San Benito el Real&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=null> [lien valide en décembre 2025].

20. DICKERSON Claude Douglas III (dir.), *Alonso Berruguete*, *op. cit.*, p. 116.

Une œuvre de la Renaissance espagnole

L'art de la composition

Le parallèle avec la sculpture castillane ne s'arrête pas là. Les différents plans et personnages du *Christ au Jardin des Oliviers* se répartissent de manière très structurée. L'œuvre est divisée en deux registres, un registre terrestre, avec les apôtres endormis, et un registre céleste, auquel appartient déjà le Christ. Cette démarcation subtile est accentuée par la figure de saint Pierre qui vient stabiliser la composition. Enfin, deux grandes lignes parallèles viennent encadrer la figure centrale du Christ. Elles sont formées, d'un côté par le visage de saint Jean, les rochers et le calice, et de l'autre par les figures des apôtres, la branche noueuse et la scène peinte. La répartition n'est peut-être pas anodine si l'on imagine les scènes qui vont suivre : saint Jean au pied de la croix et la fuite des disciples. Ainsi, la scène démontre une maîtrise de la composition, à la fois très structurée et savante, qui laisse supposer une bonne connaissance des modèles antiques et italiens.

Alonso Berruguete, figure de proue de la Renaissance espagnole



Or, les références italiennes imprègnent les œuvres de Berruguete et de ses suivants. En effet, parmi les artistes qui ont contribué à diffuser les expériences italiennes en Castille à partir des années 1520-1530, Alonso Berruguete se distingue par son rayonnement. Après son séjour en Italie, de 1506 à 1518²¹, le jeune Berruguete revient en Castille, avec en tête, les œuvres de l'Antiquité qu'il a copiées, notamment le *Laocoon*²², et celles des maîtres modernes comme Donatello, Masaccio ou Michel-Ange²³. Il est probable qu'il ait été marqué par *La Bataille de Cascina*, dont il a pu voir les cartons ou du moins les gravures de Marcantonio Raimondi, et par le plafond de la chapelle Sixtine²⁴. En 1523, il s'installe à Valladolid²⁵ et exécute cette année-là son premier retable, alors que sa formation le préparait plutôt à une carrière de peintre²⁶ : le marché artistique espagnol l'oblige à s'adapter au goût des commanditaires, essentiellement des membres du clergé et des paroisses²⁷, pour des retables décorés de sculptures de bois polychromes²⁸. Il fonde ensuite un atelier et s'entoure d'assistants comme Francisco Giralte, Manuel Alvarez, Isidro Villoldo ou son neveu Inocencio Berruguete²⁹. Ces derniers perpétuent l'influence michelangelesque³⁰ chère à leur maître, et dont *Le Sacrifice d'Isaac* (1526-1533, Valladolid, musée national de la Sculpture) est un exemple marquant [fig. 8].

Figure 8

Le Sacrifice d'Isaac (vers 1526-1532), de Alonso Berruguete, bois polychrome, H. 89 × L. 46 × P. 32 cm, conservé au musée national de la Sculpture, Valladolid (inv. CE0271/013), Valladolid, 2019.

© Museo Nacional de Escultura, Valladolid (Espagne).

21. *Ibid.*, p. 18.

22. *Ibid.*, p. 22.

23. *Ibid.*, p. 18.

24. *Ibid.*, p. 21.

25. *Ibid.*, p. 36.

26. *Ibid.*, p. 2 et p. 18.

27. PARRADO del OLMO Jesús María, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1981, p. 24.

28. DICKERSON Claude Douglas III (dir.), *Alonso Berruguete*, op. cit., p. 36.

29. *Ibid.*, p. 179.

30. *Ibid.*, p. 179.

Une sculpture expressive

Parmi les enseignements laissés par Berruguete, l'attention au modelé et le traitement plastique des corps semblent une constante dans les œuvres castillanes du ^{xvi}^e siècle. *Job sur son fumier, insulté par sa femme* de Francisco Giralte (relief daté du milieu du ^{xvi}^e siècle, provenant du couvent de San Bartolomé à Valladolid, conservé à Valladolid, musée national de la Sculpture) montre l'attention portée au corps et au modelé [fig. 9]. Pour ce qui concerne le relief de Champagné, chaque personnage est campé dans une position qui lui est propre, et dans une attitude faussement naturelle. La figure du saint Pierre est très intéressante de ce point de vue : il est représenté semi-allongé, avec une jambe pliée, dans une torsion du corps qui présente le bassin de face, mais les membres inférieurs de profil, et les épaules de trois quarts, ce qui n'est pas sans rappeler les modèles de la chapelle Sixtine et la tendance michelangelesque à présenter les corps en torsion. De plus, et même si le sujet ne se prête pas à la représentation du nu comme dans le relief de Giralte, la présence des corps est perceptible sous les drapés, eux-mêmes traités de manière plastique. Ainsi, les plis formés au niveau du bassin de saint Pierre laissent deviner la présence du corps sous les drapés. De la même manière, les plis de la tunique du Christ suggèrent la jambe droite fléchie. Enfin, les chevelures participent au rendu plastique des personnages par leur traitement en épaisses mèches ondulées. L'expressivité des personnages contribue à rendre la présence des figures encore plus convaincante. Si le visage de Pierre se lit très bien présenté de profil, l'expression endormie du saint et l'abattement irréprouvable de Jacques prennent toute leur saveur lorsque le spectateur fait un pas de côté. De même, l'expression suppliante du Christ se perçoit davantage de côté. Ce faisant, le sculpteur a choisi de varier les postures et de multiplier les points de vue, ce qui évoque également les recherches de Michel-Ange.



Figure 9

Job sur son fumier, insulté par sa femme, de Francisco Giralte, relief daté du milieu du ^{xvi}^e siècle, bois polychrome, H. 120 × L. 147 × P. 16 cm, provenant du couvent de San Bartolomé à Valladolid, conservé au musée national de la Sculpture, Valladolid (inv. CE0434), 2009.

© Museo Nacional de Escultura, Valladolid (Espagne).

Une œuvre de l'« école de sculptures de Valladolid » ?

L'importance de la polychromie

Outre la maîtrise de la sculpture, les procédés picturaux participent à l'incarnation des corps et à l'expressivité des visages. Il s'agit là aussi d'une autre caractéristique des suiveurs de Berruguete, à savoir la place importante de la peinture dans le traitement des visages (carnations roses, sourcils fins, fines mèches de cheveux ou de la barbe). Le contrat de commande du retable de San Benito nous renseigne sur l'organisation de l'atelier et précise qu'Alonso Berruguete doit peindre toutes les mains et les visages des personnages³¹. Il est probable qu'un même type d'organisation ait été appliqué au retable d'où proviendrait ce relief. Plusieurs mains pourraient être intervenues sur cette œuvre, en fonction des étapes de création. Il faut noter également l'importance des procédés picturaux et du dessin dans les détails narratifs et décoratifs. L'artiste, en utilisant le *sgraffito*, a entièrement dessiné la scène de l'arrestation du Christ, qu'il a rehaussée par endroits de rehauts jaunes, bleus ou rouges. Nous observons ces mêmes procédés dans le relief intitulé *Saint Antoine abbé tenté par un démon ayant pris la forme d'une femme*, par Leonardo de Carrión (1553-1559, provenant du retable de Saint Antoine abbé, de l'hôpital éponyme à Valladolid, aujourd'hui conservé au musée national de Sculpture), où une architecture est visible à l'arrière-plan, derrière la figure féminine [fig. 10]. De même, l'utilisation de l'*estofado* décliné de multiples manières, tout particulièrement au niveau des vêtements, confirme le soin dans le dessin apporté à cette œuvre et délivre de précieux renseignements sur le contexte de création.



Figure 10
Saint Antoine abbé tenté par un démon ayant pris la forme d'une femme, de Leonardo de Carrión, 1553-1559, bois polychrome, H. 93 × L. 89 × H. 17 cm, provenant du retable de Saint-Antoine abbé, de l'hôpital éponyme San Antonio Abad à Valladolid), conservé au musée national de la Sculpture, Valladolid (inv. CE0379), 2009. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid (Espagne).

31. *Ibid.*, p. 116.

Un contexte confirmé par l'étude des motifs

La diversité des motifs peut être rapprochée du contexte artistique espagnol du ^{xvi}^e siècle. Ainsi, les rosaces cruciformes de la tunique du Christ s'apparentent-elles aux décors des *azulejos*³² ou de l'*artesonado*³³. La similitude entre les motifs de la tunique du Christ et ceux du plafond suggérés dans le relief du *Miracle de saint Côme et saint Damien transplantant une jambe* (relief attribué à Isidro Villoldo, vers 1547, provenant du couvent Saint-François à Valladolid, aujourd'hui conservé au musée national de la Sculpture de cette ville) semble confirmer le rapprochement avec cette dernière technique [fig. 11 et 12]. La frise du col de saint Pierre donne également de précieuses clés de lecture au sujet des références culturelles dont est imprégnée l'œuvre de Champagné. Ainsi, les motifs hybrides mi-végétaux mi-animaux encadrant une sorte de vase évoquent les grotesques découverts dans la *Domus Aurea* à Rome au début du ^{xvi}^e siècle et repris par les artistes italiens avant de se diffuser dans l'Europe de la Renaissance, notamment en Espagne.



Figure 11

Miracle de saint Côme et saint Damien transplantant une jambe, relief attribué à Isidro Villoldo, vers 1547, bois polychrome, H. 88 × L. 80 × P. 17 cm, provenant du couvent de Saint-François à Valladolid, conservé au musée national de la Sculpture, Valladolid (inv. CE0362), 2009.
© Museo Nacional de Escultura, Valladolid (Espagne).

32. *Azulejos* : carreaux de faïence ornés de motifs géométriques ou de représentations figuratives, utilisés en revêtement extérieur de façade ou en décor intérieur.

33. *Artesonado* : désigne un type de plafond en bois présent dans l'architecture mudéjar et formant des motifs géométriques décoratifs.



Figure 12

Le relief *Le Christ au jardin des Oliviers* (2^e tiers du xvi^e siècle), détail de la tunique du Christ après restauration présenté dans l'église Saint-Désiré de Champagné (Sarthe), 2024.
© Agnès Blossier.

Une tentative d'attribution : similitudes et différences avec les œuvres de Berruguete

Certains détails de facture, enfin, nous rapprochent de la sphère d'artistes et d'artisans de l'entourage de Berruguete, tout en le distinguant d'une production pouvant être attribuée directement au maître. Par exemple, les mêmes branches noueuses s'observent dans de nombreuses œuvres. Cependant, le relief de Champagné semble sculpté dans un même bloc de bois, tandis que Berruguete utilisait plus volontiers des assemblages de bois, selon une méthode expérimentée par les frères Giuliano et Antonio da Sangallo, moins conventionnelle mais plus adaptée au dessin³⁴. Il faut noter également le recours à un canon plus court et à des expressions plus apaisées, quoique intenses, qui apparente davantage l'œuvre à celle de Francisco Giralte.

Ainsi, il est difficile d'attribuer le relief *Le Christ au Jardin des Oliviers* à un artiste ou à un atelier. Le contexte castillan dans l'Espagne de Charles Quint, particulièrement dynamique et porteur, attire de nombreux sculpteurs, aussi différents que talentueux, comme Juan de Juni³⁵ ou Diego de Siloé. L'expression « école de sculptures de Valladolid³⁶ » ne désigne donc pas tant une homogénéité de style, bien que ces artistes contribuent, chacun à leur manière, à l'avènement de la Renaissance espagnole, qu'un rattachement à une zone géographique propice au développement de la sculpture sur bois polychrome, dont *Le Christ au Jardin des Oliviers* serait issu. Les conclusions du travail présenté ici, confirmées par Sophie Jugie, directrice du département des Sculptures du Louvre, Manuel Arias, conservateur au musée du Prado, et Javier Andres Perez, conservateur au musée national de la Sculpture de Valladolid, proposent avant tout de comprendre son contexte de création et tente de le situer dans un sillage artistique. *In fine*, de nombreux éléments permettent de rapprocher le relief de Champagné du travail produit par les sculpteurs castillans autour du deuxième tiers du xvi^e siècle, dans la lignée d'un Alonso Berruguete. Ces artistes initient le rayonnement de la sculpture en bois polychrome du Siècle d'or, développée par Juan Martínez Montañés, Alonso Cano ou encore Pedro de Mena.

34. *Ibid.*, p. 120, 121.

35. PELTIER Cyril, « De Jean de Joigny (1507-1533) à Juan de Juni (1533-1577) », in LUGAND Julien (dir.), *op. cit.*, p. 183-200.

36. *Ibid.*

Les processus de patrimonialisation du relief

Le Christ au Jardin des Oliviers

L'histoire matérielle de l'œuvre en partie révélée par la restauration

Ces conclusions étaient cependant loin d'être évidentes lorsque le projet de restauration a émergé en 2016, bien que la pièce intriguât déjà par sa forme et son aspect presque métallique dû au jus brunâtre [fig. 13]. Cet état de fait ainsi que le contexte de conservation et l'absence de protection au titre des monuments historiques expliquent peut-être qu'aucune étude préalable ou qu'aucune analyse dendrochronologique et pigmentaire n'ait été réalisée avant toute intervention. Un constat approfondi a permis d'observer l'état structurellement fragile de l'œuvre. Certaines parties vermoulues, notamment le revers, témoignent d'infestations anciennes et d'une infestation active³⁷ de l'œuvre par des insectes xylophages, provoquant parfois une perte de matière. Il a été aussi remarqué des fissures et des pertes dues à des arrachements³⁸. Quelques éléments apparaissent fragiles, comme le calice³⁹, et soulèvent la question des assemblages. L'observation visuelle n'a pas permis de déceler si certains éléments étaient rapportés, selon la technique utilisée par Berruguete, ou sculptés dans la même pièce de bois.



Figure 13

Le relief *Le Christ au jardin des Oliviers*, avant restauration, 2022.

© Agnès Blossier.

37. BLOSSIER Agnès, Rapport de restauration, 2024.

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

Cette interrogation reste en suspens, faute d'analyses radiographiques. Les premières observations ont également mis en évidence l'état d'encrassement important et quelques altérations de la couche picturale (écailllements, oxydation des vernis, présence de cire, usures et frottements)⁴⁰. Les propositions d'intervention⁴¹ ont donc consisté dans un premier temps en une désinfection par anoxie dynamique, suivie d'un fixage de la polychromie et d'un nettoyage [fig. 14], lequel a nécessité plusieurs protocoles⁴² en raison des différentes natures des décors polychromes (substrat huileux pour les carnations, feuilles métalliques appliquées à l'eau pour le reste, doublées de rehauts de peinture et de glacis). Cette étape importante et chronophage a permis de déceler plusieurs campagnes d'intervention⁴³, qui s'espacent dans le temps, comme en témoignent les couches d'empoussièrement, allant du camouflage des parties altérées à des tentatives de nettoyage chimique sur le visage du Christ. Enfin, une consolidation des fissures et des parties fragilisées a ensuite été réalisée à l'aide de résines⁴⁴. Ces différentes altérations et les interventions relevées témoignent de l'histoire mouvementée de l'œuvre, probablement arrachée à son contexte de création depuis plusieurs décennies pour connaître différentes destinations, comme objet de dévotion, comme le laisse supposer la présence de cire, ou objet de collection présent sur le marché de l'art.



Figure 14

Le relief *Le Christ au Jardin des Oliviers*, détail du visage de saint Pierre en cours de nettoyage, 2022.

© Agnès Blossier.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

Le devenir du relief

À la suite de la restauration, une concertation entre la restauratrice, la commune, la paroisse et le CAUE de la Sarthe a été menée pour identifier le meilleur emplacement et choisir une solution de présentation adéquate. Il a donc été décidé de présenter l'œuvre sur un socle de bois sécurisé dans la nef de l'église de Champagné [fig. 15], ce qui semblait le plus évident pour la mettre en valeur et compte tenu de l'iconographie, en lien avec le chemin de croix. Des études analytiques en laboratoire sur le support bois et les polychromies permettraient de renseigner et de comprendre davantage sa matérialité. En attendant cette expertise, et au vu de son caractère exceptionnel, il est tout à fait justifié de déposer une demande de protection au titre des monuments historiques pour cette œuvre.



Figure 15

Le relief *Le Christ au Jardin des Oliviers*, présenté dans l'église Saint-Désiré de Champagné (Sarthe), 2025.

© Alexandra Buvignier.

L'abbaye féminine cistercienne de Bonlieu (Haute-Savoie)

Présentation des résultats de l'étude d'archéologie du bâti

Lisa Lemercier

Étudiante en master 2 en Archéologie – Sciences pour l'archéologie,
université Lumière Lyon 2
lisa.lem.74@gmail.com

Introduction

L'ancienne abbaye cistercienne de Bonlieu est située à Sallenôves (Haute-Savoie), dans la plaine des Usses, et dans les limites médiévales de l'ancien diocèse de Genève. En 1060 et à la suite d'un don d'Ermengarde, reine de Bourgogne, la communauté est déplacée de quelques kilomètres, de Chamarande (1039) vers Sallenôves¹. Bénédictines, les moniales rejoignent l'ordre cistercien en 1165, selon une copie du ^{xviii} siècle de l'acte de fondation². En 1535, alors que la réforme protestante se répand du Saint-Empire romain germanique vers la Suisse et que le catholicisme est interdit par les Genevois, les clarisses de Genève, dépouillées puis chassées, trouvent refuge à l'abbaye de Bonlieu. L'année suivante, Bernois et Genevois déclarent la guerre au duché de Savoie et envahissent ses terres. Le monastère est alors pillé et partiellement détruit une première fois, puis une seconde en 1589³. Le 8 avril 1593, un incendie dévaste entièrement l'église ; les greniers sont cependant épargnés⁴. En 1628, un incendie touche de nouveau l'établissement monastique, provoquant le déplacement de la communauté dans le faubourg de Bœuf, au centre d'Annecy.

L'abbaye de Sallenôves, « Bonlieu des champs »⁵, est alors uniquement occupée par une sœur converse et deux servantes restées pour s'occuper des terres, du bétail et de l'entretien afin que les bâtiments ne tombent pas en ruine. Les quelques biens restant au « vieil Bonlieu » sont vendus en 1789 au curé de Sallenôves⁶ avant de devenir un bien national en 1792 lors de l'annexion de la Savoie. En 1802, l'abbaye est vendue à la famille Bastian. C'est à partir de cette période que les lieux, en la possession de divers propriétaires, changent de fonction et deviennent agricoles. Ces importantes transformations occasionnent la destruction du chevet au

1. MASTELINCK Théo, *Les Cisterciennes en Savoie. Patronage, mémoire liturgique et développement économique (xii^e-xv^e siècles)*, mémoire de master sous la direction de Laurent Ripart, université Savoie Mont-Blanc, 2022, p. 24.

2. BRASIER Vincent, « Les abbayes cisterciennes dans le diocèse de Genève », *Mémoires et documents publiés par l'Académie salésienne*, t. 15, 1892, p. 93-94.

3. DESFORGES Amandine, *L'Abbaye cistercienne de Bonlieu (Haute-Savoie). Étude archéologique et état des connaissances*, mémoire de master sous la direction d'Anne Baud, université Lumière Lyon 2, 2004, 2 vol., p. 42. [manuscrit] d'après l'Obituaire de Notre-Dame de Bonlieu, académie Florimontane, Ms 633.

4. Académie Florimontane, *Obituaire de Notre-Dame-de-Bonlieu*, Ms 633 cité par DESFORGES Amandine, *op. cit.*, p. 42.

5. Mention apparaissant dans le « Mémoire concernant l'état présent de l'abbaye de Bonlieu, ordre de Cîteaux, province de Genevois », Archives d'État de Turin (Italie), Corte, Materie giuridiche, Pareri, Miscellanea, mazzo 1, tit. 10.

6. Archives départementales de Haute-Savoie, 34 H 3 a, Inventaire du mobilier et des biens lors de la vente de 1789.

cours du xx^e siècle. Enfin, les Mégevand acquièrent les lieux en 1953. Actuellement, M. et G. Dupont possèdent et entretiennent la ferme [fig. 1].



Figure 1

L'ancienne abbatale de Bonlieu (Haute-Savoie) depuis le sud-ouest, février 2023.

© Lisa Lemercier.

L'abbé Pierre-François Poncet semble être le premier à s'être intéressé à l'abbaye, lui consacrant deux paragraphes dans les *Mémoires et documents publiés par l'Académie salésienne* (1884). Par la suite, des sociétés savantes, érudits locaux et associations patrimoniales⁷ ont largement contribué à la connaissance du site. Ces publications sur Bonlieu ont néanmoins surtout porté sur l'histoire de l'abbaye de Bonlieu et non sur ses vestiges en élévation, dont seuls l'église abbatale ainsi qu'un logis du xvi^e siècle subsistent.

Dans le cadre d'un mémoire de recherche à l'université Lyon 2, Amandine Desforges entreprend une étude d'archéologie du bâti en 2004. Les nouvelles recherches sur l'abbatale, menées en mai 2024, et en particulier une étude de bâti, bénéficient de l'évolution des techniques de relevé. Elles avaient pour objectif de compléter les résultats déjà obtenus en approfondissant certains points non abordés. L'étude du bâti s'est concentrée sur les parements internes, avec leurs décors, afin de mieux comprendre, d'une part, le chantier de construction et, d'autre part, les questions de circulation. Elle a été entreprise avec la réalisation de relevés manuels et photogrammétriques complétés par des prélèvements de mortiers. À cela s'ajoute une campagne photographique ainsi qu'un enregistrement systématique des unités construites. Une attention particulière a été portée aux peintures murales de l'église. Cependant, certains espaces n'ont pas pu être traités en raison de problèmes d'accès ou d'encombrement. Cette étude a cependant permis de dresser un état des lieux des vestiges et de tenter d'en proposer une restitution.

Dans un premier temps, nous exposerons notre réflexion concernant la restitution du plan de l'église abbatale. Nous examinerons ensuite les circulations et la distribution des espaces au sein de l'édifice. Dans un troisième temps, nous proposerons un phasage chronologique de l'édifice, établi à partir de notre étude archéologique. Enfin, nous nous intéresserons à l'analyse des enduits peints encore visibles sur le voûtement de la nef et sur l'arc triomphal de l'ancienne église de l'abbaye de Bonlieu.

7. L'association Lo z'amis d'Sallnûve a particulièrement contribué à cette connaissance.

Plan de l'église

Le plan de l'église abbatiale de Bonlieu présente une nef unique composée de deux travées ouvrant sur un transept débordant pour une longueur dans l'œuvre restituée d'environ 30 mètres. Cette portion du plan apparaît grâce aux élévations encore en place et est corroborée par l'étude de plans et de cadastres anciens⁸. Cependant, la restitution précise du plan du chevet, compte tenu de sa disparition au début du xx^e siècle, et en l'absence de fouilles archéologiques, s'est révélée plus complexe. Sur la mappe sarde (cadastre) (1732) de la commune de Sallenôves, l'église apparaît avec une nef et un transept débordant [fig. 2].



Figure 2

Emprise de l'abbaye de Bonlieu dans la paroisse de Bonlieu, commune de Sallenôves, Annecy (Haute-Savoie), 1728-1738. Mappe au 1/2372^e conservée aux archives départementales de la Haute-Savoie, inventaire des mappes sardes (1 C d 47 – COPIE).
Reproduction Archives de la Haute-Savoie.

Son chevet est représenté avec une abside centrale accompagnée d'une absidiole ou chapelle, orientées sur chacun des deux bras du transept. Ce tracé ne correspond pas au dessin de Louis Coppier (1848) sur lequel l'abside centrale ainsi que les absidioles sont représentées comme étant à pans droits. De tels détails ne sont pas figurés sur la mappe sarde. Enfin, une photographie du chevet datant du 9 décembre 1905, peu avant sa destruction, le montre avec une abside centrale semi-circulaire ainsi que des absidioles à pans droits⁹. Ces modifications auraient pu indiquer une évolution dans la forme du chevet entre le xviii^e et le xx^e siècle mais elles ne concordent pas avec la chronologie d'occupation des lieux. Lors de la réalisation de la mappe sarde, les moniales avaient déjà quitté le monastère depuis 1628, soit plus d'un siècle auparavant. De tels éventuels travaux ne peuvent avoir été réalisés après 1802, date de la vente de l'établissement et de son

8. Le document le plus ancien à notre disposition est la mappe sarde de 1732 ; archives départementales de Haute-Savoie, 1 C d 47 – COPIE.

9. Photographie reproduite dans DUPONT Maryse & MARIE Françoise, *Abbaye de Bonlieu*, [Sallenôves], association Lo z'amis d'Sallnûve, 2018, page de garde.

changement de fonction (religieuse à agricole). En réalité, ces différents plans et leurs particularités illustrent la variété des représentations, qui peuvent être schématiques (mappe sarde) ou fantaisistes, comme le dessin de Louis Coppier, qui est une illustration et non un dessin architectural. La restitution que nous privilégions de ce chevet est à abside centrale semi-circulaire flanquée d'absidioles à pans droits, ce qui correspond aux observations des parements rectilignes extérieurs des bras du transept pour lesquels aucune forme circulaire ne se dégage.

Circulations et répartition des espaces

Sur l'ensemble de l'édifice abbatial, cinq portes ont été identifiées au rez-de-chaussée et une autre en partie médiane du mur gouttereau sud de la nef [fig. 3].

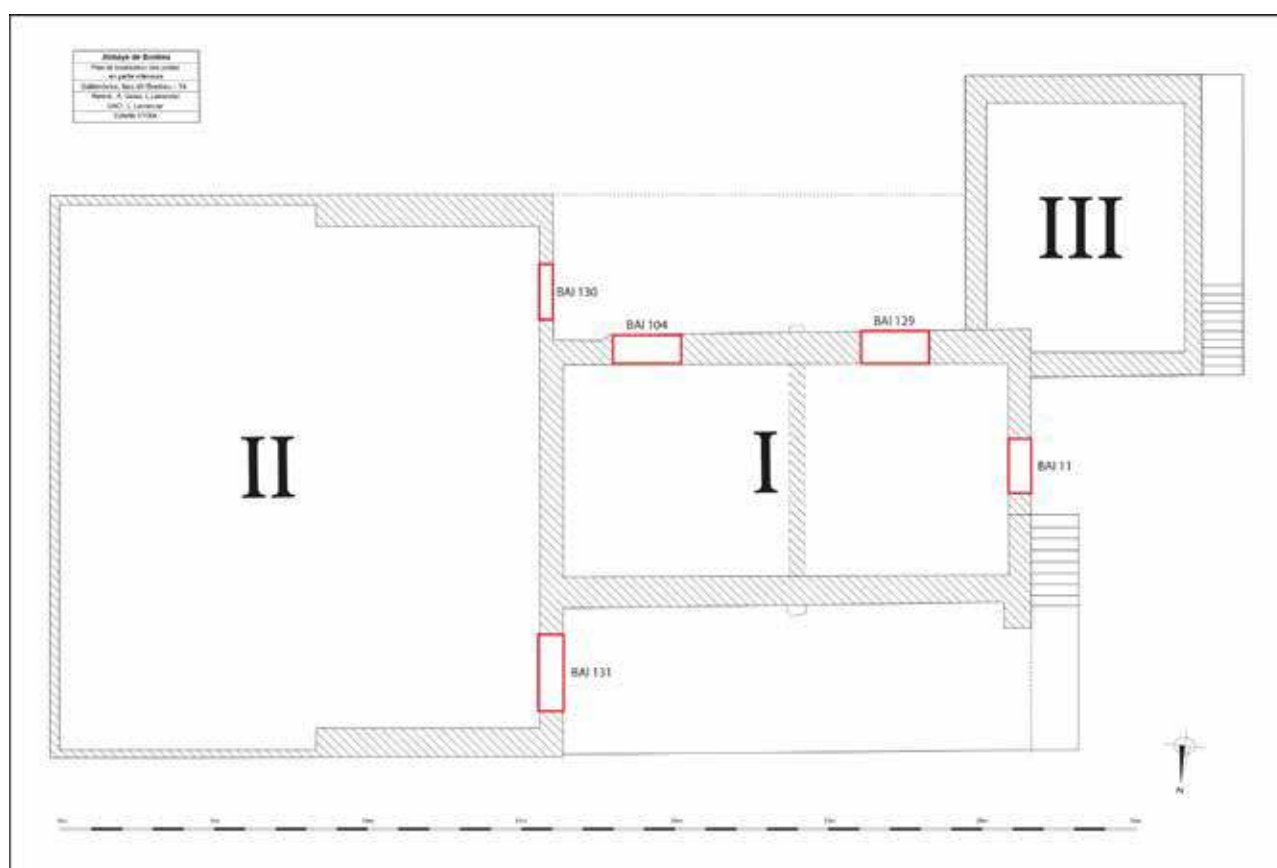


Figure 3

Plan de localisation des portes d'accès à l'église abbatiale de Bonlieu (Haute-Savoie) au rez-de-chaussée, septembre 2024.

© Lisa Lemerrier.

Les cinq portes au niveau du sol possèdent des dimensions similaires, avec une variation de quelques centimètres, 1 mètre de largeur pour environ 1,90 mètre de hauteur à l'intérieur. Leur réalisation est également très proche, entièrement en molasse avec un linteau massif et des impostes moulurées [fig. 4]. Deux d'entre elles mènent à l'extérieur des bâtiments monastiques : l'une est située au centre du mur-pignon de la nef (fig. 3 : BAI 11) et l'autre est percée au centre du parement occidental du bras nord du transept (BAI 131). Au moins l'une d'elles devait servir d'accès aux hôtes.



Figure 4

Vue depuis l'ouest de la porte d'accès percée dans le mur pignon de la nef (BAI 11) de l'abbaye de Bonlieu (Haute-Savoie), avril 2024.

© Lisa Lemercier.

Les trois autres portes donnent directement sur le cloître qui est alors accessible depuis la première et seconde travée de la nef (BAI 129), la seconde travée de la nef (BAI 104) ainsi que depuis l'ouest du bras sud du transept (Fig. 5, BAI 130). Au-delà d'un simple accès à l'église, cette multiplication répond aux nécessités liturgiques, notamment aux processions.

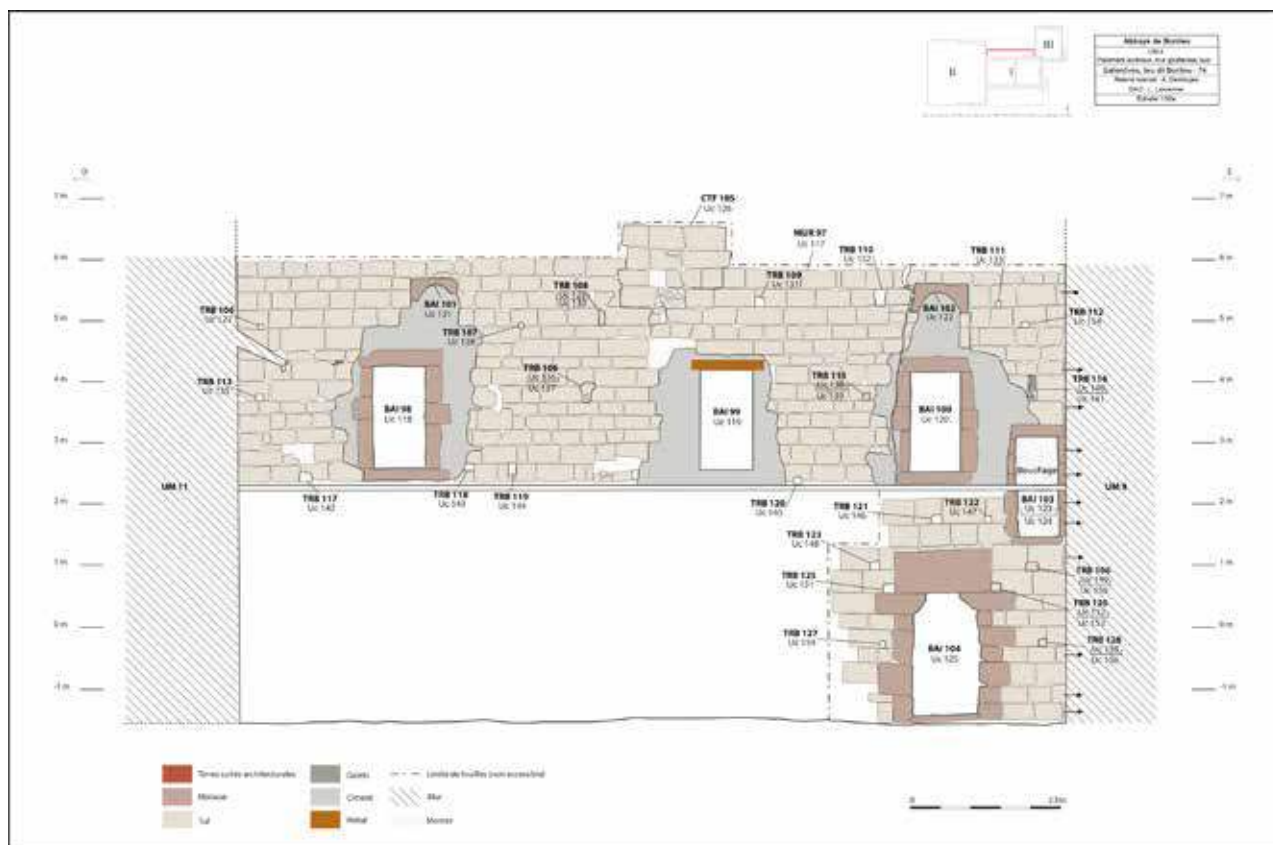


Figure 5

Relevé du parement extérieur du mur gouttereau sud de la nef de l'abbaye de Bonlieu (Haute-Savoie).

© Lisa Lemerrier.

Le grand nombre de portes traduit également une différenciation des accès entre les sœurs et les converses, en particulier celle ménagée à trois mètres du niveau du sol, à l'est du mur sud de la nef [fig. 6].



Figure 6

Vue depuis le sud de la porte d'accès à une possible tribune (BAI 103), abbaye de Bonlieu (Haute-Savoie), avril 2024.

© Lisa Lemerrier.

Également réalisée en molasse, elle possède des dimensions réduites, haute d'1,70 mètre et large de 0,70 mètre à l'intérieur (BAI 103). D'allure moins massive, avec un linteau plus fin, cette porte comporte un décor taillé en relief dans sa partie centrale. Elle pourrait présenter un léger ébrasement extérieur mais cela ne peut être confirmé en raison du bouchage de l'ouverture. Son seuil étant situé à environ 3 mètres du sol, elle est également à un niveau inférieur d'environ 2 mètres des baies ouvrant à l'origine sur la nef. Selon notre hypothèse, il existerait un niveau de circulation intermédiaire dans l'église même, accessible aux moniales depuis le cloître par un escalier ou depuis un bâtiment conventuel, au moyen d'une galerie. La présence d'une tribune dans l'abbatiale, semblable à celle de l'abbaye de Notre-Dame-du-Lieu (Haute-Savoie), pourrait correspondre à cette configuration. Cependant, l'impossibilité d'accéder à ce niveau à l'intérieur de l'édifice, ainsi que l'absence de trous de poutre visibles à l'extérieur, ne permet pas de confirmer cette hypothèse.

Phasage du chantier

À la suite de son changement d'affectation, et afin de répondre aux nouvelles exigences liées à un étalement agricole, l'église subit de nombreuses reprises à la période contemporaine. Principalement marquée dans la première moitié du ^{xx}e siècle par la destruction du chevet pour agrandir l'espace du transept afin de le transformer en lieu de stockage, d'autres réfections plus ponctuelles sont aussi effectuées sur l'ensemble du bâti de l'église. Nombre d'entre elles sont repérables par l'usage de ciment pour le bouchage d'ouvertures, la création de baies ou bien pour enduire les parements. Ce dernier fait est particulièrement visible à l'intérieur de l'édifice par des projections de ciment sur plusieurs parements internes anciens, rendant alors leur étude et leur interprétation complexe, voire impossible.

L'étude de bâti de l'abbatiale n'a révélé aucune reprise majeure pour les périodes médiévale et moderne. Les espaces semblent avoir conservé une cohérence fonctionnelle et circulatoire, à l'exception de la possible porte d'accès à la tribune, obturée à une période intermédiaire. Plusieurs incohérences nous amènent à nous interroger sur la contemporanéité de la nef et du transept, à commencer par le système de voûtement mis en œuvre. En berceau brisé dans la nef, le voûtement est d'ogives dans le transept, le premier mettant en œuvre une technique plus ancienne que le second. Cependant, ces deux systèmes coexistant dans la seconde moitié du ^{xii}e siècle, et en l'absence d'une datation plus précise du chantier de construction, cet argument ne peut être considéré comme incontestable dans notre questionnement. De plus, la mise en œuvre conjointe de ces deux systèmes de couverture est largement répandue dans l'architecture cistercienne. La deuxième incohérence est celle de la mise en œuvre des matériaux pour la réalisation des baies. Toutes les baies rattachées aux parements d'origine des murs gouttereaux de la nef sont de petites dimensions et ont été entièrement réalisées en molasse. Les deux baies ouvrant sur le transept ont quant à elles été réalisées en tuf, à l'exception de leur appui, en molasse. Néanmoins, l'ensemble des baies de la nef et du transept possèdent la même typologie, avec un ébrasement interne ainsi qu'un arc monolithe en plein cintre. On note également que la porte médiane ouvrant sur une possible tribune a été réalisée en bel appareil de pierres de taille mais que son piédroit est partiellement masqué par le parement extérieur ouest du bras sud du transept. Cela ne correspond toutefois pas aux observations faites sur les cinq portes situées au niveau du sol, lesquelles présentent toutes la même mise en œuvre et semblent contemporaines. Cela concorde avec l'emploi différencié des matériaux, le tuf étant utilisé dans les parements tandis que la molasse est réservée aux éléments de structure, tels que les chaînages. Par ailleurs, il est assez difficile de déterminer à l'extérieur l'existence d'un chaînage entre les murs du transept et la nef, les observations ne pouvant être réalisées qu'à distance. L'édifice présente une certaine homogénéité dans la mise en œuvre, ponctuée de différences plus marquées entre la nef et le transept, ce qui suggère une modification du projet de construction. Commencé par la partie occidentale de la nef, le projet de construction semble avoir évolué avant même l'achèvement du transept, au-delà des portes situées au niveau de circulation.

Approche des enduits peints

Lors de l'étude de l'abbatiale, une attention particulière a été accordée aux vestiges d'enduits peints. Il faut savoir que les enduits jouent un rôle important dans un édifice, remplissant des fonctions multiples : protection et assainissement des parements, uniformisation des surfaces, différenciation des espaces, application d'ornementation et support à la prière¹⁰. Ainsi, leur fonction dans l'édifice dépasse la simple recherche esthétique et ils doivent être pris en compte pour la bonne compréhension des espaces et de leur affectation. Dans le cas de l'abbaye de Bonlieu, il s'agit également d'attirer l'attention sur la nécessité de sauvegarder un patrimoine en péril. En effet, une grande majorité des enduits, situés à l'intérieur (nef, croisée du transept) dans les actuels espaces de stockage, sont soumis à d'importants risques de dégradations. Cette observation est d'ailleurs étayée par la comparaison de photographies de 2004¹¹ avec celles qui ont pu être réalisées lors de l'étude du bâti, vingt ans plus tard.

Les décors sont conservés dans quatre espaces, principalement sur la partie occidentale du voûtement de la nef, étant donné que la partie orientale a davantage été dégradée par des projections de ciment. À cet endroit, six badigeons superposés ainsi que deux phases de décors colorés ont été repérés. Le plus récent consiste en une fine couche de badigeon de chaux d'environ 1 mm d'épaisseur appliquée sur la totalité des surfaces afin d'homogénéiser l'ensemble, sans doute après l'abandon de l'abbaye et son changement de fonction. Celle-ci a directement été apposée sur la fine pellicule contenant les pigments, elle-même apposée sur un badigeon blanchâtre de très faible épaisseur. La quatrième couche était un enduit blanc de 1 mm d'épaisseur, très compact et dans laquelle sont emprisonnés quelques poils de pinceau (campagne 4). Cette possible couche picturale plus ancienne reposait sur un enduit blanc cassé, d'une épaisseur de 2 mm, très compact et possédant une granulométrie importante composée de grains noirs inférieurs à 1 mm de diamètre. Enfin, cet ensemble reposait sur un mortier de chaux assez dense, chargé de galets de 2 à 3 millimètres de diamètre, qui recouvrait toute la maçonnerie pour en lisser la surface. Ce dernier est aujourd'hui particulièrement visible au niveau de l'arc doubleau arraché qui sépare les deux travées de la nef [fig. 7].

Couche	Épaisseur	Pigments	Composition	Autres observations
1 (supérieure)	1 mm	Non	Lait de chaux	Recouvre la totalité de la surface
2	1 mm	Oui		
3	moins d'1 mm	Non	Chaux (badigeon blanchâtre)	
4	1 mm	Possible	Chaux (blanc)	Très compact, quelques poils de pinceaux
5	2 mm	Non	Chaux (blanc cassé)	Granulométrie importante
6	au moins 1 cm	Non	Mortier de chaux	Très dense, chargée de galets de 2 à 3 mm de diamètre
7 (inférieure)	Mur			

Figure 7

Tableau récapitulatif des différentes couches d'enduits identifiées sur le voûtement de la nef, abbaye de Bonlieu (Haute-Savoie), septembre 2024.

© Lisa Lemercier.

Sur chaque pan du voûtement, deux cercles de 2 mètres de diamètre ont été tracés. Chacun des cercles jaunes, épais de 13 cm, est rehaussé à l'extérieur par un trait rouge de 2 cm de largeur. Leur distance par rapport au mur-pignon de la nef varie, le cercle sud étant plus proche de ce dernier d'environ 40 cm [fig. 8].

10. MARZAIS Amaëlle, *De la main à l'esprit. Étude sur les techniques et les styles des peintures murales dans l'ancien diocèse de Tours (x^e-xv^e siècles)*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction d'Alain Salamagne et de Marcello Angeben, université de Tours, 2021, p. 8, disponible en ligne, <https://journals.openedition.org/cem/19175#quotation> [lien disponible en octobre 2025].

11. DESFORGES Amandine, *L'Abbaye cistercienne de Bonlieu (Haute-Savoie)*, op. cit.



Figure 8

Localisation et représentation des cercles peints sur le voûtement de la nef, abbaye de Bonlieu (Haute-Savoie).
© DAO Lisa Lemerrier.

Les motifs des cercles peuvent varier : le cercle nord est coupé en son centre par une large ligne rouge, tandis qu'au sud, le décor rouge est plus délicat et laisse deviner la représentation d'un visage [fig. 9].



Figure 9

Détails du voûtement de la nef, cercle sud, abbaye de Bonlieu (Haute-Savoie), mai 2024.
© Lisa Lemerrier.

Cela s'accompagne, à l'extrémité du cercle, de motifs rouge clair créés par un effleurement du pinceau et rehaussés d'un rouge plus soutenu. L'ensemble évoque des ailes, peut-être d'anges ou des symboles ailés du tétramorphe. Il pourrait ainsi s'agir d'une représentation du Christ en majesté. Sur les parties sommitales du voûtement, des croix rouges se détachent d'un fond blanc. Ce motif est présent au moins à trois reprises sur le voûtement [fig. 10]. Enfin, des aplats jaune et rouge subsistent sur l'ensemble du voûtement mais de manière trop lacunaire pour en restituer l'agencement.



Figure 10
Motif de croix présent sur le voûtement de la nef et proposition des restitutions, abbaye de Bonlieu (Haute-Savoie), avril 2024.
© Lisa Lemerrier.

Les corniches supportant le voûtement sont soulignées de filets colorés et noirs, délimitant nettement les murs gouttereaux du couvrement de la nef. Quatre séries de deux cercles concentriques rouge foncé, repérées par A. Desforges¹², sont alignées à la hauteur de la poutraison et sont peintes sur un enduit blanc. Ces cercles peuvent correspondre à des croix de consécration.

L'interdiction par le Chapitre général de peindre des images dans les monastères cisterciens afin de ne pas troubler la méditation des moines et des moniales est levée dès le milieu du XIII^e siècle. Les croix de consécration sont tolérées dans les abbayes, tout comme l'application d'un badigeon blanc unifiant les surfaces. À Bonlieu, l'application de ces croix a pu être faite avant même la levée de cette interdiction et remonter à la fin du XII^e siècle ou au début du XIII^e siècle, comme à l'abbaye féminine de Corcelles (Doubs)¹³.

De nombreux enduits peints ont disparu sur le parement interne du mur-pignon de la nef mais deux campagnes picturales apparaissent encore. Par prudence, nous préférons les distinguer bien qu'il soit possible que ces décors appartiennent à une même campagne picturale compte tenu de la forte similarité des couleurs. Le premier décor est conservé sur la partie sud de ce parement et est constitué de végétaux noirs peints sur un fond jaune et blanc. Il est composé d'ensembles formés de trois feuilles peintes au pinceau d'un geste partant du haut vers le bas et de la droite vers la gauche. Ces motifs forment parfois des bouquets. L'ensemble est délimité dans sa partie inférieure au nord par une bande rouge encadrée d'un filet noir et rehaussé d'une croix noire elle aussi [fig. 11].

12. *Ibid.*, p. 104 [manuscrit].

13. AUBERT Marcel & MAILLÉ Aliette de, *L'Architecture cistercienne en France* [1943], Paris, Vanoest, 1947, t. 1, *L'Ordre cistercien. Les abbayes cisterciennes. Les églises*, p. 310.

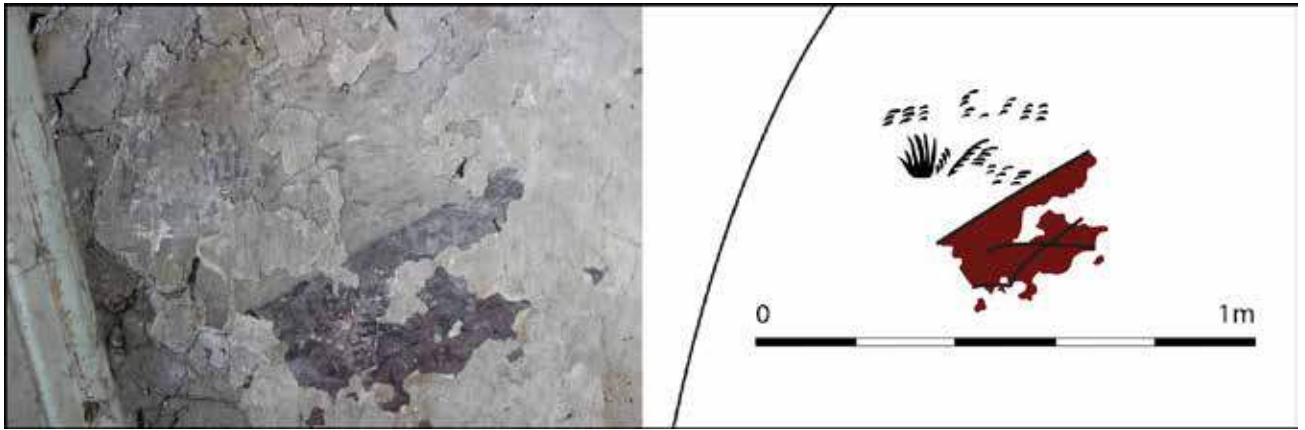


Figure 11

Décor du parement interne du mur pignon de la nef et restitution, abbaye de Bonlieu (Haute-Savoie), avril 2024.
© Lisa Lemercier.

Le second décor présent sur ce parement est situé dans l'ébrasement de la fenêtre et consiste en une répétition de croix latines superposées et enchevêtrées dans des bandes verticales [fig. 12]. Le motif rouge foncé, dont la couleur est similaire à celle du décor précédemment évoqué, se détache d'un fond blanc.

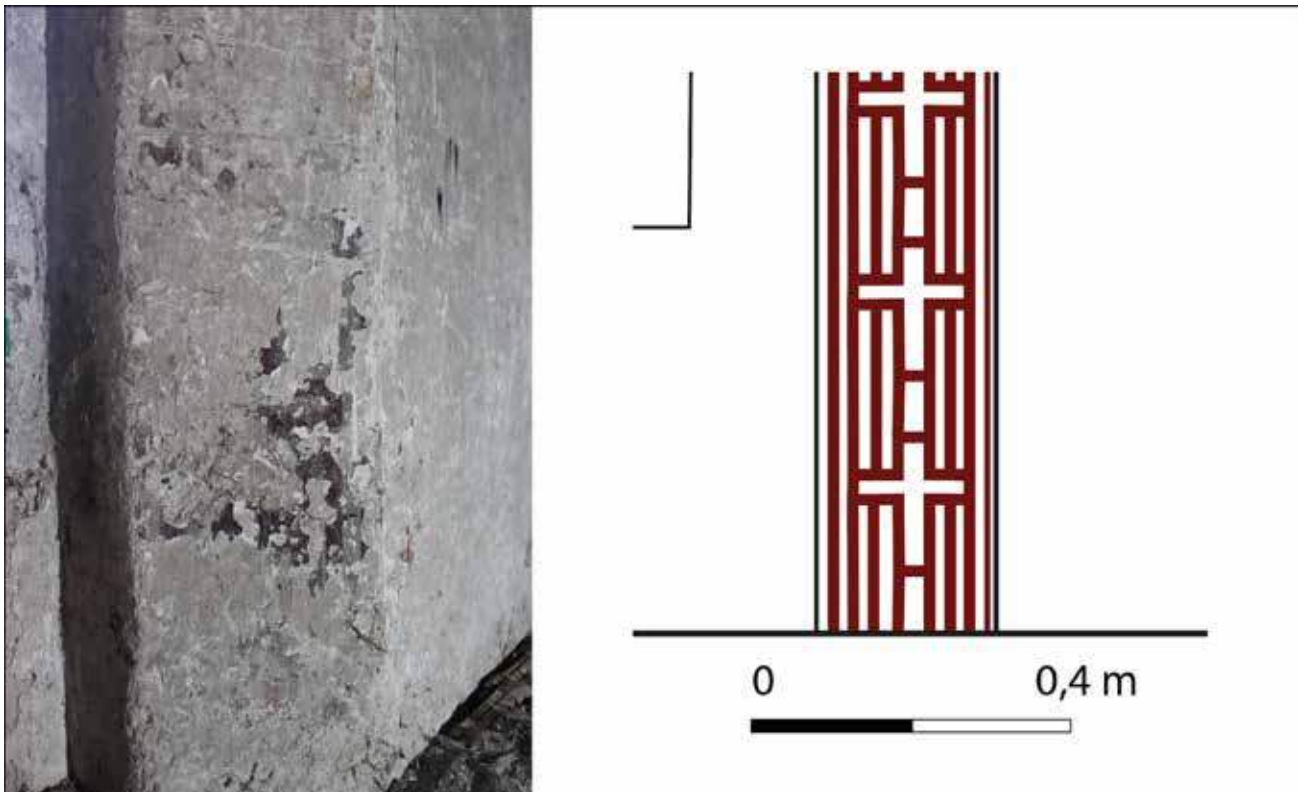


Figure 12

Décor de l'ébrasement interne de la baie perçant en partie supérieure le mur pignon de la nef et restitution, abbaye de Bonlieu (Haute-Savoie), avril 2024.
© Lisa Lemercier.

L'observation des piédroits et des impostes des ogives, ainsi que celle des premiers claveaux, a permis de proposer une restitution du décor peint. Celui des impostes présente des différences entre le nord et le sud, même s'il a une composition similaire. En effet, chacune a été dotée d'un fond jaune rehaussé de motifs géométriques blancs constitués d'un liseré soulignant les deux premiers rouleaux et semé de perles. La différence apparaît au niveau de l'abaque par un motif de vagues au sud et de festons ponctués de perles au nord [fig. 13 et 14].



Figure 13

Imposte et piédroit sud du voûtement d'ogives de la croisée du transept et proposition de restitution, abbaye de Bonlieu (Haute-Savoie), avril 2024.

© Lisa Lemerrier.

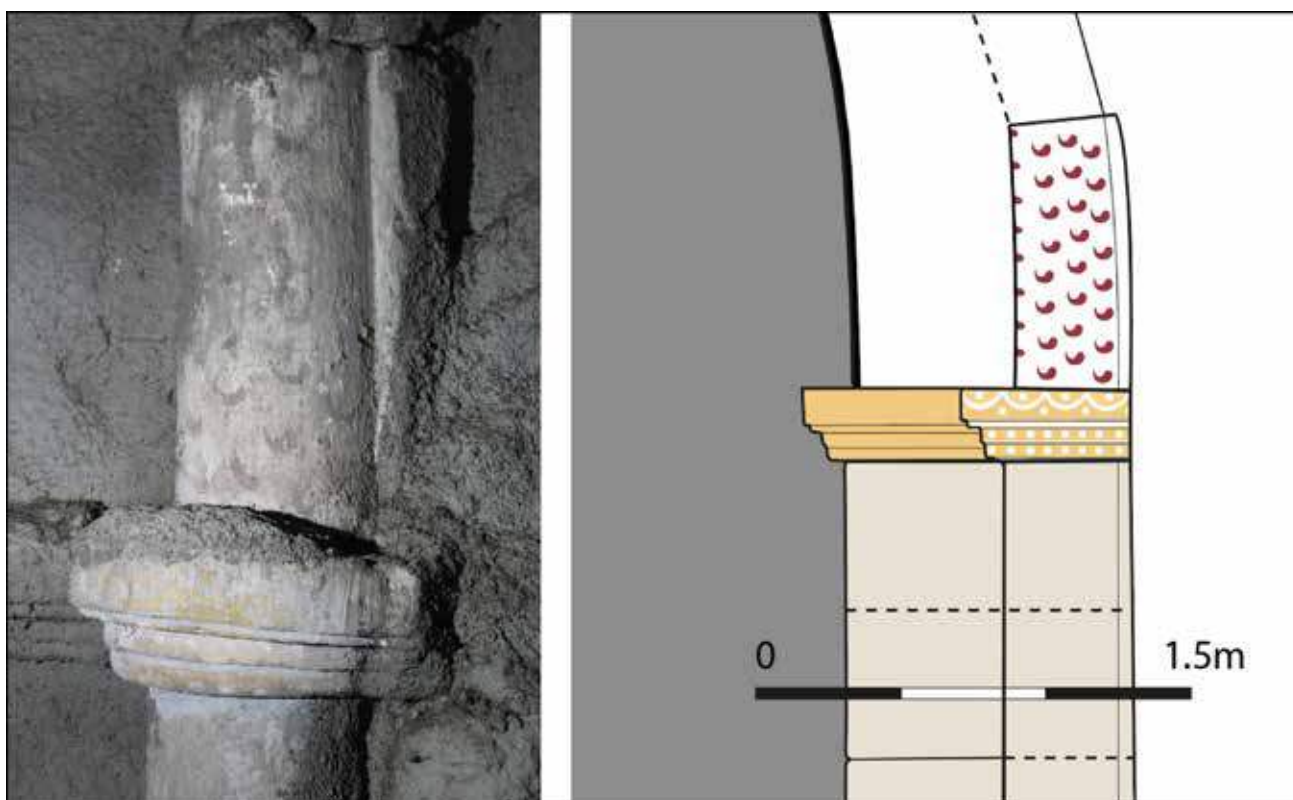


Figure 14

Imposte et piédroit nord du voûtement d'ogives de la croisée du transept, abbaye de Bonlieu (Haute-Savoie), avril 2024.

© Lisa Lemerrier.

Les décors réalisés sur les piédroits et sur le départ des ogives semblent, quant à eux, identiques. Sur les premiers voussoirs de la croisée du transept, un badigeon blanc uniformise le fond, rehaussé de mouchettes rouges tracées du coin inférieur droit et remontant vers la gauche. L'emploi de ces motifs simples et répétitifs, couplés à la polychromie architecturale, souligne la modénature de l'architecture et ses proportions.

Le dernier décor encore en place est très lacunaire et n'est visible que sur le linteau de la porte du mur-pignon de la nef. Comme en témoignent les deux couches de badigeons blancs, plusieurs campagnes picturales se sont succédé et une seule semble avoir été polychrome. Des éléments rouges sur fond blanc se distinguent mais les lacunes sont trop importantes pour identifier des formes. Ils nous informent néanmoins de la présence de peintures murales à l'extérieur de l'église.

Pour finir, quelques enduits sont conservés sur des blocs issus de la destruction du chevet et employés pour l'agrandissement oriental du parement sud du transept. Ces enduits subsistants sont blancs unis, avec de rares traces de rouge et de noir, sans que l'on puisse distinguer des formes précises. Les aléas climatiques auxquels ces peintures ont été soumises n'ont pas favorisé leur préservation. L'unique élément ornemental identifié sur l'un des blocs de remploi est un rinceau fleuri sur fond blanc [fig. 15].

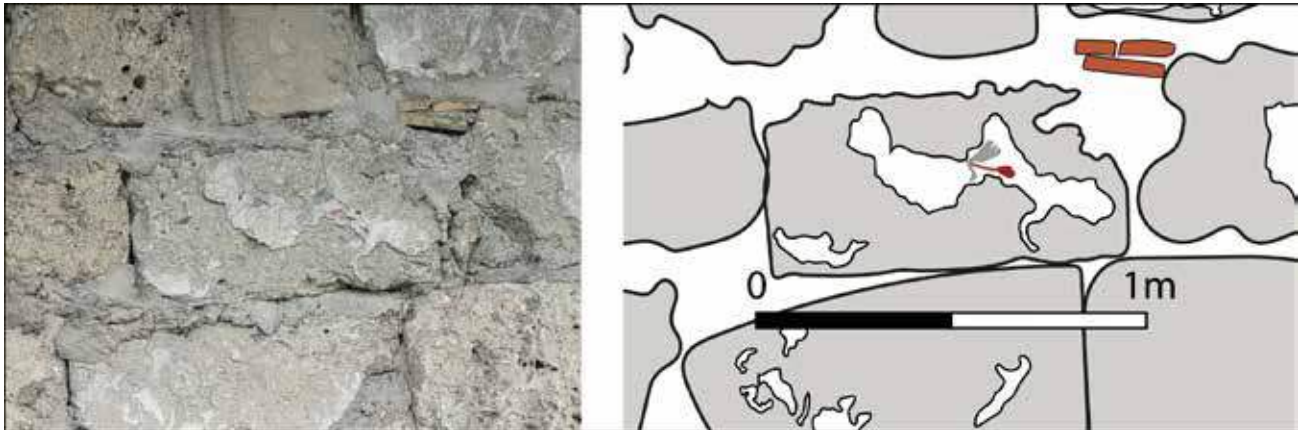


Figure 15

Décors floraux présents sur le bloc en remploi dans l'extension orientale du bras sud du transept, abbaye de Bonlieu (Haute-Savoie), avril 2024.

© Lisa Lemerrier.

Un décor similaire a été observé sur un fragment d'un plancher peint du milieu du XIII^e siècle du prieuré de Montverdu (Loire)¹⁴. En l'absence d'autres éléments de comparaison et de la méconnaissance de la période d'utilisation de ce motif en Savoie, cette ressemblance demeure insuffisante pour proposer une datation fiable des décors.

De fait, seuls quelques vestiges subsistent et ne représentent qu'une infime proportion de ce qui a pu exister. À l'image de l'église Saint-Maurice d'Annecy (ancienne église du couvent des Dominicains)¹⁵, l'abbatiale devait être entièrement peinte. L'ensemble des observations a permis d'établir la stratigraphie des peintures et d'en proposer une chronologie relative, sans que les campagnes puissent être précisément datées par comparaison technique, stylistique ou iconographique. L'étude des peintures et leur mise en valeur sont ici particulièrement utiles pour sauvegarder ce patrimoine fragile et sur le point de disparaître.

Conclusion

L'étude du bâti de l'ancienne abbatale de Bonlieu a ainsi permis de mettre en évidence le phasage chronologique de son chantier de construction jusqu'à son récent changement de fonction. Des incohérences entre la nef et le transept nourrissent l'hypothèse d'une évolution dans le projet de construction. La restitution d'une tribune, accessible depuis le cloître, a également pu être proposée grâce aux réflexions sur l'organisation des espaces et des circulations. Les peintures murales conservées sur le voûtement de la nef, sur l'arc triomphal

14. DELOMIER Chantal & LE BARRIER Christian (dir.), *Archéologie du bâti en Auvergne-Rhône-Alpes. L'esquisse d'un corpus*, Lyon, Association de liaison pour le patrimoine et l'archéologie en Rhône-Alpes et Auvergne, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, coll. « Documents d'archéologie en Rhône-Alpes », 2021, p. 348.

15. BAUD Henri, « Les églises peintes du Moyen Âge en Savoie du Nord », *Le Globe, Revue genevoise de géographie*, n° 125, 1985, p. 13-29, ici p. 13, disponible en ligne, <https://doi.org/10.3406/globe.1985.1195> [lien valide en octobre 2025].

et sur le parement externe du mur-pignon qui ont pu être étudiées sont les témoins fragiles de l'utilisation des espaces et de leur ornementation.

Ne bénéficiant d'aucune mesure de protection juridique, ce site reste très exposé aux risques de dégradation. Pour pallier cette absence, toutes les données recueillies seront versées auprès du service régional de l'Archéologie pour qu'elles soient consultables. Le prolongement de ces recherches, comprenant une étude des sources, sera présenté dans le cadre d'un mémoire de recherche, au premier semestre 2025.

Du rouge au brun, des *curiositez* aux *musealia*

Récit d'un retour au pays natal ou la revanche des invisibles

Brigitte Thierion

Maître de conférence en littérature et civilisation brésilienne
à la Sorbonne Nouvelle, membre du Centre de recherches
sur les pays lusophones (CREPAL/ USN)
brigitte.thierion@sorbonne-nouvelle.fr

Pascale de Robert

Anthropologue, directrice de recherche à l'Institut de recherche
pour le développement, UMR « Patrimoines locaux, environnement
et globalisation » (PALOC-IRD/MNHN)
pascale.derobert@ird.fr

Je vois notre culture comme un pot jeté sur une dalle, avec des morceaux éparpillés un peu partout. Et il faut maintenant assembler le casse-tête. La cape est dans la mémoire de nos chants. Grâce à eux, nous parvenons à reconstruire notre identité, comprendre un peu notre histoire et imaginer notre futur¹.

Ces paroles de Glicéria Tupinambá évoquent les vestiges de la culture d'un peuple placé en situation de colonisation dès les premiers contacts avec les Européens. En effet, cette jeune autochtone originaire de Serra do Padeiro, l'un des vingt-trois villages de la Terre indigène Tupinamba de Olivença, située au sud de l'État de Bahia au Brésil, est l'une des descendantes des peuples qui habitaient le littoral sud-américain au ^{xvi}^e siècle. Elle se présente donc comme l'héritière d'une culture brisée, disloquée sous la violence de l'histoire coloniale, et qui a été éparpillée de par le monde. Ces mots nous conduisent à nous interroger sur le sort d'objets qui ont traversé les siècles, hors de leur contexte d'origine, objets exilés qu'elle et son peuple revendiquent aujourd'hui comme patrimoine. Ils cristallisent l'utopie d'une renaissance, et sont investis de la mission de reconstruire une unité perdue, une culture effacée, et de réparer ainsi les âmes et les corps. Au-delà, ils sont une source d'inspiration à la fois pour repenser les relations entre les peuples et les savoirs et pour revisiter les formes et les messages de l'art autochtone. Afin de mesurer ces bouleversements, nous suivrons les pas de Glicéria qui nous a entraînées, en particulier, dans sa recherche autour des capes tupinambas conservées dans les musées européens².

1. « *Vejo a nossa cultura como um pote jogado num lajedo, os pedaços espalhados em tudo o que é lugar. Agora temos de montar feito um quebra-cabeça. Nós temos o manto na memória dos nossos cantos. Através deles, conseguimos reconstruir nossa identidade, entender um pouco a nossa história e projetar o futuro.* » (TUPINAMBÁ Glicéria, « A visão do manto », *Revista Zum*, n° 21, 7 décembre 2021, [en ligne], revistazum.com.br/revista-zum-21/a-visao-do-manto/ [lien valide en janvier 2026]). Traductions par nos soins.

2. Nous l'avons accompagnée dans certains de ses voyages autour des musées depuis 2021 et participons avec elle à des projets de recherche sur les collections brésiliennes.

Très tôt, les objets témoins et acteurs de l'Histoire qui servirent de troc ou d'ambassade représentèrent, par-delà les océans, les mœurs de peuples inconnus qui inspiraient la curiosité et la crainte des Occidentaux. Déplacés au cours de l'histoire, ils ont connu un destin improbable. Comment ont-ils été reçus de part et d'autre de l'Océan ? Quelles dynamiques ont-ils engendrées ? Quelles trajectoires ont-ils empruntées pour parvenir jusqu'à nous et de quels rôles sont-ils investis aujourd'hui ? Les propos de Glicéria traversent le temps et ramènent sur le devant de la scène des objets qui nous parlent d'histoires et d'hommes que l'on croyait endormis ou disparus depuis des siècles. En reconstituant des bribes des parcours de ces invisibles, nous voyons comment sa communauté a pu désirer et projeter en rêve l'écriture de nouvelles trajectoires aux couleurs brunes de la terre.

Les premières traversées transatlantiques : des cabinets de curiosités aux collections dispersées

Aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, les savants humanistes voyaient l'accomplissement de l'homme, son épanouissement dans « la consultation des sources de savoirs, textes et objets incontournables, inédits ou rares : les curiosités³ ». Au ^{xvi}^e siècle, le désir de connaître et d'ordonner un monde en expansion suscite l'engouement pour les collections. Princes et prélats affichent leur prestige dans l'exposition des merveilles⁴ réunies dans des chambres appelées *Kunstkammer*, *Wunderkammer* ou *Schatzkammer*. La nouvelle bourgeoisie cultivée, avide de reconnaissance, accroît la popularité des collections d'objets : *naturalia*, *artificialia* et *mirabilia* qui portent le sceau de l'exotisme [fig. 1]. Le cosmographe André Thevet (1516-1592)⁵ met en avant leur caractère inédit en les nommant « *singularitez* ».



Figure 1

Cabinet of Curiosities, Frans II Francken, 1620-1625, huile sur panneau de bois conservée au Kunsthistorisches Museum (KHM) de Vienne. Cette toile est caractéristique du tableau de galerie qu'inaugure Frans II Francken (1581-1642).

Ici, *naturalia* et *artificialia* s'exposent pêle-mêle. Dans une pièce attenante, des collectionneurs admirent un codex.

Reproduction KHM-Museumsverband.

3. LAMBERT Vincent & RASSE Paul, « Des cabinets de curiosités aux muséums, des classiques aux modernes », *Hermès*, n° 87 (« L'érudition en héritage »), 2021, p. 36-43, ici p. 37.

4. *Ibid.*, p. 38 ; MARRACHE-GOURAUD Myriam, *La Légende des objets : le cabinet des curiosités, réfléchi par son catalogue (Europe ^{xvi}^e - ^{xvii}^e siècles)*, Genève, Droz, coll. « Les seuils de la modernité », 2020, p. 137.

5. THEVET André, *Le Brésil d'André Thevet : Les singularités de la France antarctique (1557)*, éd. Frank Lestringant, Paris, Chandeigne, coll. « Magellane », 1997.

Elles s'installent dans les cabinets de curiosités, font l'objet d'échanges et de « trafic » avec les populations locales, et voyagent très tôt vers l'Europe, comme le montre la présence, dès 1539, d'objets précolombiens et de parures de plumes dans la collection des Médicis⁶. Elles circulent entre les collectionneurs, qui en font le motif de leurs voyages à travers l'Europe. Ces circulations multiples, au point que l'on puisse parler de « valse des objets⁷ », brouillent la lisibilité de leur histoire et alimentent les fables [fig. 2]



Figure 2

Le jardin exotique et les singularités réunies dans le cabinet de Paul Contant (1562 ?-1629 ?), apothicaire à Poitiers, attirent des visiteurs nombreux et illustres. Poète, il en dresse un catalogue en vers, illustré d'images réalisées d'après nature. Le toucan et les maracas, rapportés des côtes brésiliennes, comptent parmi les singularités prisées des collectionneurs. Abraham Gölnitz, venu spécialement de Dantzig, en a fait une description où il mentionne la présence de parures et de vêtements de plumes. Planche extraite de *Les Œuvres de Jacques et Paul Contant pere et fils maistres apoticaire de la ville de Poitiers*, Paul Contant (1562 ?-1629 ?) et Jacques Contant (15...-1620 ?), édité par Julian Thoreau, & la Vesve d'Antoine Mesnier imprimeurs ordinaires du Roy, & de l'Université, M. DC. XXVIII, Poitiers, 1628. Reproduction Bibliothèque nationale de France.

Le grand collectionneur et polygraphe Pierre Borel (1620 ?-1671) établit un guide de deux cents cabinets situés en France et au-delà, qu'il ajoute à l'inventaire de son propre cabinet, ce qu'il justifie : « parce que la plus part de ceux qui voyagent passent en diverses villes sans voir les raretez qui y sont, pour avoir ignoré qu'elles y fussent⁸. »

La fréquentation des marchands et des ventes aux enchères approvisionne les collections⁹ qui favorisent également les échanges épistolaires – le provençal Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637) en fournit un remarquable exemple avec ses 1 500 correspondants réguliers. À la fin du ^{xvi}e siècle, la circulation des curiosités, très prospère, nourrit un ample réseau commercial. À Amsterdam, on compte près de trente boutiques

6. SHELTON Antony A., « Cabinets of Transgression : Renaissance Collections and the Incorporation of the New World », in ELSNER John & CARDINAL Roger (dir.), *The Cultures of Collecting*, Londres, Reaktion Books, coll. « Critical views », 1994, p. 177-203, cité par DELPUECH André, MARRACHE-GOURAUD Myriam & ROUX Benoît, « Valses d'objets et présence des Amériques dans les collections françaises : des premiers cabinets de curiosités aux musées contemporains », in MONCOND'HUY Dominique (dir.), *La Licorne et le Bézoard, une histoire des cabinets des curiosités*, cat. exp., Poitiers, musée Sainte-Croix, 18 octobre 2013-16 mars 2014, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2013, p. 271-316, ici p. 273. Voir la liste des collectionneurs italiens et anglais qui possèdent des parures de plumes, que l'on trouve également chez des collectionneurs français comme les apothicaires Paul Contant, Samuel Veyrel ou Chaudet.

7. *Ibid.*, p. 271.

8. BOREL Pierre, *Les Antiquitez, raretez, plantes, mineraux, et autres choses considerables de la ville et comté de Castres d'Albigeois, et des lieux qui sont à ses environs, avec l'histoire de ses comtes, evesques, etc. [...] Avec le roolle des principaux cabinets, et autres raretez de l'Europe. Comme aussi le catalogue des choses rares de Maistre Pierre Borel docteur en medecine auteur de ce livre*, Castres, Arnaud Colomiez, 1649, p. 124-131. curiositas.org/cabinet/curios317 [lien valide en décembre 2023].

9. « L'échange d'artefacts, d'espèces et d'images apportées des quatre coins du monde était une constante parmi les collectionneurs, en particulier les médecins, les botanistes, et autres spécialistes de la nature. » « A troca de artefatos, espécimes e imagens trazidas dos quatro cantos do mundo era uma constante entre colecionadores, especialmente os médicos, botânicos e demais estudiosos da natureza. » FRANÇOZO Mariana de Campos, *De Olinda a Holanda. O gabinete de curiosidades de Nassau*, Campinas, S. Paulo, Unicamp, 2014, p. 59.

commercialisant des objets rares¹⁰ dans la seconde moitié du xvii^e siècle. En 1644, dans son journal de voyage, l'écrivain John Evelyn évoque l'« Arche de Noé, située sur l'Isle du Palais à Paris », qui propose un ensemble varié de « curiosités naturelles ou artificielles, Indiennes ou Européennes¹¹ ». Les ports de Marseille et de La Rochelle regorgent de pourvoyeurs d'objets et d'artisans virtuoses aptes à satisfaire les collectionneurs exigeants. À Augsbourg, les Fugger, une famille de commerçants et de banquiers, développent un vaste réseau de vente et de revente à travers l'Europe¹² [fig. 3].



Figure 3

Le marchand de tissus Levinus Vincent (1658-1727) et son épouse ouvrent leur riche collection au public à la fin du xvii^e siècle à Amsterdam. Sur l'une des planches qui illustrent le catalogue publié en 1719 en deux volumes, un vêtement de plumes (à droite) côtoie des oiseaux exotiques. Extrait de *Elenchus tabularum, pinacothecarum atque nonnullorum cimeliorum, in gazophylacio*, Levini Vincent, Harlemi Batavorum, sumptibus auctoris, 1719, partie V. Reproduction Bibliothèque nationale de France.

Échanges et circulations parmi les puissants

Dotés d'un fort capital symbolique, les objets servaient les ambitions des princes ; quant aux botanistes et aux médecins, ils y voyaient une source de connaissances. Certaines transactions s'avéraient toutefois opportunistes¹³. Ainsi, Thevet, soucieux d'asseoir sa position à la cour, offrit-il une précieuse cape de plumes ramenée

10. NOORDEGRAAF Leo & WIJSENBECK-OLTHUIS Thera, « De wereld ontsloten. Aanvoer van rariteiten naar Nederland », in BERGVELT Ellinoor & KISTEMAKER Renée (Org.), *De Wereld binnen handbereik: Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585-1735: catalogus*, Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum, Zwolle, 1992, p. 46.

11. EVELYN John, *The Diary of John Evelyn..., from 1641 to 1705-6, with memoir*, Londres, William Bray, 1890, p. 46. « The Isle du Palais consists of a triangular brick building [...] here is a shop called Noah's Arke, where are sold all curiosities natural or artificial, Indian or European, for luxury or use, as cabinets, shells, ivory, porcelan, dried fishes, insects, birds, pictures, and a thousand exotic extravagances. »

12. FRANÇOZO Mariana de Campos, *De Olinda a Holanda...*, op. cit., p. 58.

13. MARRACHE-GOURAUD Myriam, *La Légende des objets...*, op. cit., p. 296.

du Brésil au dédicataire¹⁴ de son ouvrage *Les Singularitez de la France Antarctique* (1557). Il le mentionne dans une description où il vante l'exceptionnelle couleur des oiseaux dont les plumes servent de parures pour la guerre, de bonnets ou encore de robes :

Et qu'ainsi soit, il pourra être vu par une robe ainsi faite, de laquelle j'ai fait présent à Monsieur de Troisriex, gentilhomme de la maison de Monseigneur le révérendissime cardinal de Sens, et garde des sceaux de France, homme dis-je amateur de toutes singularités et de toutes personnes vertueuses¹⁵.

Le cardinal la reçut et l'offrit au roi Henri II¹⁶, qui fut accueilli à Rouen, en 1550, par une magnifique entrée où se produisirent cinquante guerriers tupinambas¹⁷ [fig. 4].



Figure 4

L'entrée solennelle du roi Henri II avec son épouse Catherine de Médicis, en 1550 à Rouen, donne lieu à une fête extraordinaire par son faste et sa nouveauté. Les notables y mettent l'accent sur les relations commerciales étroites entretenues avec les habitants du littoral brésilien. Des parades, des danses et des simulacres de batailles sont organisés avec des Tupinambas, venus spécialement du Brésil, auxquels se mêlent des marins normands. Extrait de *L'Entrée à Rouen du roi et de la reine, Henri II et Catherine de Médicis en 1550*, E. Cagniard éditeur, parchemin (27 feuillets, dix grandes miniatures) conservé à la bibliothèque municipale de Rouen (Ms Y 28, fol. 62).
Reproduction Bibliothèque municipale de Rouen.

14. Le cardinal Jean Bertrand, archevêque de Sens. Sur la trajectoire de la cape, voir aussi l'article de MÉTRAUX Alfred, « À propos de deux objets tupinamba du Musée d'ethnographie du Trocadéro », *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, n° 3, janvier 1932, p. 3-17, disponible en ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1204481q/f3.image> [lien valide en janvier 2026].

15. THEVET André, *op. cit.*, p. 115. Il ajoute qu'elles sont en plume d'*Arat*, une sorte de héron au plumage rouge comme « sang de dragon » (notes 5 et 6, p. 115). Nous savons aujourd'hui qu'il ne s'agit pas d'un perroquet, mais de l'ibis rouge, *guará* (*Eudocimus ruber*).

16. MARRACHE-GOURAUD Myriam, *op. cit.*, p. 296.

17. FAURE Michel, *Une histoire du Brésil. Naissance d'une nation*, Paris, Perrin, 2016, p. 13-18 ; L'entrée a été décrite en 1551 par un auteur anonyme dans un manuscrit conservé à la bibliothèque municipale de Rouen (Ms Y 28) publié ensuite par DENIS Ferdinand Jean, *Une fête brésilienne célébrée à Rouen en 1550*, Paris, J. Techener, 1850 ; PERRONE-MOISÉS Beatriz, « L'alliance normando-tupi au XVI^e siècle : la célébration de Rouen », *Journal des Américanistes*, 2008, n° 94-1, p. 45-64, disponible en ligne, <https://journals.openedition.org/jsa/8773> [lien valide en janvier 2026]. Des Normands participaient au défilé tupinamba, témoignant des échanges nombreux entre les côtes tupi et normande à l'époque.

La préciosité des objets collectés ne se limite pas toutefois à leur seule valeur marchande ou à leur esthétique. Krzysztof Pomian l'attribue à leur statut de « sémiophore », car ils portent de manière invisible un sens qui fait leur étrangeté¹⁸.

Le prince Jean-Maurice de Nassau-Siegen (1604-1679), dit le « Brésilien », compte parmi ces collectionneurs prestigieux. Comme gouverneur général de la Nouvelle-Hollande et fondateur de la ville de Recife, il se signala par ses contacts avec les populations autochtones. Il s'entoura de savants et de peintres, comme Albert Eeckhout (1607/1612 – v. 1665) et Frans Post (v. 1612-1680), chargés de rendre compte des richesses locales. Pendant son séjour, il constitua un remarquable cabinet, dont un grand nombre de pièces lui furent offertes en manière d'ambassade par les populations locales. En 1644, lorsqu'il fut contraint de quitter le Brésil, il rapporta aux Pays-Bas ces singularités collectées entre 1637 et 1644.

Dès son retour, il donna une fête en son palais au cours de laquelle onze « sauvages nus » exécutèrent une danse guerrière qui fit forte impression. Le médecin Adolphe van Voorst, qui était alors directeur du Jardin botanique de Leyde, visita sa collection de plantes, et témoigne avoir vu des couvertures de plumes sur les sofas avec d'autres objets¹⁹. Les vêtements en plumes d'ibis rouge apparaissent dans diverses peintures. Comme dans les deux portraits de Marie Stuart²⁰ du peintre Adriaen Hanneman (1603/1604- 1671) : l'un, peint vers 1655, qui la représente seule ; l'autre (une représentation posthume) datée de 1664 environ, où elle apparaît en compagnie d'un serviteur noir [fig. 5], ou encore dans celui exécuté vers 1645 par Louise Hollandine du Palatinat (1622-1709) de sa sœur Sophie (1630-1714)²¹. Leur sœur, Élisabeth de Bohême, évoque la présence de la princesse en exil à un bal de cour à La Haye et note « qu'elle était très bien habillée, comme une Amazone²² ».



Figure 5

Les capes de plumes rapportées du Brésil par le prince Jean-Maurice de Nassau-Siegen (1604-1679), surnommé « le Brésilien », doublées et adaptées en taille, ont été portées à l'occasion de bals costumés. Le portrait posthume de Marie Stuart avec un serviteur noir réalisé par Adriaen Hanneman (1604-1671) est l'un des trois tableaux où elles apparaissent. *Posthumous Portrait of Marie I Stuart (1631-1660) with a servant*, Adriaen Hanneman, 1664, huile sur toile conservée au Mauritshuis, La Haye (inv. 429). Reproduction Mauritshuis, La Haye.

18. MARRACHE-GOURAUD Myriam, *op. cit.*, p. 15.

19. FRANÇOZO Mariana de Campos, *De Olinda a Holanda...*, *op. cit.*, p. 178-179.

20. Marie Stuart (1631-1660), épouse de Guillaume II d'Orange-Nassau.

21. Ce tableau de Louise Hollandine est conservé au musée du château de Wasserburg-Anholt à Isselburg, Rhénanie du Nord-Westphalie. Son exécution (1645 ou 1652), les circonstances de sa réalisation et l'usage de la cape demeurent imprécis. S'agissait-il d'un mariage princier, ou d'une mascarade donnée à la cour ? (*Ibid.*, p. 26-27 et 194-195).

22. *Ibid.*, p. 196-201. Lettre adressée à son cousin Charles II d'Angleterre le 17 janvier 1655. Voir aussi l'histoire des tableaux et la présence d'un troisième tableau, détruit pendant la Seconde Guerre mondiale.

Nassau a certainement prêté ces objets, exceptionnels et très convoités, en échange de faveurs ou pour réaffirmer son soutien aux Orange-Stuart. Les cadeaux adressés au Grand Électeur de Brandebourg, à Frédéric III de Danemark et à Louis XIV, qui dispersèrent sa collection, obéirent à des desseins semblables²³.

Les « sauvageries » du Brésil circulaient amplement, peut-être même avant le ^{xvi}^e siècle, à en croire la familiarité des marins normands avec la culture des Tupinambas, dès 1550²⁴. Aras, becs de toucan, oiseaux aux plumes chatoyantes et épées-massues étaient particulièrement recherchés. La cape enchante, sa fragilité et son raffinement contrecarrent l'image grossière accolée aux « Sauvages », ces Autres dont on parle peut-être avec mépris, peut-être avec admiration, mais dont l'existence est attestée, racontée, rendue visible par ces objets [fig. 6]. L'épée représentée dans les gravures de Theodor de Bry²⁵ (1528-1598) et de ses fils, Johann Theodor (1561-1623) et Johann Israël (1570 ?-1611), qui inondent l'Europe, suscite l'émerveillement et l'effroi alimentés par les récits que firent Hans Staden (1557), André Thevet (1557), Jean de Léry²⁶ (1578), le jésuite Fernão Cardim²⁷ (1584) et le capucin Claude d'Abbeville (1614) de son usage rituel.

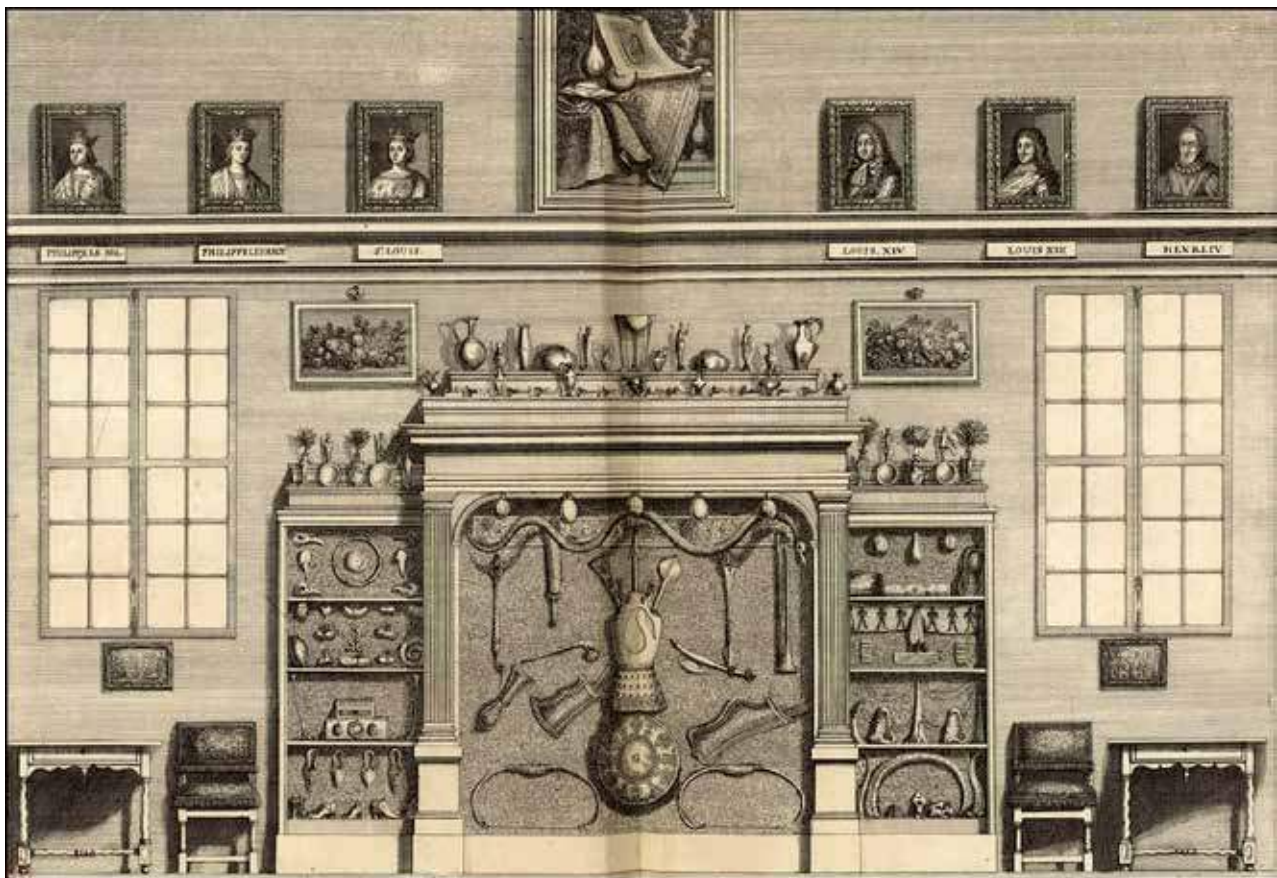


Figure 6

Le cabinet constitué par le révérend père du Molinet (1620-1687) à la bibliothèque Sainte-Geneviève contient, entre autres, des objets ethnographiques d'Amérique du Nord (Canada) et du Sud. Parmi les artefacts qui ont survécu à son démantèlement à la Révolution se trouvent une massue, une hache et un hamac d'origine brésilienne, datant du ^{xvi}^e siècle. *Le cabinet de la bibliothèque de Sainte Genevieve*, R. P. Claude du Molinet, chanoine régulier de la Congrégation de France, chez Antoine Dezallier, rue Saint Jacques, à Paris, 1692. Reproduction Bibliothèque nationale de France.

23. *Ibid.*, p. 202.

24. PERRONE-MOISÉS Beatriz, *art. cit.*, p. 11.

25. STADEN Hans, *Véritable histoire et description d'un pays habité par des hommes sauvages, nus, féroces et anthropophages...*, (1557), trad. par Henri Ternaux Compans, Paris, A.M. Métailié, 1979 ; STADIUS Johannes [Hans Staden] & BRY Theodor de, *Americae tertia pars memorabilem provinciae Brasiliae Historiam continens...*, Francfort, Theodor de Bry, 1592.

26. LÉRY Jean de, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, 1578, (2^e éd., 1580), éd. Frank Lestringant, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Classiques », 1994.

27. CARDIM Fernão, *Mœurs et coutumes des Indiens du Brésil* (1584), éd. Jérôme Thomas, Paris, Chandeigne, coll. « Magellane poche », 2021.

Après la Révolution, les collections ayant survécu au démembrement des successions, ventes aux enchères ou confiscations sont redistribuées au gré des projets muséographiques formant les embryons des collections des musées contemporains. Leurs parcours, inégalement documentés, obéissent à des logiques complexes. Les trajectoires suivies par la cape de Thevet et les objets (maracas, épée-massue, casse-tête, hache) gardent une part de mystère²⁸. Passé l'enchantement ou l'effroi de la découverte de l'altérité, ces objets-témoins rejoignent les coins obscurs des réserves des musées où ils sont conservés et rendus invisibles au public. Parallèlement, la colonisation disloque les sociétés et les territoires autochtones, empêche la transmission des langues et des savoirs locaux, favorise la « civilisation » en orchestrant la disparition de peuples, désormais associés au passé²⁹. Ainsi, les Tupinambas, comme tant d'autres peuples autochtones, seront officiellement déclarés disparus au Brésil. Leurs descendants, s'ils se reconnaissent comme tels, se voient alors pareillement condamnés à la clandestinité et à l'invisibilité. [fig. 7].



Figure 7

Conservée depuis 1689 au Musée national du Danemark à Copenhague, cette cape a été exposée en 2000 au parc Ibirapuera à São Paulo, lors de l'exposition « Brasil+500 Mostra do Redescobrimento ». Elle a été restituée en 2024 au Brésil.

© Roberto Fortuna / The National Museum of Denmark.

28. ROUX Benoît, *Les Collections royales d'Amérique du sud au musée du Quai Branly-Jacques Chirac : (En)quêtes d'archives autour des pièces amazoniennes et caraïbes d'Ancien Régime*, [rapport de recherche], musée du quai Branly, 2012, p. 1-67. L'enquête menée sur la provenance des pièces amazoniennes et caraïbes d'Ancien Régime du musée du quai Branly montre la difficulté à reconstituer le parcours des objets et à comprendre les motivations qui justifient leurs déplacements ; DELPUECH André, « Histoires de capes et d'épées : Objets tupinamba entre Brésil et France », in DU CREST Sabine (dir.), *Exogenèses, Objets frontière dans l'art européen, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, de Boccard, coll. « De l'archéologie à l'histoire », 2018, p. 41- 57, ici p. 51-52 ; DELPUECH André, MARRACHE-GOURAUD Myriam & ROUX Benoît, art. cit., p. 275-276.

29. CUNHA Manuela Carneiro da (dir.), *História dos Índios no Brasil*, São Paulo, Companhia das letras, 1992.

Un retour inespéré : l'exposition de São Paulo en l'an 2000

Pendant plusieurs siècles, les objets dits tupinambas, selon la désignation courante adoptée lors des premiers contacts, semblent s'être endormis dans les réserves des institutions européennes qui les conservent jalousement. Il en est de même des Tupinambas, jugés disparus à partir du XVIII^e siècle bien qu'ils soient présents, d'après la carte établie par l'ethnologue Curt Nimuendajú (1943)³⁰. En réalité, ils attendent que les *Encantados* se manifestent à eux et donnent le signal des « *retomadas* »³¹.

En l'an 2000, les commémorations des 500 ans de l'arrivée des Portugais sur le Continent déclenchent une vive polémique. Les peuples autochtones rejettent la notion de découverte, préférant parler d'invasion ou de génocide, car ce fut le début de leur sujétion et de l'extermination d'une partie très importante des nombreuses populations qui vivaient sur le Continent avant 1500. Ils organisent le mouvement « Brésil 500 ans de Résistance autochtone, noire et populaire³² » et prévoient une campagne et des manifestations sur l'ensemble du pays, au nom de tous les sujets historiquement opprimés. Mais ils se heurtent à une forte répression, dès l'ouverture des commémorations en présence des chefs d'États brésilien et portugais, le 22 avril 2000 à Coroa Vermelha³³ (sud de l'État de Bahia).

Une des manifestations phares de ces célébrations est l'exposition « Brésil +500, Exposition de la Redécouverte »³⁴, organisée au parc Ibirapuera à São Paulo. Elle cherche à brosser un panorama de l'art brésilien de 1500 jusqu'aux années 2000. L'un des treize modules qui la structurent expose une cape de plumes d'ibis rouge prêtée par le Musée national du Danemark à Copenhague³⁵.

C'est la première fois depuis le XVI^e siècle qu'une cape retranscend l'Atlantique pour retourner dans son pays d'origine. L'anthropologue brésilienne Lúcia Hussak van Velthem souligne le caractère exceptionnel de sa présence, car à trois reprises, au moins, son prêt avait été sollicité, sans succès. L'artiste Lygia Pape (1925-2004) en avait fait la demande en 1978 pour une exposition organisée avec Mario Pedrosa en collaboration avec Eduardo Viveiros de Castro, qui portait le titre « Joie de vivre, joie de créer », mais l'incendie, en juillet 1978, du musée d'Art moderne de Rio (MAM), où elle devait être installée³⁶, mit fin au projet. En 1980, le musée d'Art moderne de São Paulo en fit la demande pour l'exposition emblématique « L'Art plumaire au Brésil »³⁷ : il n'obtint qu'une photographie insérée dans les premières pages du catalogue. Enfin, en 1992, le secrétariat municipal de la Culture de São Paulo voulut l'intégrer à l'exposition « Indiens du Brésil, altérité, diversité, dialogue culturel »³⁸. L'espace

30. VELTHEM Lucia Hussak van, « Museus, coleções e “objetos raros e singulares” », in VIEIRA DELGADO Ana Carolina & CURY Marília Xavier (dir.), *Culturas indígenas no Brasil e a coleção Harald Schultz*, São Paulo, Sesc, 2021, p. 108-129, ici p. 111.

31. ALARCON Daniela Fernandes, « A forma retomada: contribuições para o estudo das retomadas de terras, a partir do caso Tupinambá da Serra do Padeiro », *Ruris*, n° 7/1, 2013, p. 99-126, ici p. 110 ; ALARCON Daniela Fernandes, « Tupinambá. O retorno da terra », *Repórter Brasil*, 24/57, 2015, voir sur <https://www.youtube.com/watch?v=kwh3ZbJkw-A> [lien valide en janvier 2026]. Les « *Encantados* » désignent des entités non-humaines invisibles, centrales dans la cosmologie des Tupinambas. Les *retomadas* (« reprises ») sont les actions qu'ils mènent depuis la fin du XX^e siècle pour faire valoir leurs droits territoriaux, reconnaître leur identité indigène, se réapproprier des éléments culturels.

32. CONSELHO INDÍGENA MISSIONÁRIO *et al.*, *Brasil 500 anos de Resistência Indígena Negra e Popular, Projeto Historia*, vol. 20, 2000, p. 344-345, disponible en ligne, <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10827> [lien valide en janvier 2026] ; SOUZA Hamilton Octavio de, « Brasil 500 anos : As polémicas de uma data histórica », *Teoria e Debate*, Edição 44, 10 mai 2000, [en ligne], <https://teoriaedebate.org.br/2000/05/10/%EF%BB%BFbrasil-500-anos-as-polemicas-de-uma-data-historica/> [lien valide en janvier 2026].

33. MOVIMENTO DE RESISTÊNCIA INDÍGENA, NEGRA E POPULAR, «Marcha indígena 2000 para o litoral da Bahia : Porto Seguro, Coroa Vermelha, Monte Pascoal, Cabrália», *Acervo Isa*, 17 janvier 2000, 15 p. [en ligne], <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/marcha-indigena-2000-para-o-litoral-da-bahia-porto-seguro-coroa-vermelha-monte> [lien valide en janvier 2026] ; LINS Leticia & AUTRAN Paula, « 500 anos. Conflito na terra do Descobrimento », *O País*, s. d., [en ligne], https://documentacao.socioambiental.org/noticias/anexo_noticia/37245_20160818_163236.pdf [lien valide en janvier 2026].

34. ITAÚ, « Brasil + 500 Mostra do redescobrimento », *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 2024, [en ligne], <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/125999-brasil-500-mostra-do-redescobrimento> [lien valide en janvier 2026].

35. VELTHEM Lucia Hussak van, art. cit. ; « Mostra do redescobrimento é inaugurada em SP. », *Brasil 500, Folha on line*, 24 avril 2000, [en ligne], <https://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/500mostra.htm> [lien valide en janvier 2026] ; *Enciclopédia Itaú*, art. cit. ; DIAS José Antônio Braga Fernandes, « Arte, arte índia, artes indígenas », in AGUILAR Nelson. (dir.), *Mostra do Redescobrimento. Imagens do inconsciente*, cat. exp., São Paulo, Parque Ibirapuera, 23 avril-7 septembre 2000, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

36. PAPE Lygia & MORAES Angélica de, « Manto Tupinambá: Memories Lygia Pape in conversation with Angélica de Moraes 2000 », *Ursula*, 6 juin 2021, [en ligne], <https://www.hauserwirth.com/ursula/34929-manto-tupinamba-memories-lygia-pape/> [lien valide en janvier 2026], *Alegria de viver, alegria de criar*.

37. VELTHEM Lucia Hussak van, art. cit., p. 108-129. *A Arte Plumária no Brasil*.

38. *Ibid.*, p. 108-129. « *Índio no Brasil, Alteridade, Diversidade, Diálogo Cultural* » (14 juin- 27 juillet 1992), parc Ibirapuera, São Paulo.

créé pour l'accueillir demeura vide, à l'exception des courriers attestant l'échec des négociations entreprises pour l'obtenir³⁹. Son absence, souligne Lúcia van Velthem, résonne alors dans l'imaginaire.

Nous pouvons aisément imaginer la frustration des Brésiliens de se voir interdire l'accès à l'un des biens les plus emblématiques d'une culture considérée encore à cette époque, bien qu'à tort, comme disparue. Seules onze capes sont parvenues jusqu'à nos jours. Elles se trouvent à Copenhague, Bruxelles, Bâle, Florence, Milan et Paris, dans des institutions prestigieuses, héritières des collections royales et des cabinets de curiosités⁴⁰. Ces musées, fondés dans des contextes coloniaux, selon la logique qui a prévalu jusqu'à la moitié du ^{xx}^e siècle et jusqu'au démembrement des grands empires, s'arrogent des prérogatives sur les objets catégorisés « patrimoine » en avançant la nécessité de garantir leur pérennité, face à des contextes politiques ou économiques instables. Cette attitude dénote la persistance de préjugés envers les peuples autrefois colonisés et traités aujourd'hui encore en subalternes.

Ce contexte a perpétué l'appropriation et la confiscation des biens culturels des peuples autochtones. Au-delà, le refus de prêter des pièces considérées comme des objets phares de l'histoire du Brésil dénotait la permanence de relations asymétriques, et rend perceptible la tension engendrée par leur caractère historique exceptionnel. Dans cette exposition, d'une taille inégalée, avec plus de 15 000 objets, la cape et la lettre de Pero Vaz de Caminha⁴¹ furent sacralisées comme des reliques : les témoins et acteurs directs d'une rencontre qui inaugure une ère nouvelle de l'histoire de l'humanité. Inestimables de par leur rareté, ils incarnent cette part d'indicible évoquée par l'historien Krzysztof Pomian dans le concept de « sémiophore ». Ils appartiennent à l'Histoire et sont également chargés d'histoires.

Les Brésiliens s'en émurent, aux dires de la presse⁴², en dépit de leur méconnaissance notoire de l'histoire autochtone. Cet objet en plumes pouvait enfin matérialiser tout un pan de l'histoire du pays, invisibilisée par les vainqueurs, des ascendances généalogiques qu'on préférerait taire, des valeurs et des talents jusque-là niés aux Amérindiens. Ce furent les objets les plus appréciés et les plus visités⁴³. Le public se pressa pour admirer la cape présentée en majesté dans une scénographie particulièrement étudiée, démontrant ainsi l'aspect fédérateur attaché à leur capital symbolique.

Si son absence du territoire brésilien a contribué à mythifier la cape, et frappé l'opinion publique, nous pouvons imaginer le choc ressenti par les deux représentants de la communauté d'Oliveira conviés par un journaliste à visiter l'exposition⁴⁴ : Dona Nivalda Amaral de Jesus, alias Amotara, 67 ans, et Aloísio Cunha Silva, 41 ans. D'autant qu'ils se revendiquent depuis peu comme les descendants directs des Tupinambas. Dona Nivalda, dépositaire de l'histoire locale et leader respectée au sein de sa communauté, a été plébiscitée, car elle lutte sans relâche pour éveiller la conscience de ses « parents », revendiquer la reconnaissance de leur origine tupinamba et la restitution de leurs territoires traditionnels. Dès l'arrivée, ses pas la conduisent vers le module où sont exposées les productions autochtones, puis vers la vitrine où se trouve la cape. Bouleversée, après un temps de silence, elle s'exclame : « Toute l'histoire de notre peuple est ici⁴⁵. » Dona Nivalda se dit traversée par une voix, venue elle ne sait d'où. C'est, sans nul doute, la voix des *Encantados* qui nourrissent la spiritualité tupinamba⁴⁶ [fig. 8].

La vue et la voix de la cape encouragent alors le processus d'ethnogenèse déjà initié par les habitants d'Oliveira qui recomposent et se réapproprient leur identité autochtone. Ils créent un mouvement pour le retour de la cape⁴⁷ et, au terme d'années de lutte et de *retomadas*, dans un contexte régional d'extrême violence en

39. SCHWARCZ Lilia Katri Moritz, « Índios do Brasil : alteridade, diversidade e diálogo cultural », *Caderno de Campo*, vol. 2/2, 1992, p. 196-198.

40. BUONO Amy J., « Seu tesouro são de penas de pássaro : arte plumária tupinambá e a imagem da América », *Figura: Studies on the Classical Tradition/Studi sulla Tradizione Classica*, vol. 6/2, 2018, trad. de l'anglais Patricia Dalcanale Meneses, p. 13-29, ici p. 14.

41. Datée du 1^{er} mai 1500, annonçant au roi de Portugal Manuel I^{er} la « découverte » du Brésil.

42. CAVERSAN Luiz, « Carta de Caminha e manto são preferidos no Redescobrimto », *Folha de São Paulo*, 11 mai 2000, [en ligne], <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1105200006.htm> [lien valide en janvier 2026].

43. VELTHEM Lucia Hussak van, art. cit.

44. ANTENORE Armando, « Somos Tupinambás, queremos o manto de volta », *Folha de São Paulo Ilustrada*, 1^{er} juin 2000, [en ligne], <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0106200006.htm> [lien valide en janvier 2026].

45. *Ibid.*, s.p.

46. COUTO Patricia Navarro de Almeida, *Morada dos encantados: identidade e religiosidade entre os Tupinambá da Serra do Padeiro, Buerarema, BA. Dissertação de mestrado (Antropologia)*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, p. 158. Esprits des ancêtres.

47. « Nous sommes Tupinambas, nous voulons le retour de la cape (*Somos tupinambás, queremos o manto de volta*), une première demande de restitution demeurée sans suite ; et pour cause, il semble qu'elle n'ait jamais été transmise. Voir ANTENORE Armando, art. cit. ; ROXO Elisângela, « Longe de casa », *Piauí*, Edição 182, nov. 2021, [en ligne], <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/longe-de-casa-2/> [lien valide en janvier 2026].

raison d'enjeux fonciers importants⁴⁸, la communauté est officiellement reconnue en 2001 « peuple indigène Tupinamba » ; les limites de son territoire sont ensuite définies en 2009, initiant un long processus jusqu'à la reconnaissance légale de la « Terra Indígena Tupinambá de Olivença », signée en novembre 2025⁴⁹.



Figure 8

En novembre 2018, Glicéria Tupinambá (au centre), accompagnée de sa cousine Jessica (à droite), découvre la cape tupinamba dans la réserve du musée du quai Branly. Elle y est accueillie par Fabienne de Pierrebourg, conservatrice du patrimoine, alors responsable des collections « Amérique » (à gauche).

© Nathalie Le Boulter Pavelic.

Les voyages de Glicéria et le retour de la cape : une surprenante volte-face

Membre d'une famille très engagée dans les actions politiques pour la reconnaissance des droits des peuples autochtones, participante des « retomadas » tupinambas, enseignante dans le projet d'éducation différenciée de son village, Glicéria connaissait l'existence des capes anciennes, mais sa première rencontre, décisive, date de 2018, quand elle visite le musée du quai Branly lors d'un voyage à Paris et « entend l'appel ». Dès lors, elle n'aura de cesse de voyager entre le Brésil et l'Europe, entre son village et les musées [fig. 9], entre la tradition

48. LE BOULTER PAVELIC Nathalie, « Bref aperçu des violences et violations de droits contre les Tupinambas », *Autres Brésils*, 1^{er} novembre 2019, [en ligne], <https://www.autresbresils.net/Bref-aperçu-des-violences-et-violations-de-droits-contre-les-Tupinambas> [lien valide en janvier 2026].

49. La Constitution de 1988 reconnaît aux peuples autochtones un droit d'usufruit exclusif sur les territoires traditionnels qui sont délimités et homologués « Terre indigène » par l'État. Dans la Terre indigène Tupinamba de Olivença située entre les *municípios* (communes) d'Ilhéus, Una et Buerarema, le village Serra do Padeiro, où vit Glicéria, se trouve à l'intérieur des terres, dans une zone montagneuse de la forêt atlantique, alors que Olivença est situé sur le littoral (voir SANTANA Joci, « Demarcações de terras reforçam direitos indígenas e marcam avanço histórico na Bahia », *SECOM/GOVBA*, 18 novembre 2025, [en ligne], <https://www.ba.gov.br/comunicacao/noticias/2025-11/375906/demarcacoes-de-terras-reforcam-direitos-indigenas-e-marcam-avanco-historico> [lien valide en janvier 2026]).

orale et les archives écrites ou iconographiques concernant son peuple. Petit à petit, grâce aux voyages, aux déclarations et publications de Glicéria, l'évidence de ce lien privilégié entre un peuple, longtemps invisibilisé par la colonisation, et des objets, érigés en collections muséales dans les institutions des pays colonisateurs, s'impose. Avec humour et érudition, en invoquant les *Encantados*, elle fait ouvrir les réserves et pose de nouvelles hypothèses sur les usages et échanges dont les capes ont pu faire l'objet en réinventant de nouveaux débats, bien différents de ceux qui se tenaient quatre siècles auparavant dans les cabinets de curiosités.



Figure 9

Glicéria Tupinambá examine une cape de plumes du ^{xvi}^e siècle dans la réserve du musée des Cultures de Bâle (Suisse) en mai 2023, accueillie par le conservateur Alexander Brust.

© Brigitte Thiérion.

Lorsqu'en 2021, après la pandémie de Covid-19, l'ambassadeur du Brésil au Danemark, Rodrigo de Azeredo Santos, visite le Musée national du Danemark à Copenhague, il s'émeut de la présence de la cape de plumes à un endroit qui lui paraît ne pas être le sien. Quelques mois plus tard, il découvre dans le magazine culturel brésilien *Piauí*⁵⁰ qu'aucune demande de restitution n'a été adressée à ce musée. Il envisage alors d'engager la procédure.

Sous son impulsion, une demande officielle, émanant du Musée national de l'Université fédérale de Rio de Janeiro et des caciques d'Olivença et de la Serra do Padeiro, est adressée au musée danois en juillet 2022. Le 31 mai 2023, le ministre de la Culture danois donne son accord pour procéder à un rapatriement à la fin de l'année. L'annonce est publiée en juin 2023⁵¹. La nouvelle déconcerte par sa soudaineté et le secret qui a

50. ROXO Elisangela, art. cit.

51. WEINHOLT-LUDVIGSEN Cecilie, « The National Museum of Denmark to Donate Rare Feather Cape to Brazil », *Via Ritzau*, 27 juin 2023, [en ligne], <https://via.ritzau.dk/presmeddelelse/13700505/the-national-museum-of-denmark-to-donate-rare-feather-cape-to-brazil?publisherId=13560791&lang=en> [lien valide en janvier 2026].

entouré les négociations. Elle interroge sur les raisons qui ont pu la motiver, vingt-trois ans après l'exposition de São Paulo et quatre siècles après son acquisition par des Européens.

Elle constitue aussi un revirement de situation par rapport à la position affichée jusque-là par Glicéria, qui reconnaissait la complexité de la conservation des objets anciens destinés par ailleurs, selon elle, à affirmer la présence tupinamba sur le sol européen. Les colonisateurs se voyaient ainsi, à leur tour, colonisés. Non sans une pointe d'humour, elle présentait comme une punition la nécessité, pour les institutions qui les abritent, de préserver un patrimoine aussi fragile⁵², dont les Tupinambas se seraient peut-être débarrassés si on le leur avait rendu... concluait-elle en riant.

Le diplomate Rodrigo de Azeredo Santos était mû par le désir de participer à l'effort de renaissance du Musée national, lamentablement ravagé par l'incendie de septembre 2018. En le liant à un épisode de sa propre enfance, ses visites au Musée national, il l'a inscrit dans une histoire à la fois personnelle et collective, qui touche à des valeurs patriotiques⁵³. Ainsi, le retour sur le devant de la scène de cet objet, témoin de l'histoire et d'un savoir-faire amérindien, confisqué pendant des siècles, pourrait renforcer un sentiment de fierté nationale, comme le laissait croire l'engouement du public pour la cape en l'an 2000. Même si les Tupinambas sont encore discriminés et menacés aujourd'hui dans leur territoire, la cape pourrait être érigée en patrimoine national, au même titre qu'un précieux manuscrit enluminé... Les instances danoises⁵⁴ ont présenté cette restitution comme un don résultant d'une coopération avec le Musée national brésilien, en signe de solidarité face à un drame qui aurait aussi pu frapper leur institution. Il est probable que ce choix relève d'une stratégie destinée à prévenir une multiplication de demandes de restitution embarrassantes pour les musées en possession de biens culturels à la provenance incertaine. Toutefois, malgré les nuances à apporter, la prise en compte du contexte actuel, qui promeut des débats sur la légitimité des collections des musées occidentaux, en enrichit le sens. Elle reconnaît la légitimité des descendants des peuples colonisés et entend leurs demandes, et même les demandes des invisibles *Encantados*. La réaction de la *cacica* Valdelice semble emblématique de la pensée autochtone. Elle privilégie l'intérêt collectif par rapport à une appropriation égoïste, et réaffirme le lien indissoluble de la cape avec le territoire :

Ma grand-mère disait que la perte de la cape avait affaibli le peuple tupinamba. Je souhaite que la relique revienne rapidement pour nous fortifier. Peu importe qu'elle arrive à Bahia ou à Rio. Il est essentiel qu'elle revienne. [...] Nous avons besoin que notre terre soit démarquée⁵⁵.

Cette énergie s'est manifestée en 2000, permettant une avancée décisive du processus de reconnaissance de leur identité et de leurs droits. La cape interagit et agit avec le peuple tupinamba, comme le répète Glicéria. Les esprits des ancêtres se manifestent à elle, et la cape guide ses pas et ses paroles, là où dorment des objets tupinambas. Aujourd'hui, par son biais, la cape re-tisse le lien qui investit les Tupinambas comme gardiens du passé et artisans du futur :

Aujourd'hui, je suis ici à l'appel de la cape. Le lien entre le passé et le présent ne se rompt pas. Les fils de la cape m'ont conduit au Danemark et nous permettent d'être ensemble en ce moment⁵⁶.

L'évolution des droits fondamentaux accordés à toutes formes de vie autres qu'humaine induit de nouvelles compréhensions de nos relations à l'Autre et à l'Ailleurs. L'ample mouvement de décolonisation qui

52. TUPINAMBÁ Glicéria, *The Cloak is the Territory of the Tupinambá. O manto é o território Tupinambá*, court métrage, 17 min, ISEE ESEE Degrowth International Conference, University of Manchester, 2021, [en ligne], www.youtube.com/watch?v=Cnoy88m00nc&t=29s [lien valide en janvier 2026].

53. « Para mim, é uma honra participar da devolução. Sou carioca. Me lembro de visitar o Museu Nacional com meu pai e meu avô. Mais tarde, eu mesmo levei minha filha até lá. Quando o museu pegou fogo, eu ainda estava em Teerã e fiquei muito tocado. Ao chegar a Copenhague, vi que poderia contribuir para recuperar o acervo da instituição. » « C'est un honneur pour moi de participer à cette restitution. Je suis originaire de Rio. Je me rappelle avoir visité le Musée national avec mon père et mon grand-père. Plus tard, j'y ai amené ma fille. Quand le Musée a pris feu, j'étais encore à Téhéran et j'ai été très touché. En arrivant à Copenhague, j'ai vu que je pourrais contribuer à récupérer une partie de la collection de cette institution. » (ROXO Elisângela, « A volta do manto Tupinambá », *Piauí*, 27 juin 2023, [en ligne], <https://piaui.folha.uol.com.br/volta-do-manto-tupinamba/> [lien valide en janvier 2026]).

54. WEINHOLT-LUDVIGSEN Cecilie, art. cit.

55. « Minha avó dizia que a perda do manto enfraqueceu o povo tupinambá. Espero que a relíquia volte logo para nos revigorar. Não importa se chegará à Bahia ou ao Rio. O fundamental é que retorne. (...) Nós precisamos que nossa terra seja demarcada. » ROXO Elisângela, art. cit., 2023.

56. « Hoje, me encontro aqui pelo chamado do manto. A ligação do passado com o presente não se quebra. Os fios do manto me trouxeram à Dinamarca e nos possibilitaram estar juntos neste momento. » *Ibid.*

bouleverse les pratiques, l'autorité et la légitimité des institutions muséales contraint ces dernières à se réinventer pour survivre⁵⁷. Il sape les bases logiques de construction du savoir institué à partir d'une posture occidentale, univoque qui, en dissociant le corps et l'esprit, a produit des collections désincarnées jusqu'au milieu du XIX^e siècle, excluant la parole et les attentes des peuples réifiés⁵⁸. Cette attitude doit céder la place à des savoirs pluriels et des formes alternatives de pensée, portées, entre autres, par les peuples autochtones⁵⁹. C'est le sens donné à la reconstruction des collections du Musée national, tel qu'il est entendu par les communautés qui veulent y participer activement⁶⁰, ainsi que par l'institution elle-même :

Les collections ethnologiques du Musée national/UFRJ vont être recrées à partir d'un nouveau regard pour le présent et le futur des peuples autochtones, afro-descendants, et des traditions populaires sont en train d'être recrées. Il s'agit d'une dynamique curatoriale qui vise à établir un dialogue et un partenariat avec les leaders et les intellectuels de ces communautés, en les incorporant, dans une perspective stratégique, au processus de reconstruction et de gestion de ces nouvelles collections. Cette initiative ouvre de nouveaux horizons pour les musées et la science, elle est déjà présentée, discutée et appréciée par les grandes institutions muséologiques internationales⁶¹.

Conclusion

La trajectoire de Glicéria est une quête, un destin déjà tracé, une route qu'elle suit entre des êtres, visibles et invisibles, et des lieux, proches et lointains, qui l'appellent et l'interpellent. De musée en exposition, elle remet en scène, en récit et en mouvement ce patrimoine tupinamba dispersé qui était gardé incomplet et muet en archives et en *musealia*. Quand elle passe, les objets de nos musées condamnés à rester immobiles, figés, invisibles, inaliénables, redeviennent un peu les choses admirées et échangées du cabinet de curiosités d'autrefois, si ce n'est qu'aujourd'hui, c'est une femme, amérindienne, qui mène la danse. L'engouement que suscite chacune de ses visites, les discussions animées autour du statut des choses, des lieux et des êtres, visibles et invisibles, qui sont à l'origine des collections, traduisent bien une évolution nécessaire vers le « musée décolonial »⁶². Quand elle débarque, pour raison d'inventaire, elle prend aussi par la main ceux qui soignent ou étudient ces patrimoines, elle les « embarque » dans sa mission qui de personnelle est devenue collective, de « tupinambienne » est devenue terrienne. Le retour au Brésil, décidé très récemment par les autorités compétentes, n'est sans doute pas étranger aux voyages que Glicéria a déjà faits auprès des capes de Paris, Copenhague, Bruxelles, Bâle, Florence et Milan et des nombreuses déclarations, publications et œuvres dont elle a été l'auteure ces dernières années⁶³.

Accueillie au sein du Musée national renaissant, en accord avec les Tupinambas, la cape participe à un projet muséographique novateur et inclusif, qui pourrait inverser le cours de l'Histoire, en faire des interlocuteurs éclairés aujourd'hui et des acteurs de la société de demain. En incarnant la parole guidée par la sagesse ancestrale, Glicéria se fait l'ambassadrice d'une possible réconciliation et d'une réparation historique.

57. BRULON SOARES Bruno, « Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus », *Anais do Museu paulista*, Nova Série, vol. 28, 2020, p. 1-30.

58. *Ibid.*

59. BRULON SOARES Bruno, *The Anticolonial Museum. Reclaiming Our Colonial Heritage*, Londres, New York, Routledge, 2024, p. 26.

60. Par exemple les Tupinambas qui espèrent y voir réunies les capes du passé et du présent, mais aussi d'autres, comme les Iny-Karajá qui ont déjà fait parvenir des « choses du chef », pour constituer de nouvelles collections au Musée Nacional (ANDRADE Rafael Santana Gonçalves de, *Wêdu aôna, as coisas do chefe: protagonismo indígena e experiência nas coleções Iny-Karajá do Museu Nacional*, thèse PPGAS, Rio de Janeiro, Museu Nacional, 2023).

61. « A partir de um novo olhar para o presente e o futuro dos povos indígenas, afrodescendentes e tradições populares estão sendo recriadas as Coleções Etnológicas do Museu Nacional/UFRJ. Trata-se de uma linha curatorial que busca o diálogo e a parceria com lideranças e intelectuais dessas comunidades, incorporando-os, numa perspectiva estratégica, no processo de reconstrução e gestão dessas novas coleções. A iniciativa traz novos horizontes para os museus e a ciência, e já está sendo apresentada, discutida e apreciada por grandes instituições museológicas internacionais. » (OLIVEIRA João Pacheco de, « Nossas Coleções Etnológicas renascem de forma inovadora », *Revista Harpia*, Museu Nacional, UFRJ, s.d., [en ligne], harpia.mn.ufrj.br/etnologicas/ [lien valide en janvier 2026].

62. « The decolonial museum » analysé par Bruno Brulon Soares et inspiré par Glicéria Tupinambá. (BRULON SOARES Bruno, *op. cit.*).

63. ROBERT Pascale de & THIÉRION Brigitte, « Sur les pas de Glicéria Tupinamba : La quête du grand oiseau », in ADELL Nicolas & RAYS-SAC Sébastien (dir.), *Patrimoines vagabonds. Enquêtes autour de patrimonialisations complexes*, Toulouse, PUM, 2026 (à paraître).

Le retour maintenu secret de la cape en juillet 2024 et sa présentation différée, lors d'une cérémonie officielle, n'ont cependant pas vraiment répondu aux attentes des Tupinambas qui en avaient réglé chaque détail en amont. Le point d'orgue, initialement prévu pour le 6 juin 2024, pour les célébrations des 206 ans du Musée, a finalement été repoussé au 12 septembre, et a causé maintes polémiques, de part et d'autre de l'Atlantique⁶⁴, démontrant combien le sujet demeure sensible et requiert des trésors de diplomatie.

Il n'en demeure pas moins qu'en intégrant les collections et la philosophie du futur musée, la présence de la cape réaffirme sa valeur symbolique à l'échelle du pays et dépasse de possibles clivages ethniques (les capes emportées en Europe au ^{xvi}^e siècle ont pu être élaborées par les ancêtres d'autres peuples tupis, toujours installés sur le littoral brésilien). Au lieu de diviser, elle réunit et devient la cape des peuples originaires, une marque de leur contribution à la construction de la nation.

Nous pouvons souligner l'ironie du destin qui a transformé un objet captif, exilé et invisible, en symbole de la marche pour la reconquête spirituelle, culturelle et territoriale d'un peuple, grâce à la médiation d'une femme. La voix enthousiaste et le rire éclatant de Glicéria, joints à son obstination, ouvrent la voie à d'autres initiatives semblables, selon un mode opératoire que nous pourrions qualifier de « cosmotechnique », en reprenant un de ses néologismes, qui désigne l'enseignement du cosmos, qui lui apprend à transiter entre de multiples mondes [fig. 10].



Figure 10

Présentation de la deuxième cape contemporaine réalisée par Glicéria Tupinambá, Serra do Padeiro (État de Bahia), mai 2021. Les couleurs de la cape, du brun au rouge et bleu, opèrent un mouvement de la terre vers le ciel.

© Brigitte Thiérion.

Ce bricolage ressemble à une sorte de *soft power* à la manière autochtone. Il lui a permis de contacter des personnes, nombreuses et diverses qui, comme nous, se sont ralliées à sa cause, et lui ont ouvert les portes des institutions les plus fermées, montrant ainsi que tout est possible.

64. MINISTÉRIO DOS POVOS INDÍGENAS, *Cerimônia oficial de retorno do manto Tupinambá reúne autoridades do governo e indígenas no Museu Nacional, no Rio de Janeiro*, 12 septembre 2024, [en ligne], www.gov.br/povosindigenas/pt-br/assuntos/noticias/2024/09-1/cerimonia-oficial-de-retorno-do-manto-tupinamba-reune-autoridades-do-governo-e-indigenas-no-museu-nacional-no-rio-de-janeiro/ [lien valide en janvier 2026]; ROXO Elisângela, « As provocações do manto tupinambá », *Piauí*, 12 septembre 2024, [en ligne], <https://piaui.folha.uol.com.br/manto-tupinamba-volta-dinamarca/> [lien valide en janvier 2026].

Résumés / Abstracts

Judith Kagan, Marie-Anne Sire et Emmanuelle Flament-Guelfucci

La mémoire fragmentée des monuments historiques. La politique d'inventaire et de protection des dépôts lapidaires, précieux témoins des destructions et des restaurations

Le principe de la prise en compte des dépôts lapidaires par les services chargés des monuments historiques est posé dans l'instruction de 1849 pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales. En pratique, c'est progressivement que des mesures ont été appliquées à ce patrimoine, souvent conservé de façon précaire, à la merci de disparitions ou de dégradations. Si les plus beaux fragments sont extraits et exposés dans des musées, les autres sont laissés à l'abandon ou bien illicitement prélevés.

Les années 1970-1980 marquent un tournant dans la reconnaissance de l'intérêt scientifique et patrimonial des dépôts lapidaires, avec les travaux du professeur Léon Pressouyre et la construction d'une doctrine au ministère de la Culture : lors de la séance de la Commission supérieure des monuments historiques du 9 avril 1979, Pierre-Marie Auzas, inspecteur général des monuments historiques, préconise leur inventaire, leur protection et leur mise en valeur en lien avec leur monument.

Pour favoriser la connaissance et la gestion des dépôts lapidaires, le ministère de la Culture développe ensuite, en relation avec ses services déconcentrés, une méthodologie d'inventaire périodique informatisé et d'aménagement de réserves. Il mène également une politique de revendication des fragments au titre de la domanialité publique. Les dépôts lapidaires bénéficient des nouvelles dispositions du Code du patrimoine permettant la constitution d'ensembles non dissociables.

The fragmented memory of historical monuments. The policy of inventorying and protecting stone deposits, precious witnesses to destruction and restoration

The principle of taking stone deposits into account by the services responsible for historic monuments was established in the 1849 instruction for the conservation, maintenance and restoration of diocesan buildings, particularly cathedrals. In practice, measures have been gradually applied to this heritage, which is often poorly preserved and at risk of disappearing or deteriorating. While the most beautiful fragments are removed and displayed in museums, the rest are left abandoned or illegally removed.

The 1970s and 1980s marked a turning point in the recognition of the scientific and heritage value of stone deposits, with the work of Professor Léon Pressouyre and the development of a doctrine at the Ministry of Culture: at the meeting of the Higher Commission for Historic Monuments on 9 April 1979, Pierre-Marie Auzas, Inspector General of Historic Monuments, recommended that they be inventoried, protected and promoted in connection with their monument.

To promote knowledge and management of stone deposits, the Ministry of Culture is working with its decentralised services to develop a methodology for periodic computerised inventorying and storage facility planning. It is also pursuing a policy of claiming fragments as public property. Stone deposits benefit from the new provisions of the Heritage Code allowing the creation of indivisible collections.

Camille Duclert et Antonella Rotolo

Des pierres aux archives : sources des dépôts lapidaires à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie

L'identification, l'étude, la protection, l'organisation, voire la redécouverte d'éléments lapidaires, se traduisent dans la richesse des documents produits. Reflets de la politique volontariste des services chargés du patrimoine, ces documents sont en grande partie disponibles à la Médiathèque du patrimoine et de la photographie, service d'archives de l'administration des Monuments historiques depuis le ^{xix}^e siècle.

Procès-verbaux de la Commission des monuments historiques, correspondances et notes d'inspecteurs généraux, photographies et inventaires papiers eux-mêmes, dossiers de protection de ces objets, voire dossiers d'acteurs patrimoniaux privés et mémoires d'études, constituent autant d'éléments à intégrer dans un guide des sources dédié aux dépôts lapidaires.

From stones to archives: sources of stone deposits at the Médiathèque du patrimoine et de la photographie

The identification, study, protection, organization, and even rediscovery of stone elements are reflected in the wealth of documents produced. Reflecting the proactive policy of the heritage services, these documents are largely available at the Médiathèque du patrimoine et de la photographie (Charenton-le-Pont, France), the archive service of the Historic Monuments Administration since the 19th century.

Minutes of the Historic Monuments Commission, correspondence and notes from general inspectors, photographs and paper inventories themselves, files on the protection of these objects, and even files from private heritage actors and study reports are all elements to be included in a guide to sources dedicated to stone deposits.

Géraldine Mallet

À propos de dépôts lapidaires de l'ancienne région Languedoc-Roussillon

Il existe de nombreuses réserves lapidaires dans l'ancienne région de Languedoc-Roussillon, correspondant à l'heure actuelle à la partie orientale de l'Occitanie. Le présent article se concentre sur un groupe de dépôts représentatifs, majoritairement des vestiges médiévaux, qui ont fait l'objet d'une étude au cours des quatre dernières décennies. Ainsi sont plus particulièrement convoqués les fonds d'institutions religieuses, d'origine médiévale, des monastères Sainte-Marie d'Orbieu (Lagrasse, Aude) et Saint-Sauveur de Gellone (Saint-Guilhem-le-Désert, Hérault), des couvents des Frères mineurs de Perpignan (Pyrénées-Orientales) et des Carmes de Montpellier (Hérault), ainsi que celui de l'ensemble collégial, aujourd'hui épiscopal, Saint-Jean de Perpignan. Les inventaires de leurs fonds lapidaires, réalisés dans des circonstances variant d'un ensemble à l'autre, ont connu ou connaissent encore des fortunes fort diverses.

About lapidary deposits in the former Languedoc-Roussillon region

There are numerous stone reserves in the former Languedoc-Roussillon region, which currently corresponds to the eastern part of Occitania. This article focuses on a group of representative deposits, mostly medieval remains, which have been studied over the last four decades. In particular, it examines the collections of medieval religious institutions, including the monasteries of Sainte-Marie d'Orbieu (Lagrasse, Aude) and Saint-Sauveur de Gellone (Saint-Guilhem-le-Désert, Hérault), the convents of the Friars Minor in Perpignan (Pyrénées-Orientales) and the Carmelites in Montpellier (Hérault), as well as that of the collegiate complex, now episcopal, of Saint-Jean de Perpignan. The inventories of their stone collections, compiled in circumstances that varied from one site to another, have had or continue to have very different fortunes.

Patrick Maillard, Marie-Pascale Etchart, Anne-Cécile Desbordes, Philippe Bromblet, et Nathalie Gandolfo

La mémoire recouverte de la cheminée monumentale du château du Bosquet (Ardèche) Interroger la matérialité d'un ensemble lapidaire centenaire

Un élément architectural déposé constitue une collection lapidaire complète sans être pour autant un dépôt lapidaire au sens classique du terme. La cheminée monumentale du château du Bosquet (Ardèche), démembrée depuis plus d'un siècle, est un ensemble inédit et original géré comme un dépôt lapidaire et dont l'étude des éléments permet de documenter le chantier de restauration.

Inédit car la cheminée monumentale du château du Bosquet a été restituée à la France par le musée des Beaux-Arts de Philadelphie (États-Unis d'Amérique). Stockée en caisses, elle a donc été soustraite depuis un siècle au corpus des œuvres de la Renaissance en France. Original car cet ensemble monumental de dix tonnes, exceptionnel par sa taille et son décor de pierres sculptées, a ainsi traversé deux fois l'Atlantique.

La gestion de cet ensemble lapidaire est conduite par la Drac Auvergne-Rhône-Alpes (CRMH) pour en permettre le retour en place. Le CICRP abrite cette collection à Marseille où un programme d'études a permis d'actualiser la connaissance des blocs après un premier travail d'inventaire réalisé en 2005.

La critique d'authenticité a été affinée par l'étude scientifique. L'absence de sources écrites directes nécessitait de faire parler les matériaux. L'étude du CICRP a permis d'identifier les carrières de provenance des blocs et de caractériser la composition des matériaux utilisés par les restaurateurs à différentes époques. La confirmation de leur provenance légitime définitivement un remontage *in situ* au château du Bosquet.

The recovered memory of the monumental fireplace at the Château du Bosquet (Ardèche). Questioning the materiality of a century-old stone structure

A deposited architectural element constitutes a complete stone collection without being a stone deposit in the traditional sense of the term. The monumental fireplace from the Château du Bosquet (Ardèche), dismantled over a century ago, is a unique and original ensemble managed as a stone deposit, the study of whose elements has enabled the restoration project to be documented.

It is unique because the monumental fireplace at the Château du Bosquet was returned to France by the Philadelphia Museum of Art (United States). Stored in crates, it had been removed from the corpus of Renaissance works in France for a century. It is original because this monumental ensemble, weighing ten tonnes and exceptional in terms of its size and carved stone decoration, has thus crossed the Atlantic twice.

The management of this stone collection is overseen by the Auvergne-Rhône-Alpes Regional Directorate for Cultural Affairs (CRMH) to enable its return to its original location. The CICRP houses this collection in Marseille, where a study programme has made it possible to update knowledge of the blocks following an initial inventory carried out in 2005.

*The scientific study has refined the assessment of authenticity. The absence of direct written sources meant that the materials themselves had to be examined. The CICRP study identified the quarries from which the blocks originated and characterised the composition of the materials used by restorers at different periods. Confirmation of their provenance definitively justifies their reassembly *in situ* at the Château du Bosquet.*

Christine Vivet-Pecllet

Les monuments religieux et le marché de l'art. L'exemple de la galerie Demotte (1905-1935)

Alors que, à la faveur des nombreux chantiers de restauration des églises et des cathédrales, naissent partout en France des dépôts lapidaires, une partie importante des œuvres religieuses, laissées sans protection et, le plus souvent, entre les mains de propriétaires privés depuis la Révolution française, va faire l'objet d'un marché lucratif. L'un des acteurs majeurs de ce marché est la galerie Demotte, active entre 1905 et 1935 et dirigée successivement par Georges-Joseph puis par Lucien Demotte. Bien qu'aucunes archives de cette entreprise ne soient conservées, il est possible de suivre son activité grâce au fonds photographique de la galerie, donné au musée du Louvre dans les années 1970. Il est désormais accessible sur un site dédié du musée, à la suite des travaux de restauration et de numérisation menés sur les 5 320

plaques qui le composent. Il comprend, en particulier, un ensemble très important de photographies de chapiteaux, de sculptures mobilières et de vitraux. Jusqu'à présent, à une seule reprise, il a été possible de reconnaître parmi ces photographies des œuvres présentes précédemment dans un dépôt lapidaire. D'autres attributions pourront suivre grâce à la visibilité en ligne de ce fonds.

Religious monuments and the art market. The example of the Demotte Gallery (1905–1935)

While numerous restoration projects on churches and cathedrals led to the creation of stone depots throughout France, a significant portion of religious works, left unprotected and, in most cases, in the hands of private owners since the French Revolution, became the subject of a lucrative market. One of the major players in this market was the Demotte Gallery, which operated between 1905 and 1935 and was run successively by Georges-Joseph and then Lucien Demotte. Although no archives of this company have been preserved, it is possible to trace its activity thanks to the gallery's photographic collection, which was donated to the Louvre Museum in the 1970s. It is now accessible on a dedicated museum website, following the restoration and digitisation of the 5,320 plates that comprise it. In particular, it includes a very large collection of photographs of capitals, movable sculptures and stained glass windows. To date, it has only been possible on one occasion to identify works previously held in a stone repository among these photographs. Other attributions may follow thanks to the online visibility of this collection.

Nicolas Bilot, Aymeric Laurent-Bougy et Cyril Meunier

L'ensemble lapidaire du service départemental d'Archéologie de l'Oise. Entre stock de varia et pièces muséales

Le service départemental d'Archéologie de l'Oise gère depuis quelques années un centre de conservation et d'étude, localisé à Creil. Pour autant, toutes les collections qui y trouveraient leur place n'y sont pas encore déposées. C'est le cas de ce qu'il convient d'appeler un dépôt d'Olmi (« objets lapidaires non identifiés ») qui orne depuis plusieurs années la cour du Service archéologique, à Clermont. La constitution en 2022 du projet collectif de recherche « Histoire et archéologie du palais épiscopal de Beauvais » a motivé une partie de ses membres à se pencher sur ce stock informel qui, disait-on, recelait des blocs de l'ancien palais devenu Musée départemental de l'Oise (MUDO). C'est en l'occurrence vrai, mais il restait à en identifier quelle part et pour quelle(s) raison(s). La majorité des blocs proviennent de plusieurs sources : fouilles archéologiques sédimentaires, études d'archéologie du bâti, etc. L'étude a permis de renseigner les 193 blocs d'après des caractéristiques formelles, afin de faciliter leur identification et leur inventaire. L'étape d'analyse et d'interprétation a été plus compliquée, notamment parce que les témoignages de provenance des blocs étaient lacunaires et parfois contradictoires. Le corpus des éléments funéraires s'est révélé plus fructueux, avec l'identification de la provenance de la majorité des éléments. Le dossier a bien progressé mais, pour le moment, cela ne résout pas les conditions de conservation et le désintéressement que ce stock subit depuis de nombreuses années, aux dépens de son état sanitaire et des informations archéologiques progressivement (et définitivement) perdues.

The lapidary collection of the Oise Departmental Archaeology Service. Between miscellaneous stock and museum pieces

For several years now, the Oise Departmental Archaeology Service has been managing a conservation and study centre located in Creil. However, not all of the collections that would be appropriate for this centre have been deposited there yet. This is the case for what might be called a repository of OLMI (unidentified stone objects), which has been decorating the courtyard of the Archaeological Service in Clermont for several years. The creation in 2022 of the collective research project 'History and Archaeology of the Episcopal Palace of Beauvais' motivated some of its members to look into this informal stockpile, which was said to contain blocks from the former palace that became the Oise Departmental Museum (MUDO). This was indeed the case, but it remained to be seen how many blocks were involved and for what reason(s). The majority of the blocks came from several sources: sedimentary archaeological excavations, architectural archaeology studies, etc. The study made it possible to catalogue the 193 blocks according to their formal characteristics, in order to facilitate their identification and inventory. The analysis and interpretation stage was more complicated, particularly because the evidence of the blocks' provenance was incomplete and sometimes contradictory. The corpus of funerary elements proved more fruitful, with the provenance of most of the elements being identified. The case has

made good progress, but for the moment, this does not resolve the storage conditions and lack of interest that this stock has suffered for many years, at the expense of its condition and the archaeological information that has been gradually (and permanently) lost.

Romain Saffré

Thérouanne (Pas-de-Calais), la cathédrale fantôme

La cathédrale de Thérouanne (Pas-de-Calais) a été détruite avec le reste de la ville sur ordre de Charles Quint en 1553. En 1898, les premières fouilles sont ouvertes et les collections sont en grande partie données au musée de Saint-Omer. D'autres excavations suivirent dans les années 1960-1980 et, plus proches de nous, dans le cadre d'un projet collectif de recherche consacré à la ville. Pourtant, le lapidaire trouvé initialement n'a jamais été vraiment étudié. Un récent chantier des collections est l'occasion de reprendre la question.

L'analyse du corpus montre combien le chantier de destruction a été organisé : la majorité des fragments correspond aux parties saillantes des blocs ornements, comme les chapiteaux ou les frises. Le soin pris dans la destruction se remarque également par la taille très régulière de certains blocs visiblement oubliés sur place après avoir été débités en moellons et par l'excellente conservation d'éléments sculptés complexes, comme les feuillages de chapiteaux, qui n'auraient pas été préservés en cas d'effondrement de l'édifice.

Ceci explique pourquoi seuls les éléments de décor nous sont parvenus. La présence de motifs récurrents dans l'architecture gothique permet d'en déduire l'ornementation d'une partie du chœur, à défaut d'en proposer une vision complète. On remarque notamment une ressemblance non négligeable avec la cathédrale d'Arras mais aussi la cathédrale de Cantorbéry (Kent, Royaume-Uni), évêché voisin de Thérouanne malgré la Manche.

Thérouanne, the ghost cathedral

The cathedral of Thérouanne (Pas-de-Calais) was destroyed along with the rest of the town on the orders of Charles V in 1553. In 1898, the first excavations began and most of the collections were donated to the museum in Saint-Omer. Further excavations followed in the 1960s and 1980s and, more recently, as part of a collective research project dedicated to the town. However, the lapidary initially found has never really been studied. A recent project involving the collections has provided an opportunity to revisit the issue.

Analysis of the corpus shows how organized the destruction project was: most of the fragments correspond to the protruding parts of the ornamented blocks, such as capitals and friezes. The care taken in the destruction is also evident in the very regular size of certain blocks that were clearly left behind after being cut into rubble, and in the excellent preservation of complex sculpted elements, such as the foliage on the capitals, which would not have been preserved if the building had collapsed.

This explains why only decorative elements have survived. The presence of recurring motifs in Gothic architecture allows us to deduce the ornamentation of part of the choir, even if we cannot propose a complete vision of it. There is a notable resemblance to Arras Cathedral, but also to Canterbury Cathedral (Kent, United Kingdom), the neighboring bishopric of Thérouanne across the English Channel.

Analysis of the corpus shows how organized the destruction project was: most of the fragments correspond to the protruding parts of the ornamented blocks, such as capitals and friezes. The care taken in the destruction is also evident in the very regular size of certain blocks that were clearly left behind after being cut into rubble, and in the excellent preservation of complex sculpted elements, such as the foliage on the capitals, which would not have been preserved if the building had collapsed.

This explains why only the decorative elements have survived. The presence of recurring motifs in Gothic architecture allows us to deduce the ornamentation of part of the choir, even if we cannot propose a complete vision of it. In particular, there is a significant resemblance to Arras Cathedral, but also to Canterbury Cathedral (Kent, United Kingdom), the neighboring bishopric of Thérouanne across the English Channel.

Hugo Dehongher

Où sont passées les pierres de l'abbaye Saint-Bertin de Saint-Omer (Pas-de-Calais) ?

L'abbaye Saint-Bertin de Saint-Omer (Pas-de-Calais) formait un vaste ensemble bâti organisé autour d'une abbatale gothique élevée entre le ^{xiv}^e et le début du ^{xvi}^e siècle. Supprimée à la Révolution, l'abbaye fut détruite en plusieurs étapes : les bâtiments conventuels furent vendus et démolis à partir de 1792, tandis que la destruction de l'abbatale s'échelonna jusqu'aux années 1830. De ce chantier de récupération de matériaux, on ne connaît que quelques dizaines de pièces, principalement prélevées lors des fouilles des années 1830-1840. Les ouvrages portant sur l'abbaye, depuis le ^{xix}^e siècle, s'accordent tous sur le fait que les matériaux des démolitions ont servi à la construction de plusieurs bâtiments municipaux. De fait, ces projets de récupération sont au cœur du débat public – que l'on suit dans les délibérations du conseil municipal –, nourrissent les dossiers de construction des bâtiments municipaux et alimentent la presse dans les années 1830. Cependant, il n'existe aucune preuve archéologique décisive de tels remplois, du moins attribuables avec certitude à Saint-Bertin. Cette contribution vise à redéfinir la dispersion des matériaux de l'abbatale à la lumière d'une relecture des sources d'archives et de la découverte de nouvelles pièces lors du récolement de la collection lapidaire du musée de l'hôtel Sandelin commencé en janvier 2024. Ce nouvel état des lieux permet d'imaginer d'autres trajectoires pour les énormes volumes de pierres taillées et sculptées qui formaient cette église et ses dépendances.

Where have the stones from Saint-Bertin Abbey in Saint-Omer gone?

The Abbey of Saint-Bertin in Saint-Omer (Pas-de-Calais) was a vast complex built around a Gothic abbey church erected between the 14th and early 16th centuries. Abolished during the Revolution, the abbey was destroyed in several stages: the convent buildings were sold and demolished from 1792 onwards, while the destruction of the abbey church continued until the 1830s. Only a few dozen pieces from this salvage operation are known to exist, mainly taken from excavations carried out in the 1830s and 1840s. Works on the abbey since the 19th century all agree that the materials from the demolition were used in the construction of several municipal buildings. In fact, these recovery projects were at the heart of public debate – as can be seen in the deliberations of the municipal council – and fuelled the construction of municipal buildings and the press in the 1830s. However, there is no conclusive archaeological evidence of such reuse, at least not that can be attributed with certainty to Saint-Bertin.

This contribution aims to redefine the dispersion of materials from the abbey church in light of a re-examination of archival sources and the discovery of new pieces during the inventory of the stone collection at the Musée de l'Hôtel Sandelin, which began in January 2024. This new inventory allows us to imagine other trajectories for the enormous volumes of cut and carved stones that formed this church and its outbuildings.

Élise Baillieul, Dorothee Chaoui-Derieux, Cédric Moulis et Florence Mousset

Quelle(s) collection(s) lapidaire(s) après l'incendie de Notre-Dame de Paris ?

La restauration de la cathédrale Notre-Dame de Paris à la suite de l'incendie de 2019 a posé la question du devenir des matériaux issus du sinistre et de leur intégration à des collections patrimoniales pérennes. Le volume des vestiges lapidaires (560 palettes) ainsi que des états de conservation hétérogènes ont nécessité la mise en place d'un protocole de tri. Si, dans un premier temps, ce sont les considérations liées à la restauration/reconstruction du monument qui ont été privilégiées dans les discussions, l'idée d'un remploi de ces matériaux dans l'édifice a vite été jugée incompatible avec une restauration pertinente. Une nouvelle réflexion a alors été engagée, fondée sur des considérations principalement scientifiques.

Il a ainsi été établi une liste de critères portant sur l'état de conservation, la nature de la roche, la provenance du vestige ou encore son identification et sa représentativité. Les savoir-faire ont également été pris en compte en considérant notamment les traces d'outils. Un inventaire détaillé a été réalisé sur chacun des quatre lots répertoriés, à savoir : l'arc doubleau de la nef, la croisée du transept, le bras nord du transept et les vestiges des autres secteurs, touchés plus ponctuellement.

In fine, la collection lapidaire se trouve assortie d'un protocole de tri et d'étude qui lui offre une plus-value patrimoniale à exploiter lors d'opérations de médiation diverses. Elle devient, pour les scientifiques, une source de recherches sur plusieurs dizaines d'années.

Which lapidary collection(s) after the fire at Notre-Dame de Paris?

The restoration of Notre-Dame Cathedral in Paris following the 2019 fire raised the question of what to do with the materials salvaged from the disaster and how to integrate them into permanent heritage collections. The volume of stone remains (560 pallets) and their varying states of preservation necessitated the implementation of a sorting protocol. Although discussions initially focused on considerations related to the restoration/reconstruction of the monument, the idea of reusing these materials in the building was quickly deemed incompatible with a proper restoration. A new approach was then adopted, based mainly on scientific considerations.

A list of criteria was drawn up covering the state of conservation, the nature of the rock, the provenance of the remains, and their identification and representativeness. Craftsmanship was also taken into account, particularly by considering tool marks. A detailed inventory was carried out on each of the four listed lots, namely: the nave's transverse arch, the transept crossing, the north arm of the transept and the remains of other areas, which were affected more sporadically. Ultimately, the stone collection is accompanied by a sorting and study protocol that gives it added heritage value that can be exploited in various mediation operations. For scientists, it becomes a source of research for several decades.

Louise Doubremelle et Florian Galletti

Les dépôts lapidaires de l'abbaye de Cluny (Saône-et-Loire).

La gestion complexe d'un volume démesuré

Le site de l'ancienne abbaye de Cluny (Saône-et-Loire) abrite aujourd'hui plusieurs milliers de fragments lapidaires, répartis dans différents dépôts. Provenant pour l'essentiel de la *Maior ecclesia*, presque entièrement détruite, ils forment un témoignage unique en Europe des arts médiévaux. La singularité de certaines pièces issues de la démolition de l'église abbatiale amena rapidement leur dépôt dans un espace réservé. Les apports et déménagements ultérieurs menèrent à l'agrandissement des collections, dont le volume s'accrut significativement après les premières fouilles archéologiques, dans le deuxième quart du ^{xx}e siècle. La gestion de ce volume est délicate, non seulement à cause de sa taille mais également à cause de son histoire tortueuse, aux multiples subtilités. Bien que le parcours de visite fasse la part belle au lapidaire, seule une infime partie est pourtant accessible au public, la majorité des collections étant répartie dans une dizaine de dépôts. Cet article se propose de mettre en lumière le site de l'abbaye de Cluny pour montrer toute la complexité que peut présenter la gestion d'une collection lapidaire aussi dense. La documentation de la provenance des biens, la clarification de leur propriété, de leur histoire et leur mise en valeur sont autant d'axes étudiés par les services pour lever les difficultés rencontrées et assurer leur passation aux générations futures.

The stone deposits of Cluny Abbey. The complex management of an enormous volume

The site of the former Cluny Abbey (Saône-et-Loire) now houses several thousand stone fragments, stored in various depots. Most of these fragments come from the Maior ecclesia, which was almost entirely destroyed, and they constitute a unique testimony to medieval art in Europe. The uniqueness of certain pieces from the demolition of the abbey church led to their rapid transfer to a reserved storage area. Subsequent additions and relocations led to the expansion of the collections, which grew significantly after the first archaeological excavations in the second quarter of the 20th century. Managing this volume is a delicate task, not only because of its size but also because of its tortuous history, with its many subtleties. Although the visitor tour gives pride of place to the lapidary, only a tiny part of it is accessible to the public, with the majority of the collections being distributed among a dozen or so storage areas. This article aims to highlight the site of Cluny Abbey, to show the complexity of managing such a dense lapidary collection. Documenting the provenance of the artefacts, clarifying their ownership and history, and showcasing them are all areas being studied by the services in order to overcome the difficulties encountered and ensure their transfer to future generations.

Simon Ducros et Arnaud Alexandre

Les collections lapidaires et les plâtres de la cathédrale de Nevers (Nièvre)

En 2018, à la suite des cathédrales de Sens et d'Autun, la cathédrale de Nevers (Nièvre) a fait l'objet d'un inventaire de ses collections lapidaires et des tirages en plâtre utilisés par Victor Ruprich-Robert pour la restauration de l'édifice au ^{xix}^e siècle. Ce travail s'est poursuivi par un chantier des collections préalable à leur installation dans des réserves réaménagées et à la présentation au public d'une sélection de ce mobilier. Collection hétéroclite, le lapidaire permet de documenter les grandes transformations de la cathédrale de la fin du Moyen Âge au ^{xix}^e siècle mais également les restaurations engagées après le bombardement de 1944 et à la suite duquel des vestiges de la cathédrale ruinée jugés intéressants ont été préservés ; des fouilles archéologiques ont livré de nouveaux éléments lapidaires. Enfin, quelques pièces sont issues de restaurations récentes continuant d'alimenter la collection, notamment les statues déposées à titre conservatoire de la tour Bohier.

La collection de plâtres qui constitue en quelque sorte un pendant à cet ensemble apparaît plus homogène et s'inscrit dans un corpus plus large à l'échelle nationale, documentant la pratique de la restauration des cathédrales au ^{xix}^e siècle. Ces moulages ont pu être attribués à Jacques-Ange Corbel, également auteur des plâtres de l'église de Vézelay et d'une partie des moulages à l'origine du musée de Sculpture comparée, actuelle Cité de l'architecture & du patrimoine.

Les chantiers en cours constituent une première étape de mise en valeur de cette collection et permettent de se questionner aussi sur ce qu'il convient ou est possible de conserver des éléments déposés, problématique nourrie par les espaces disponibles et la capacité d'assurer des conditions de conservation adéquates.

The lapidary collections and plaster casts of Nevers Cathedral (Nièvre)

In 2018, following on from the cathedrals of Sens and Autun, Nevers Cathedral (Nièvre) underwent an inventory of its stone collections and plaster casts used by Victor Ruprich-Robert for the restoration of the building in the 19th century. This work was followed by a project to organize the collections prior to their installation in refurbished storage areas and the presentation of a selection of these items to the public.

A diverse collection, the lapidary documents the major transformations of the cathedral from the late Middle Ages to the 19th century, as well as the restorations undertaken after the bombing of 1944, following which interesting remains of the ruined cathedral were preserved; archaeological excavations have yielded new stone elements. Finally, a few pieces come from recent restorations that continue to add to the collection, notably the statues removed from the Bohier tower for safekeeping.

The collection of plaster casts, which forms a kind of counterpart to this ensemble, appears more homogeneous and is part of a larger national corpus documenting the practice of cathedral restoration in the 19th century. These casts have been attributed to Jacques-Ange Corbel, who also created the plaster casts for the church in Vézelay and some of the casts that formed the basis of the Musée de Sculpture comparée, now the Cité de l'Architecture & du patrimoine.

The work currently underway is the first step in showcasing this collection and also raises questions about what should or can be preserved from the deposited items, an issue influenced by the available space and the ability to ensure adequate conservation conditions.

Ana Aurora Zaragoza Arrabal

Étude d'une collection inédite de plâtres architecturaux à Sens (Yonne)

Se référer à la restauration de l'architecture au ^{xix}^e siècle implique de faire allusion au plâtre. Au sein des chantiers, ce matériau devient inséparable de la pierre et, en conséquence, les deux sont souvent emmagasinés ensemble, suivant les aléas des interventions. Les moulages dits de travail permettaient aux restaurateurs de transposer avec exactitude un modèle sur la pierre. Si leur usage a été largement généralisé sur les chantiers, ces pièces n'avaient pas, dans un premier temps, vocation à être conservées. En effet, la sauvegarde des éléments originaux déposés prévalait, ce qui peut expliquer en grande partie le sort de la collection sénonaise de plâtres dont il est question. Ces épreuves se trouvaient dans les combles du bâtiment des écuries du site archiépiscopal de Sens (Yonne) jusqu'au mois de janvier 2024.

Elles témoignent d'un système de production bien ancré dans les chantiers sénonais au XIX^e siècle, une période particulièrement active en travaux dans l'ensemble archiépiscopal. L'inventaire effectué entre février et mars 2024 a permis de recenser soixante-seize pièces dont l'état de conservation diffère. Le présent article constitue une brève présentation de ce fonds.

Study of a unique collection of architectural plaster casts in Sens (Yonne)

When referring to architectural restoration in the 19th century, one must mention plaster. On construction sites, this material became inseparable from stone and, as a result, the two were often stored together, depending on the circumstances of the project. So-called working casts allowed restorers to accurately transpose a model onto stone. Although their use became widespread on construction sites, these pieces were not initially intended to be preserved. In fact, the preservation of the original elements that had been removed took precedence, which may largely explain the fate of the Sens collection of plaster casts in question. These casts were stored in the attic of the stables at the archiepiscopal site in Sens (Yonne) until January 2024. They bear witness to a production system that was well established on building sites in Sens in the 19th century, a period of particularly intense activity at the archiepiscopal complex. The inventory carried out between February and March 2024 identified seventy-six pieces in varying states of preservation. This article provides a brief overview of this collection.

Anne-Laure Gerbert et Pauline Lurçon

Le dépôt lapidaire de la cathédrale de Metz (Moselle) : conserver et valoriser le patrimoine néogothique

En 2022, la conservation régionale des Monuments historiques a initié un travail d'inventaire et d'étude scientifique du fonds d'Auguste Dujardin (1847-1925) conservé à la cathédrale Saint-Étienne de Metz. Riche d'environ 2000 modèles en plâtre, cette collection est un témoignage unique du processus de création des sculptures néogothiques mis en œuvre lors des travaux d'embellissement de la cathédrale, pendant l'annexion de l'Alsace-Moselle à l'Empire allemand (1878-1919). Ce fonds fait écho aux éléments sculptés néogothiques actuellement conservés dans le dépôt lapidaire de la cathédrale. En octobre 2023, l'intervention dans le cadre du colloque « Un nouveau Moyen-Âge ? Le néogothique dans le Grand Est » organisé par les Archives modernes de l'architecture lorraine à Nancy a permis de faire connaître ce fonds Dujardin largement méconnu. Cette intervention s'inscrit dans une opération plus vaste de sauvegarde, d'étude, de conservation et de valorisation du dépôt lapidaire de l'édifice que mène la conservation régionale des Monuments historiques depuis cinq ans.

The stone repository of Metz Cathedral (Moselle): preserving and promoting neo-Gothic heritage

In 2022, the regional conservation department for historic monuments began work on cataloguing and scientifically studying the collection of Auguste Dujardin (1847-1925) held at Saint-Étienne Cathedral in Metz. This rich collection of around 2,000 plaster models is a unique testimony to the creative process behind the neo-Gothic sculptures installed during the cathedral's embellishment works, following the annexation of Alsace-Moselle to the German Empire (1878-1919). This collection echoes the neo-Gothic sculpted elements currently stored in the cathedral's stone repository. The presentation given as part of the symposium "A New Middle Ages? Neo-Gothic in the Grand Est" in October 2023, organised by the Modern Archives of Lorraine Architecture in Nancy, raised awareness of this largely unknown Dujardin collection. This intervention is part of a wider operation to safeguard, study, conserve and promote the building's stone repository, which has been carried out by the regional conservation of historic monuments for the past five years.

Ariane Dor, Adrien Gaillard et Hugo Quelart

Le lapidaire de la cathédrale de Rodez (Aveyron) : projets d'étude et de mise en valeur

Sans disposer à ce jour d'un véritable dépôt lapidaire, la cathédrale de Rodez abrite de nombreux éléments de sculpture accumulés principalement à trois moments de l'histoire de l'édifice. Le vandalisme révolutionnaire a généré le plus gros des éléments, dont une partie a été redécouverte lors de fouilles réalisées dans la chapelle du Christ au Jardin des Oliviers en 2006, puis inventoriée et étudiée par Caroline de Barrau-Agudo dans le cadre de sa thèse de doctorat, jetant un nouvel éclairage sur de nombreux groupes sculptés de la cathédrale, jusqu'alors connus pour certains uniquement par des descriptions ou des représentations anciennes. Depuis lors, plusieurs hypothèses de reconstitutions ont pu être approfondies, corrigées ou mises en œuvre, dans le cadre de travaux intérieurs ou dans la perspective d'une exposition en 2026 sur la sculpture du Moyen Âge, en partenariat avec le musée Fenaille.

Le démontage d'éléments de décor ou de second œuvre au XIX^e siècle a également provoqué le déplacement d'éléments sculptés, dont les plus importants appartiennent à la clôture de chœur commanditée au XVI^e siècle par l'évêque François d'Estaing. Sa restauration et sa numérisation, récemment achevées, permettent de vérifier les différentes hypothèses de sa reconstitution.

Enfin, les travaux menés sur les extérieurs de la cathédrale au XX^e siècle ont aussi généré de nombreuses déposes d'éléments sculptés, mais également des moulages, aujourd'hui conservés pour la plupart dans le clocher de la cathédrale. Un travail d'inventaire, de sélection et de scénographie des éléments les plus remarquables est en cours.

The lapidary of Rodez Cathedral (Aveyron): study and enhancement projects

Although it does not currently have a dedicated stone repository, Rodez Cathedral houses numerous sculptural elements accumulated mainly at three different periods in the building's history. Revolutionary vandalism accounted for most of these elements, some of which were rediscovered during excavations carried out in the Chapel of Christ in the Garden of Olives in 2006, and then catalogued and studied by Caroline de Barrau-Agudo as part of her doctoral thesis, shedding new light on many of the cathedral's sculpted groups, some of which were previously known only through descriptions or ancient representations. Since then, several reconstruction hypotheses have been explored, corrected or implemented, as part of interior work or with a view to a 2026 exhibition on medieval sculpture, in partnership with the Fenaille Museum.

The dismantling of decorative elements and finishing work in the 19th century also led to the removal of sculpted elements, the most important of which belong to the choir enclosure commissioned in the 16th century by Bishop François d'Estaing. Its restoration and digitisation, recently completed, make it possible to verify the various hypotheses for its reconstruction.

Finally, work carried out on the exterior of the cathedral in the 20th century also resulted in the removal of numerous sculpted elements, as well as casts, most of which are now kept in the cathedral's bell tower. Work is currently underway to inventory, select and display the most remarkable elements.

Samuel Gibiat

Le jubé, la statuaire et la clôture de chœur de la cathédrale de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme)

Un dépôt lapidaire à ciel ouvert

Au sein du corpus des jubés et clôtures de chœur des cathédrales médiévales de France, le cas de Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme) révèle une destinée peu commune. Mutilés et déposés au cours de la Révolution, les éléments subsistants du jubé ont fait l'objet d'un remontage autour de 1850 pour agrémenter la façade d'une maison de rapport d'un quartier périphérique. Le collège statuaire dit des Patriarches et des Prophètes, déposé de la clôture de chœur en 1781, a pour sa part été réemployé en extérieur dans la façade nord du transept de la cathédrale, entre 1819 et 2001. En 2023, le concours scientifique du Laboratoire de recherche des monuments historiques et de conservateurs du département des Sculptures du musée du Louvre a été apporté avec profit aux deux restauratrices de sculptures chargées d'une étude de conservation des huit figures de patriarches et de prophètes rescapées, à l'amont de leur déplacement.

Cette dernière a permis de reconsidérer l'identité et la physionomie du monument original, en l'absence de toute représentation graphique connue antérieure à son démantèlement, tandis que l'iconographie rétrospective disponible soulève plus de questions qu'elle n'en résout.

La numérisation du lapidaire en œuvre dans la façade recomposée et sa mise en perspective en 3D avec celle de la statuaire et des fragments sculptés conservés dans la cathédrale tendent à éclairer le cadre et le contexte de production de cette rare commande épiscopale au sein de la production artistique monumentale encore méconnue du « royaume de Bourges ».

The rood screen, statuary, and choir enclosure of Clermont-Ferrand Cathedral (Puy-de-Dôme). An open-air stone repository

Among the choir screens and enclosures found in medieval cathedrals in France, the case of Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme) reveals an unusual fate. Damaged and removed during the Revolution, the remaining elements of the rood screen were reassembled around 1850 to embellish the façade of an apartment building in a suburban neighbourhood. The group of statues known as the Patriarchs and the Prophets, removed from the choir enclosure around 1781, was reused on the exterior of the north façade of the cathedral transept between 1819 and 2001. In 2023, the scientific expertise of the Historical Monuments Research Laboratory and curators from the Sculpture Department of the Louvre Museum was put to good use by the two sculpture restorers tasked with studying the conservation of the eight surviving figures of patriarchs and prophets prior to their relocation. This study made it possible to reconsider the identity and appearance of the original monument, in the absence of any known graphic representation prior to its dismantling, while the available retrospective iconography raises more questions than it answers.

The digitisation of the lapidary used in the reconstructed façade and its 3D perspective with that of the statue and sculpted fragments preserved in the cathedral shed light on the setting and context of production of this rare episcopal commission within the still little-known monumental artistic production of the 'Kingdom of Bourges'.

Alexandra Buvignier

*La redécouverte du relief **Le Christ au Jardin des Oliviers** : une œuvre espagnole en Sarthe*

La sculpture en bois polychrome espagnole est relativement peu représentée dans les collections françaises. Conservé depuis plusieurs décennies à Champagné (Sarthe), le relief *Le Christ au Jardin des Oliviers* restait méconnu et délaissé en raison d'un fort état d'encrassement qui ne permettait plus sa lisibilité et dissimulait son exceptionnelle polychromie. Une restauration récente a permis de redécouvrir cette œuvre, et a suscité de nombreuses questions sur son origine et son histoire. En s'appuyant sur les éléments matériels révélés par la restauration et d'après une étude stylistique, cet article propose de donner quelques pistes de réponses autour du contexte de création de l'œuvre. Malgré le peu d'éléments sur son origine, il est plausible d'identifier le relief comme un élément de retable. Sa riche polychromie et la technique de l'*estofado* le rapprochent de la sphère artistique espagnole. Par sa composition savante et le traitement très plastique des corps, cette œuvre montre une connaissance fine des modèles italiens et s'inscrit donc dans le mouvement de la Renaissance du ^{xvi}^e siècle. Une maîtrise des techniques picturales se perçoit également, de même qu'une attention aux détails décoratifs, ce qui permettrait de déduire plusieurs intervenants dans sa réalisation. Comme le laissait supposer sa provenance incertaine, le relief de Champagné se révèle donc bien être une œuvre d'origine espagnole, destinée à orner probablement un retable et exécutée dans le contexte d'effervescence castillane du ^{xvi}^e siècle.

The rediscovery of the relief of Christ in the Garden of Olives: a Spanish work in Sarthe

*Spanish polychrome wood carvings are relatively rare in French collections. Preserved for several decades in Champagné (Sarthe), the relief of Christ in the Garden of Olives remained unknown and neglected due to heavy soiling that obscured its details and concealed its exceptional polychromy. A recent restoration has made it possible to rediscover this work and has raised many questions about its origin and history. Based on the material elements revealed by the restoration and a stylistic study, this article offers some possible answers regarding the context in which the work was created. Despite the lack of information about its origin, it is plausible to identify the relief as part of an altarpiece. Its rich polychromy and the *estofado* technique used in its creation link it to the Spanish artistic sphere. Through its skilful composition and highly plastic treatment of the bodies, this work demonstrates a detailed knowledge of Italian models*

and is therefore part of the 16th-century Renaissance movement. A mastery of pictorial techniques is also evident, as is attention to decorative details, suggesting that several artists may have been involved in its creation. As its uncertain provenance suggested, Champagné's relief appears to be a work of Spanish origin, probably intended to adorn an altar-piece and executed in the context of 16th-century Castilian effervescence.

Lisa Lemercier

L'abbaye féminine cistercienne de Bonlieu (Haute-Savoie)

Présentation des résultats de l'étude d'archéologie du bâti

L'ancienne abbaye cistercienne de Bonlieu est située à Sallenôves, dans les limites de l'ancien diocèse de Genève, en Haute-Savoie actuelle. Implanté en 1060, l'établissement va connaître une occupation religieuse jusqu'en 1628. Par la suite vendus, les divers bâtiments deviennent biens nationaux en 1797 avant de passer dans le domaine privé en 1802. Par cette dernière forme d'occupation, les bâtiments ont été fortement remaniés (ou détruits) pour correspondre à leur emploi, encore actuel, en exploitation agricole. En mai 2024 nous avons mené une étude du bâti, encore inédite, qui a permis de mettre en évidence les vestiges des élévations de l'édifice et de proposer un phasage chronologique ainsi qu'une interprétation de l'organisation des espaces. Cette étude, ainsi que toutes celles s'y apparentant sont essentielles, l'abbaye de Bonlieu étant l'un des deux seuls établissements cisterciens féminins conservés de ce diocèse. Aussi son intérêt réside-t-il dans la présence d'enduits peints décoratifs appliqués dans l'espace de la nef (voûtement, mur pignon) ainsi que sur l'arc triomphal. Malheureusement, ces derniers menacent de disparaître. Ne disposant d'aucune protection juridique, l'ancienne abbaye de Bonlieu se fond alors dans le paysage agricole, la connaissance de son importance patrimoniale se perdant à l'image de ses vestiges de plus en plus menacés. Cette étude a pour ambition de sauvegarder les données encore existantes et de partager cette connaissance au plus grand nombre afin de mettre en valeur cet établissement et ses semblables.

The Cistercian Abbey of Bonlieu (Haute-Savoie). Presentation of the results of the archaeological study of the buildings

The former Cistercian abbey of Bonlieu is located in Sallenôves, within the boundaries of the former diocese of Geneva, in what is now Haute-Savoie. Founded in 1060, the establishment was occupied by religious orders until 1628. Subsequently sold, the various buildings became national property in 1797 before passing into private ownership in 1802. Under this latter form of occupation, the buildings were extensively remodelled (or destroyed) to suit their use, which is still current, as a farm. In May 2024, we conducted a study of the buildings, which has not yet been published, highlighting the remains of the building's elevations and proposing a chronological sequence and an interpretation of the layout of the spaces. This study, along with all related studies, is essential, as Bonlieu Abbey is one of only two surviving Cistercian convents in this diocese.

Unfortunately, these are in danger of disappearing. With no legal protection, the former Bonlieu Abbey blends into the agricultural landscape, and knowledge of its heritage importance is being lost, as are its increasingly threatened remains. The aim of this study is to preserve the data that still exists and to share this knowledge as widely as possible.

Brigitte Thiérion et Pascale de Robert

Du rouge au brun, des *curiositez* aux *musealia*.

Récit d'un retour au pays natal ou la revanche des invisibles

Les cabinets de curiosités attestent la volonté de connaître et ordonner la diversité du monde. Un réseau d'échanges perdure jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Héritiers de ces collections particulières dispersées pour la plupart à la Révolution, certains musées abritent de nombreux objets comme autant de témoignages de rencontres du passé. Les capes de plumes rouges tupinambas, rapportées de la côte brésilienne aux premiers temps de la colonisation, sont en cela emblématiques. Ces précieuses parures rituelles conservées en Europe, mais invisibles au Brésil, sont devenues un objet tutélaire du peuple tupinamba, lui-même invisibilisé par des siècles d'oppression coloniale. Elles font maintenant l'objet de demande d'étude, restitution ou rapatriement, en particulier de la part de communautés autochtones. L'article présente les extraordinaires

trajectoires de ces *curiositez* devenues *musealia* et revenues aujourd'hui sur le devant de la scène politique et artistique grâce aux voyages et aux recherches d'une jeune femme tupinamba qui bouleverse tous les protocoles. En exposant des capes, fabriquées de ses mains, Glicéria Tupinambá ramène avec force dans la lumière tous les invisibles qui peuplent nos musées : peuples-sources effacés de l'histoire, restés muets dans les documentations des collections, esprits des ancêtres, *Encantados* et autres voix auxquelles nos oreilles sont restées sourdes, savoirs autochtones encore largement ignorés par nos institutions. Son intérêt renouvelé questionne les institutions et les légitimités, bouscule les frontières entre sciences et arts.

From red to brown, from curiosities to museum pieces: the story of a return to one's homeland, or the revenge of the invisible

*Curiosity cabinets attest to the desire to understand and organize the diversity of the world. A network of exchanges continued until the end of the 18th century. As heirs to these private collections, most of which were dispersed during the Revolution, certain museums house numerous objects that bear witness to encounters from the past. The red feather cloaks of the Tupinambás, brought back from the Brazilian coast during the early days of colonization, are emblematic of this. These precious ritual adornments, preserved in Europe but invisible in Brazil, have become a talismanic object for the Tupinambá people, themselves rendered invisible by centuries of colonial oppression. They are now the subject of requests for study, restitution, or repatriation, particularly from indigenous communities. The article presents the extraordinary trajectories of these curiosities that became museum pieces and have now returned to the forefront of the political and artistic scene thanks to the travels and research of a young Tupinambá woman who is shaking up all the protocols. By exhibiting her handmade cloaks, Glicéria Tupinambá forcefully brings to light all the invisible beings that populate our museums: Indigenous peoples erased from history, silenced in the documentation of collections, spirits of ancestors, *Encantados*, and other voices to which our ears have remained deaf, indigenous knowledge still largely ignored by our institutions. Her renewed interest questions institutions and legitimacy, blurring the boundaries between science and art.*

Directrice de la publication

Delphine Christophe, directrice générale des Patrimoines et de l'Architecture

Rédacteur en chef

Pascal Liévaux, chef du département de la Recherche, de la Valorisation et du PCI, Délégation à l'Inspection, la Recherche et l'Innovation (DIRI), direction générale des Patrimoines et de l'Architecture

Comité scientifique

Marie-Cécile Bouju, Claudine Cartier, Thierry Crépin-Leblond, Philippe Dillmann, Jean-Philippe Garric, Jean-Baptiste Minnaert, Anne Monjaret, Isabelle Roland, Dominique Séréna-Allier, Vania Virgili.

Comité de rédaction

Corinne Bélier, Alain Beschi, Robert Blaizeau, Géraud Buffa, Solène Bellanger, Marie-Hélène Bénetière, Jérémie Cerman, Bastien Chastagner, Isabelle Chave, Philippe Cordez, Nicolas Courtin, Éric Cron, Sophie Cueille, Philippe Dufieu, Isabelle Duhau, Victor Etgens, Julie Faure, Luc Forlivesi, Catherine Germain-Donnat, Brigitte Guiguéno, Christian Hottin, Morwena Joly-Parvex, Judith Kagan, Hélène Lebedel-Carbonnel, Marie-Claire Le Bourdellès, Anne Lehoërff, Isabelle-Cécile Le Mée, Sophie Masse, France Nerlich, Clotilde Proust, Marc Renneville, Pierre-Jean Riamond, Dany Sandron, Miriam Simon, Alice Thomine, Mickaël Vottero, Valérie Wathier.

Relecture scientifique

Catherine Gros

Secrétariat de rédaction, maquette et mise en page

Nathalie Meyer

Cette publication a été réalisée avec les outils d'édition structurée diffusés par l'IR Métopes (université de Caen Normandie - CNRS) et développés avec le soutien du Pôle document numérique (MRSH) et des Presses universitaires de Caen.

Iconographie et diffusion

Dorine Bertrand

Contact

Ministère de la Culture,
Direction générale des Patrimoines et de l'Architecture,
Délégation à l'Inspection, la Recherche et l'Innovation (DIRI),
Département de la Recherche, de la Valorisation et du PCI
182, rue Saint-Honoré // 75001 Paris
insitu.patrimoines@culture.gouv.fr

La revue en ligne

<https://journals.openedition.org/insitu/>

La revue *In Situ. Revue des patrimoines* est mise à disposition des utilisateurs selon les termes de la licence Creative Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 4.0 International (CC-BY-NC-ND 4.0).

L'utilisateur qui souhaite réutiliser les contenus et données ainsi mises à disposition doit impérativement indiquer :

1. – le titre associé au contenu ou à la donnée,
2. – le nom de l'auteur,
3. – le nom et un lien vers la source,
4. – l'indication de la licence sous laquelle le contenu ou la donnée a été mis à disposition.

15 février 2026

ISSN format électronique

1630-7305

Illustration de couverture :

Chantier des collections dans la nef de la cathédrale de Nevers, 2023.

© Catherine Chevochot (Drac Bourgogne-Franche-Comté).

