



HAL
open science

La polychromie et son commanditaire

Géraldine Victoir

► **To cite this version:**

Géraldine Victoir. La polychromie et son commanditaire. Arnaud Timbert; Stéphanie Daussy. La cathédrale de Noyon : cinq années de recherches, Société Historique, Archéologique et Scientifique de Noyon, pp.143-158, 2011. hal-03067147

HAL Id: hal-03067147

<https://hal.science/hal-03067147v1>

Submitted on 9 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



Fig.1 : Noyon, cathédrale, travée occidentale de la tribune sud de la nef. Cl. G. Victoir.

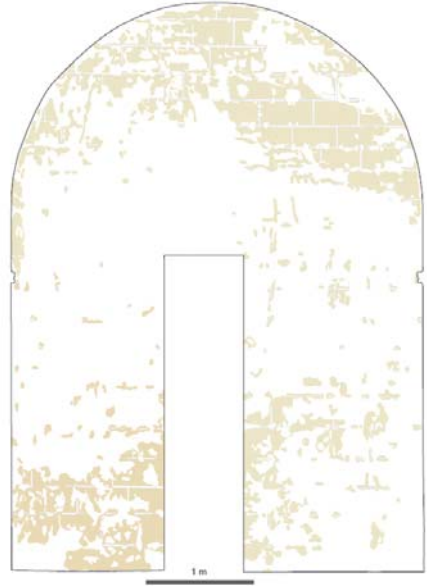


Fig.2 : Noyon, cathédrale, travée occidentale de la tribune sud : relevé du premier état (A), correspondant au premier décor. Dessin G. Victoir.

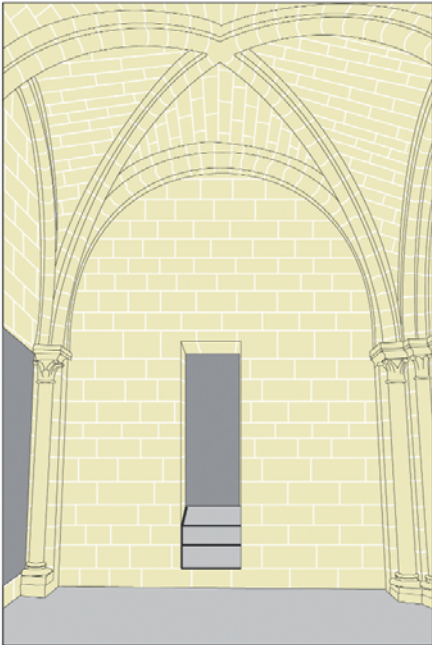


Fig.3 : Noyon, cathédrale, restitution du premier décor dans la tribune de la nef. Dessin D. Hanquiez.

par Géraldine VICTOIR

LA POLYCHROMIE ET SON COMMANDITAIRE

UN ESSAI DE MISE EN COULEUR DANS LA TRIBUNE SUD DE LA CATHEDRALE DE NOYON³¹¹

La cathédrale de Noyon est l'un des grands édifices de Picardie qui a conservé le plus de vestiges de décors peints médiévaux successifs. Une observation attentive révèle rapidement, sous les badigeons modernes s'écaillant, de nombreuses traces d'enduits et de couleurs. Des motifs décoratifs simples se multiplient (faux appareil, fleurettes, chevrons) qui ne doivent pas seulement être considérés pour eux-mêmes, mais comme formant, avec des aplats pouvant mettre en valeur telle ou telle partie de la modénature, un ensemble coloré à l'échelle monumentale.

Témoins de l'évolution du goût des chanoines tout au long de la période gothique, les polychromies de la cathédrale de Noyon méritent une longue étude. Dans l'attente, le présent article se concentre sur une question précise, qui nous permettra de mieux comprendre la genèse des travaux de décoration au début du XIV^e siècle. Trois décors médiévaux sont en effet bien identifiables dans l'ensemble de la nef³¹², mais la première travée de la tribune sud en présente un supplémentaire, pour lequel la seule explication réside dans un changement de parti ou plutôt un essai, au tout début de l'exécution du troisième décor.

La première travée de la tribune sud de la nef

Les décors conservés sur le mur occidental de la tribune sud de la nef (*fig.1*) ont fait l'objet d'un relevé archéologique (états médiévaux du mur A à D, *fig.2, 5, 8, 12*). Leur description par ordre chronologique servira de fondement à

³¹¹ Cet article est partiellement extrait de notre mémoire de maîtrise : *La polychromie de la nef de la cathédrale Notre-Dame de Noyon*, dir. A. Timbert, Univ. Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2004, 3 vol.

³¹² Le chœur et ses chapelles, en raison de leur importance liturgique, ont été plus souvent repeints.

une brève caractérisation des trois grands décors médiévaux de la cathédrale³¹³.

Le revêtement le plus ancien (A) du mur occidental de la tribune est très simple et peut facilement passer inaperçu (*fig.2*). Il est constitué d'un enduit de sable et de chaux de texture très fine, sur lequel sont dessinés des faux joints blancs. Sa conservation est relativement bonne et sa cohésion avec le mur est excellente. La couleur de l'enduit, proche de celle de la pierre qu'il recouvre, est due à celle du sable local. Les joints, d'une largeur d'environ 1,5 cm, semblent tracés à main levée et conservent dans leur épaisseur les traces du pinceau avec lequel ils ont été appliqués. Les pierres représentées à l'aide des lignes blanches ont un module oscillant entre 20 et 28 cm de hauteur pour 35 à 50 cm de longueur environ et qui correspond approximativement à celui du véritable appareil sous-jacent. En effet, là où cet enduit, abîmé, laisse entrevoir son support, les faux joints blancs horizontaux recouvrent presque toujours les joints réels. L'adéquation est beaucoup plus aléatoire pour les joints montants. La caractéristique principale de ce décor est donc un aspect très proche de celui du mur réel : il en possède la couleur et un réseau de joints sur un module de dimensions presque identiques (*fig.3*). Il se retrouve dans tout l'édifice, plus ou moins visible selon l'état de conservation des décors postérieurs (*fig.4*). Aussi forme-t-il un des ensembles les plus cohérents de la cathédrale. A part la sculpture des chapiteaux, couverte d'une fine couche d'enduit, le réseau de faux joints s'étend à tous les types d'éléments, y compris la modénature. Plusieurs arguments permettent de montrer qu'il est contemporain de la construction et qu'il a été posé au fur et à mesure de la progression du chantier³¹⁴.

Le deuxième décor (B), recouvrant directement le premier, n'est visible que dans la partie inférieure du mur occidental, à droite de la porte (*fig.5, 7*). Le fond de fine épaisseur et de texture lisse, d'une couleur rappelant la pierre locale mais un peu plus claire que celle du premier décor, a reçu des joints ocre brun-jaune. Son état de conservation est médiocre et son adhérence à l'enduit qu'il recouvre, moyenne (il a tendance à se détacher du mur par petites écailles). Les joints ont une largeur d'environ 1 cm et dessinent un module beaucoup plus réduit que le précédent : la hauteur est de 8 cm environ, avec quelques exceptions de 7 ou

³¹³ Les décors médiévaux, qui seuls nous intéressent ici, sont recouverts par plusieurs badigeons modernes, certains probablement unis, d'autres ornés de faux appareil. Le plus récent, gris à joints (aujourd'hui) rouge orangé dessinant un grand appareil, est extrêmement présent dans tout l'édifice et recouvre uniformément l'ensemble des parois, des supports et des parties sculptées.

³¹⁴ Sur ce décor, sa datation et ses implications, voir G. Victoir, « La polychromie de la cathédrale de Noyon et la datation des voûtes quadripartites de la nef », *Bull. mon.*, 2005, p. 251-254 et sur son contexte régional, du même auteur : « Couleur et pierre de taille en Picardie au XII^e siècle », *La polychromie dans l'architecture à l'époque romane*, Actes du colloque international d'art roman d'Issoire, 19-21 oct. 2007, à paraître.



Fig.4 : Noyon, cathédrale, premier décor de joints blancs sur la voûte de la première travée de la tribune sud. Les joints bruns appartiennent à un décor post-médiéval et le rouge des gorges au troisième décor (états C et D). Cl. G. Victoir.

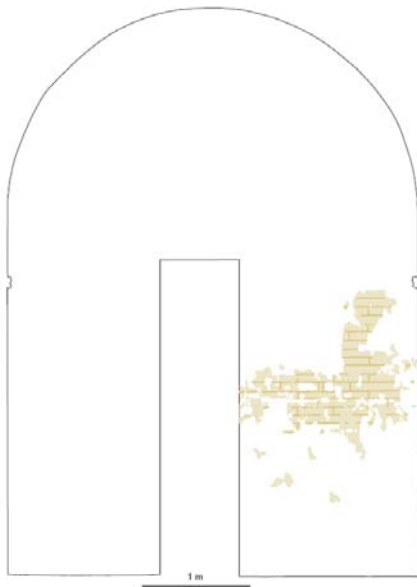
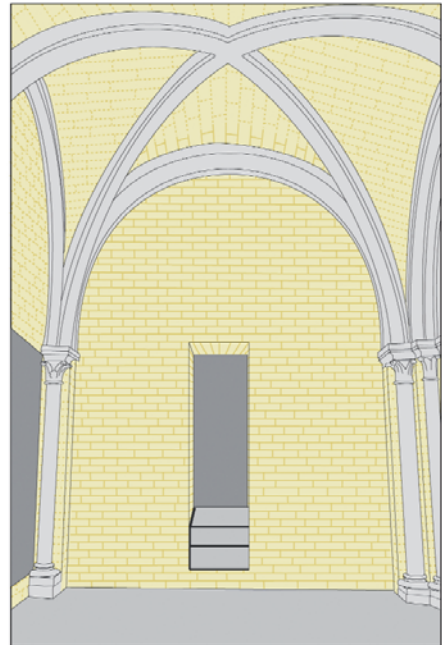


Fig.5 : Noyon, cathédrale, travée occidentale de la tribune sud : le deuxième état (B), correspondant au deuxième décor. Dessin G. Victoir.

Fig.6 : Noyon, cathédrale, restitution du deuxième décor dans la tribune de la nef. Essai de restitution d'après G. Victoir. Dessin D. Hanquiez, juin 2008.



Cathédrale Notre-Dame de Noyon
Première travée de la tribune sud de la nef - Etat B

- Aspect polychrome inconnu
- Niveau d'hypothèse 3 : couches picturales non visibles dans cette travée (cachées ou non conservées)



Fig.7 : Noyon, cathédrale, détail du mur occidental de la tribune sud : les joints bruns du deuxième décor.
Cl. G. Victoir.

Fig.9 : Noyon, cathédrale, restitution du troisième état dans la travée occidentale de la tribune. Essai de restitution d'après G. Victoir. Dessin D. Hanquiez. juin 2008.

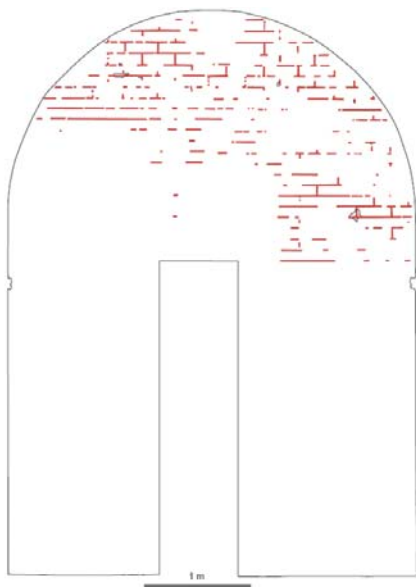
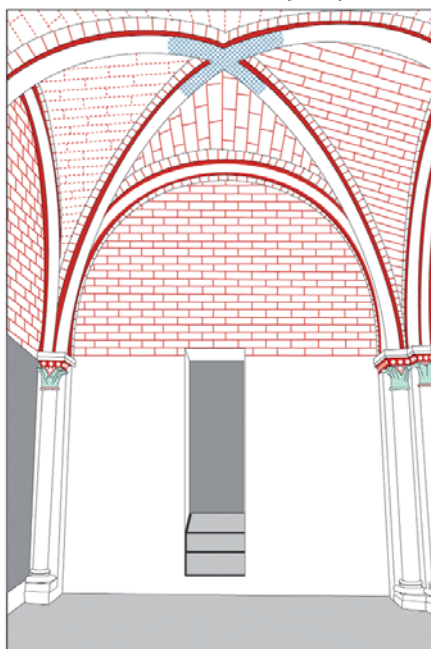





Fig.8 : Noyon, cathédrale, cathédrale de Noyon, travée occidentale de la tribune sud : le troisième état (C), correspondant à un essai du troisième décor. Dessin G. Victoir.



Cathédrale Notre-Dame de Noyon
Première travée de la tribune sud de la nef - Etat C

-  Niveau d'hypothèse 2 : couches picturales existantes mais dont l'attribution à cet état est incertaine
-  Niveau d'hypothèse 3 : couches picturales non visibles dans cette travée (cachées ou non conservées)
-  Niveau d'hypothèse 2 et 3

9 cm, et la longueur varie entre 32 et 36 cm. Les pierres représentées adoptent ainsi un aspect étroit et long. Cette polychromie est caractérisée par un aspect général de teinte claire comme le précédent, mais le dessin des joints, qui se détache dans une couleur plus foncée et qui définit un appareil plus étroit, produit nécessairement un effet dissemblable. Elle est plutôt rare dans l'édifice, mais se retrouve ponctuellement, par exemple sur certains ressauts des piles intérieures de la tribune sud de la nef, où elle occupe la même place dans la stratigraphie, directement au-dessus des joints blancs sur enduit du premier décor. Le traitement contemporain de la modénature et des supports reste inconnu (*fig. 6*). Ce décor peut être daté du milieu du XIII^e siècle, après la construction du cloître. En effet, les baies d'origine de la deuxième travée du bas-côté nord ont été bouchées par la maçonnerie du voûtement du cloître, dans les années 1230-1250. Or le premier décor à joints blancs s'observe sur les ébrasements de la baie, alors que le deuxième décor est posé directement sur les pierres de remplissage. Ainsi, une réfection des revêtements a dû suivre le grand chantier du cloître et des bâtiments canoniaux³¹⁵.

Le décor à joints rouges sur fond blanc (C) ne se trouve que dans la partie supérieure de la paroi, à partir de la hauteur du tailloir des chapiteaux sur lesquels retombent les ogives (*fig. 8*). Le fond blanc lisse, probablement un lait de chaux, est quasi invisible, car recouvert par une couche ocre jaune postérieure (D). Ce jaune plus récent adhère mal aux joints rouges, qui sont donc seuls apparents. La conservation semble très mauvaise, mais en réalité, partout où l'ocre jaune le recouvre, le fond blanc doit être intact. Ce dernier, plus dur et cassant que les autres décors, a tendance à tomber en grandes écailles. Les joints rouges, vraisemblablement exécutés à main levée, atteignent une largeur de 0,8 à 1 cm environ. Leur module a une hauteur régulière de 10 cm, avec quelques exceptions qui atteignent 11 ou 12 cm et une longueur tout aussi constante de 32 cm, avec, de même, quelques exceptions de 31 cm et une de 27 cm dans la partie supérieure gauche. Ce décor ne s'observe que dans la première travée de la tribune sud de la nef, à laquelle appartient cette paroi, plus précisément dans la partie supérieure, au-dessus des chapiteaux (*fig. 9*)³¹⁶. Le fond blanc se prolongeant sur la modénature adjacente, l'aspect de cette dernière peut être précisément défini. Les joints rouges sur fond blanc situés sur la partie supérieure du mur se retrouvent, avec un décalage de quelques centimètres, sur le ressaut de l'arc formeret adjacent, pour se fondre dans la peinture rouge de la gorge de ce même arc. La peinture des joints est donc contemporaine de celle des gorges. Les tores, en revanche, restaient uniformément

³¹⁵ Sur ces travaux, voir dans le présent volume : M. Tricoit, « Le cloître de la cathédrale Notre-Dame de Noyon. »

³¹⁶ Il est visible sur les parois occidentale et méridionale (partie supérieure), sur les voûtains ouest et nord. Les deux autres voûtains (est et sud) sont entièrement recouverts de badigeons post-médiévaux, mais il semble extrêmement probable qu'ils aient reçu les mêmes faux joints.

blancs. Le tailloir du chapiteau sud du formeret, appuyé contre le mur, est exécuté selon le même principe : sur une couche blanche, le rouge est posé en laissant en réserve des motifs de fleurettes, à l'aide d'un pochoir (*fig. 10-11*). La transition entre le rouge, appartenant au tailloir, et le blanc, qui est sur le ressaut dans la continuité de la paroi, est bien visible de près, mais à quelques mètres de distance, cet endroit ne semble pas correspondre à la description donnée ici : le blanc y est en effet totalement recouvert d'ocre jaune correspondant à l'état suivant D. Cette polychromie C, épisodique dans la cathédrale, retiendra notre attention dans la deuxième partie de cet article.

Le dernier revêtement (D), présent sur tout le mur, est constitué de joints blancs sur un fond ocre jaune (*fig. 12*). Sa texture est pulvérulente et la matière, peu épaisse, se désagrège facilement au toucher. Il est plus ou moins bien conservé selon son exposition à l'air ambiant – là où le badigeon qui le recouvrait est tombé récemment, la couleur du fond est plus vive et les joints bien visibles – et selon son support : il est plus stable sur la partie supérieure du mur ayant au préalable reçu le décor C. Les joints d'environ 1 cm de largeur dessinent un module entre 7 et 11 cm de hauteur pour une longueur d'environ 32 à 35 cm. Dans l'ensemble de la cathédrale, le faux appareil ocre jaune, qui se retrouve en de nombreux endroits, en particulier sur les voûtains, peut être associé à des nervures aux ressauts ocre jaune à joints blancs, aux gorges rouges et aux tores blancs (*fig. 13-14*). De plus, les croisées d'ogives étaient marquées en leur centre par une clef et des départs d'ogives bleus³¹⁷. Les chapiteaux, décorés de vert, rouge et blanc, étaient surmontés de tailloirs rouges sur lesquels se détachait une frise de fleurettes blanches (*fig. 11*) et reposaient sur des astragales alternativement rouges et verts. Les fûts étaient uniformément blancs. Les bases, très abîmées, ont, semble-t-il, eu un tore inférieur ocre jaune ainsi qu'une scotie rouge et reposaient sur des plinthes rouges et des socles jaunes. Le rouge soulignait également les bandeaux séparant les niveaux d'élévation. Ce troisième décor peut être daté de la deuxième décennie du XIV^e siècle : il se trouve en effet posé directement sur la pierre dans la dernière chapelle nord de la nef, fondée en 1309 par deux chanoines, Jean Sauvage et Jean Faber³¹⁸, mais stratigraphiquement sous l'encadrement de la peinture figurée du mur

³¹⁷ La mise en valeur par du bleu du centre de la croisée ne s'observe pas dans la première travée de la tribune sud en raison de la présence de badigeons post-médiévaux, mais il n'y a aucune raison que cette travée ait été traitée différemment. La clef bleue a donc été restituée graphiquement de façon hypothétique.

³¹⁸ Sur la fondation de cette chapelle : Paris, BnF : ms. fr. 12031, fol. 14. E. Lefèvre-Pontalis, « Histoire de la cathédrale de Noyon », *Comité archéo. hist. Noyon, Mémoires et comptes rendus lus aux séances*, t. 17, 1901, p. 42. Ch. Seymour, *Notre-Dame of Noyon in the Twelfth Century : a Study in the Early Development of Gothic Architecture*, New Haven, Yale University Press, 1939, p. 49, a mal localisé cette fondation dans la cathédrale.



Fig.10 : Noyon, cathédrale, le tailloir au sud du mur occidental de la tribune. Cl. G. Victoir.



Fig.11 : Noyon, cathédrale, détail des fleurettes sur un tailloir du bas-côté nord de la nef. Cl. G. Victoir.

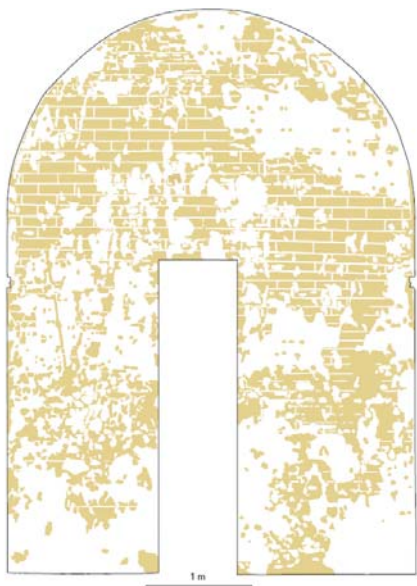
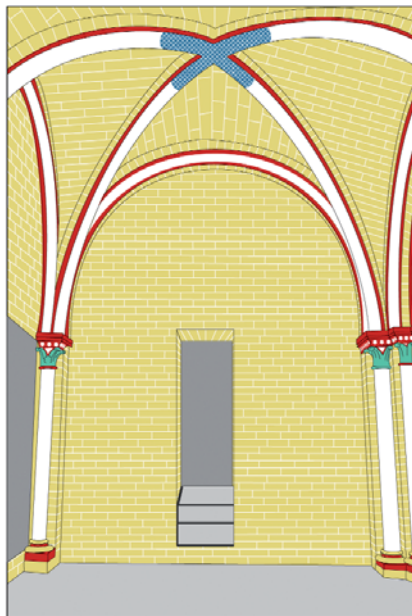


Fig.12 : Noyon, cathédrale, travée occidentale de la tribune sud : le quatrième état (D), correspondant au troisième décor définitif. Dessin G. Victoir.

Fig.13 : Noyon, cathédrale, restitution du quatrième état dans la travée occidentale de la tribune, qui correspond au troisième décor. Essai de restitution d'après G. Victoir. Dessin D. Hanquiez, juin 2008.



Cathédrale Notre-Dame de Noyon
Première travée de la tribune sud de la nef - Etat D


 Niveau d'hypothèse 3 : couches picturales non visibles dans cette travée (cachées ou non conservées)



Fig.14 : Noyon, cathédrale, troisième décor dans le bas-côté sud de la nef. Cl. G. Victoir.

oriental, dont le style, l'iconographie et le contexte historique confirment qu'elle a été commanditée par les deux hommes dès la construction³¹⁹.

Une partie de la description du décor D semble en conflit avec ce qui a précédemment été observé concernant la contemporanéité des joints rouges sur fond blanc avec, d'une part, les gorges rouges et les tores blancs et, d'autre part, les fleurettes blanches sur les tailloirs. Dans la première travée de la tribune sud, il a été noté que les tailloirs rouges à fleurs blanches semblent à première vue devoir être associés à l'ocre jaune. En effet, l'ocre recouvre le blanc, mais le peintre a pris soin de s'arrêter exactement à la jonction du blanc et du rouge, de façon à laisser ce dernier apparent avec son motif (*fig. 10*)³²⁰. On peut donc supposer que, lors du repeint D, on ait tenu à conserver certains éléments du décor précédent C. Cette supposition est confirmée par l'observation des gorges des ogives : là aussi, on a voulu garder le rouge foncé, mais on a plutôt choisi de le refaire : une deuxième couche de rouge – de teinte moins vive, peut-être parce que plus longtemps exposée à l'air – a été appliquée précisément au même endroit, en suivant le tracé précédent.

Cette reprise d'une partie des caractéristiques du décor C et l'étendue extrêmement limitée de ce dernier – la partie supérieure des murs occidental et méridional, ainsi que la voûte de la travée, vraisemblablement échafaudée à hauteur des chapiteaux – invitent à formuler l'hypothèse d'un « essai » à destination des commanditaires, autrement dit d'une démonstration par le peintre et son atelier d'un échantillon représentatif de ce qu'ils proposaient pour l'ensemble de la cathédrale. Selon toutes probabilités, le modèle présenté n'a pas donné entière satisfaction. Le traitement des arcs, à tores blancs se détachant sur des gorges rouges, ainsi que celui des tailloirs à fleurettes (et probablement aussi des chapiteaux tricolores) a été accepté, puisqu'il a été repris dans la version définitive, le décor D. En revanche, le faux appareil blanc à joints rouges a dû être remplacé par un autre, ocre jaune à joints blancs. Un doute subsiste quand aux clefs bleues, puisque cet endroit est aujourd'hui encore recouvert de badigeons post-médiévaux. Les raisons et implications tant de l'essai en lui-même que du choix final sont révélateurs des pratiques des peintres et des intérêts des chanoines dans la première moitié du XIV^e siècle.

³¹⁹ Cette peinture, d'une qualité et d'une iconographie exceptionnelles mais en grande partie ruinée, devrait prochainement faire l'objet d'une publication, tant au travers d'une approche historique que technique, puisqu'elle a bénéficié d'une étude physico-chimique au LRMH : G. Victoir, V. Detalle, S. Duchêne, W. Nowik *Cathédrale Notre-Dame de Noyon. Chapelle Sainte-Godeberthe. Peintures murales (XIV^e siècle – vers 1310-1320). Etude stratigraphique et analyse physico-chimique*, Rapport n° 1224A, dir. V. Detalle, LRMH, 2008, 1 vol.

³²⁰ On pourrait opposer à cette explication le fait qu'une sous-couche blanche ait pu être utilisée comme support de l'ocre jaune. Mais, précisément, dans le reste de la cathédrale, l'ocre jaune est posé directement sur le deuxième décor à joints bruns (ou, lorsqu'il est mal conservé, le premier décor à joints blancs). Le blanc n'apparaît que dans la première travée de la tribune sud.

L'essai de la tribune sud : une forme de modèle ?

Peu de documents d'archives concernant la polychromie des XIII^e et XIV^e siècles nous sont parvenus. A Noyon, le seul compte conservé pour la période nous intéressant mentionne – chance inestimable – la polychromie d'un des portails occidentaux³²¹, mais ni les décors intérieurs, ni un essai ne sont évoqués. Par ailleurs, le seul cas recensé d'un essai de polychromie dans un endroit caché des regards est celui de la cathédrale de Crémone (Lombardie), dans la tribune du transept sud. Le mur est couvert, sur quatre mètres de hauteur, de divers motifs géométriques, rassemblant de façon « surréaliste » un portail polylobé, une rose, des maçonneries, etc.³²². Relevant plus du dessin d'architecture que d'un décor destiné à être exécuté dans le reste de l'édifice, ces essais ne sont pas comparables à « l'extrait » de polychromie visible à Noyon.

Malgré sa rareté, le cas nous intéressant peut être éclairé par ce que l'on sait des conditions de commandes d'une œuvre à la fin de la période gothique et à la Renaissance. Afin de décider en connaissance de cause de l'aspect final de l'objet ou du décor, les commanditaires pouvaient demander aux artistes des modèles, souvent dessinés sur parchemin, aussi appelés « patrons »³²³. Des échanges intenses se devinent en Italie à propos des œuvres peintes : en plus des contrats et des lettres qui ont été conservés, des dessins aquarellés semblent avoir eu pour principale fonction d'obtenir un accord concernant la composition comme la mise en couleur et d'offrir un soutien visuel à des notions difficiles à fixer par des mots³²⁴. Si les documents sont plus abondants pour les régions méridionales, une mention de « patron » apparaît dès 1307 dans les archives concernant la décoration de la chapelle Saint-Etienne de l'abbaye de Westminster³²⁵. Un autre moyen d'appuyer

³²¹ Beauvais, Arch. dép. Oise : G 1380 : *Comptes du chapitre, 1333-1334*. Ces comptes sont transcrits dans : M. Mathon, « Documents concernant l'œuvre de la cathédrale de Noyon », *Revue des sociétés savantes*, 1864, p. 587-599. E. Lefèvre-Pontalis, op. cit., t. 17, 1901, p. 44.

³²² H. P. Autenrieth, « Die Farbfassung in der Architektur des Mittelalters », *L'architettura medievale in Sicilia. La cattedrale di Palermo*, dir. A. M. Romanini et A. Cadei, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1994, p. 205-240, particulièrement p. 226, qui cite A. Puerari, *Il Duomo di Cremona*, Milan, 1971, p. 75 et ill. LVX, LVXI.

³²³ Sur les modèles au Moyen Age, voir R. W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 - ca. 1470)*, Amsterdam, University Press, 1995.

³²⁴ Voir en particulier T. Mc Grath, « Color and the Exchange of Ideas between Patron and Artist in Renaissance Italy », *The Art Bulletin*, t. 82, 2000, p. 298-308, sur la forte implication des commanditaires dans le choix des effets colorés à la Renaissance. Sur les sources médiévales et les fonctions techniques des modèles sur tablette de bois, parchemin ou papier en Italie, voir B. Zanardi, « Projet dessiné et "patrons" dans le chantier de la peinture murale au Moyen Age », *Revue de l'Art*, t. 124, 1999, p. 43-55.

³²⁵ C. L. Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting. Methods and materials of painting of the great schools and masters*, New York, Dover Publications, 1960 (1907), vol. 1, p. 113. Voir pour d'autres exemples : B. Zanardi, op. cit., 1999, p. 43-55.



Fig.15 : Ourscamp (Chiry-Ourscamps, Oise), infirmerie de l'abbaye. Cl. G. Victoir.



Fig.16 : Bray (Rully, Oise), chapelle du prieuré Saint-Victor. Cl. G. Victoir.



Fig.17 : Poitiers, cathédrale, grande arcade de la nef. Cl. D. Hanquiez.

par des repères visuels les termes du contrat semble avoir été la référence à des œuvres existantes, dont le peintre ou le sculpteur devait plus ou moins fidèlement reprendre des traits de la composition, de l'iconographie ou de la couleur³²⁶. A la fin du Moyen Age, des dessins semblent avoir été produits pour toutes les formes d'art liées à l'édifice et sa décoration, soit à destination des ateliers, qui les utilisaient comme des répertoires de formes, soit à usage du commanditaire, qui pouvait alors donner son aval et contrôler la progression de l'exécution, les deux fonctions ne s'excluant nullement. Ainsi, parmi le peu de dessins d'architecture des régions septentrionales qui nous sont parvenus, un de ceux de la cathédrale de Strasbourg (le dessin B, vers 1275) a été compris comme un projet « destiné à être exposé, discuté et conservé »³²⁷. Un des dessins du palimpseste de Reims (le dessin nommé B par R. Branner) a récemment été réévalué par P. Kurmann comme un modèle d'orfèvrerie, en raison de détails dont la situation et les proportions sont peu compatibles avec des édifices réels de la même époque, mais le document semble plutôt avoir été à destination de l'atelier³²⁸. L'usage de modèles livrés au commanditaire pour ces objets précieux est attesté, un peu plus tard, par le marché de la châsse de Saint-Germain-des-Prés, en 1409³²⁹. Les ateliers de sculpture n'échappaient pas à cet usage – là aussi, les indications concernent surtout la fin du Moyen Age³³⁰ – ni ceux du vitrail, pour lesquels l'utilisation de patrons a d'abord des raisons techniques évidentes³³¹. De même, des patrons furent payés en 1378 à Jean de Bruges, peintre de Charles V, pour la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers³³².

³²⁶ De nombreux exemples de contrats concernant des retables niçois, provençaux et roussillonnais des XIV^e-XV^e siècles ont été analysés par F. Robin, « L'artiste et ses modèles (retables peints et sculptés du Midi au XV^e siècle) », *De la création à la restauration : travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75^e anniversaire*, Toulouse, Atelier de l'art méridional, 1992, p. 481-492.

³²⁷ R. Recht, *Le dessin d'architecture, origine et fonctions*, Paris, Société nouvelle, 1995, p. 41.

³²⁸ R. Branner, « Drawings from a Thirteenth-Century Architect's Shop : The Reims Palimpsest », *The Journal of the Society of Architectural Historians*, t. 17, 1958, p. 9-21. S. Murray, « The Gothic Facade Drawings in the "Reims Palimpsest" », *Gesta*, t. 17, 1978, p. 51-56. P. Kurmann, « Architecture, vitrail et orfèvrerie. A propos des premiers dessins d'édifices gothiques », *Représentations architecturales dans les vitraux*, Actes du colloque, Bruxelles, Palais des Académies, 22-27 août 2002, Dossier de la Commission royale des monuments, sites et fouilles, Liège, *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, 2002, p. 33-41.

³²⁹ Mentionné par A. Erlande-Brandenburg, *Le sacre de l'artiste. La création au Moyen Age, XIV^e-XV^e siècle*, Paris, Fayard, 2000, p. 133-134 : « et laquelle châsse sera de la manière, façon et telle que lesdits orfèvres nous ont baillé la pourtraiture et patron ».

³³⁰ C. Chédeau, « Réflexions sur l'organisation des ateliers de sculpteurs en Bourgogne et en France aux XV^e et XVI^e siècles : les modèles d'atelier », *Pierre, lumière, couleur*, mélanges Anne Prache, Paris, P. U. Paris-Sorbonne, 1999, p. 487-499, particulièrement p. 492-499.

³³¹ Sur l'usage de patrons pour les vitraux, voir la synthèse de M. Hérold, « Dans les coulisses de l'atelier : modèles et patrons à grandeur », *Vitraux parisiens de la Renaissance*, dir. G. Leproux, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1993, p. 172-177.

³³² F. Joubert, « L'Apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie historique », *Bull. mon.*, 1981, p. 125-140.

Daté vers 1245-1255, le rouleau de saint Eloi – une suite de scènes de la vie du saint se lisant horizontalement sur le parchemin, connu par un fragment ainsi que plusieurs copies datées du XVII^e au XIX^e siècle et provenant de l'abbaye éponyme à Noyon – constitue d'après R. Branner un rare survivant de modèles, « étapes préparatoires dans la création d'ouvrages monumentaux », même s'il est difficile de savoir à quel type d'œuvre il était destiné (peinture ou sculpture de clôture de chœur, tapisserie, etc.)³³³. Ce type de modèle en rouleau est mentionné dans un contrat entre Mahaut d'Artois et le peintre Pierre de Bruxelles, daté du 20 juin 1320³³⁴. Bien que de plus d'un siècle postérieur au décor de la cathédrale de Noyon, l'exemple disparu mais bien documenté de la chapelle fondée en 1453 dans l'église des Carmes de Metz par deux notables locaux, Manffroy Marquet et son gendre Jean d'Esch dit de Luxembourg, fournit de précieuses indications : le peintre Jost Haller avait dû produire un patron en couleur des quarante scènes de la vie de sainte Ursule et douze de la vie de sainte Barbe destinées à en orner les murs. En revanche, la riche polychromie complétant les cycles figurés ne semble pas avoir fait l'objet de dessins préalables et, dans le contrat, sont simplement désignés les voûtains bleus étoilés ainsi que l'or, l'argent et les « couleurs » des nervures, des chapiteaux et des armoiries. Pour les évangélistes accompagnés d'anges représentés sur les voûtes, les peintres devaient se conformer au précédent d'une autre chapelle dans la même église des Carmes³³⁵. Ainsi, seules les scènes figurées complexes ont fait l'objet de patrons soumis à approbation, tandis que pour les sujets communs – les évangélistes, les anges et la polychromie – une référence visuelle proche et/ou une description ont été jugées suffisantes.

L'absence de modèle pour la polychromie architecturale ne doit pas surprendre. Un dessin en deux dimensions de motifs très simples en soi et qui ne donnaient l'effet recherché que dans leur rapport avec l'architecture n'aurait eu que peu de sens. Se référer à des décors connus a dû suffire dans la majorité des cas. Néanmoins, à Noyon, il semble que les commanditaires – selon toutes probabilités les chanoines – aient ressenti le besoin de se décider devant un « modèle » grandeur nature. De façon significative, l'espace choisi (la travée occidentale de la

³³³ R. Branner, « Le rouleau de saint Eloi », *Information d'histoire de l'art*, 1967, p. 55-73, particulièrement p. 65-68, avec une étude comparative incluant d'autres exemples médiévaux de ce type de modèles.

³³⁴ « Et fera tant d'images et d'estoires es dites galleries comme il est contenu en un roole qui est pour droit dudit Pierre ». J.-M. Richard, *Une petite nièce de saint Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302-1329)*, Paris, Champion, 1887, p. 357, et R. W. Scheller, *op. cit.*, 1995, p. 50.

³³⁵ Voir l'analyse et la transcription du contrat, ainsi que du procès-verbal qui l'avait précédé, dans P. Lorenz, « Le processus d'une commande : la décoration de la chapelle Sainte-Ursule en l'église des Carmes de Metz, par le peintre Jost Haller (1453) », *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Age, XIII^e-XVI^e siècles*, dir. F. Joubert, Paris, P. U. Paris-Sorbonne, 2001, Cultures et civilisation médiévales XXIV, p. 131-150.

tribune sud) est non seulement le plus éloigné du chœur mais aussi, sauf à supposer l'existence d'autels dans les tribunes de la nef, un des moins visibles de la cathédrale, tout en offrant l'avantage d'être desservi par le large escalier sud-ouest et de présenter les éléments architecturaux significatifs qui structuraient l'ensemble de la cathédrale. Ainsi, l'essai dans la partie supérieure de la travée permettait de donner un aperçu non seulement des murs, mais aussi des chapiteaux et des voûtes. Bien que cela ne soit que spéculation, on peut supposer que les chanoines ont eu l'occasion de se réunir et de décider devant ce que l'on peut considérer comme le « modèle » de la polychromie destinée à leur cathédrale.

Pourquoi donc n'ont-ils pas entièrement cautionné ce que le peintre leur avait présenté ? Bien que le changement puisse sembler relativement limité – le faux appareil blanc à joints rouges a été remplacé par un autre ocre jaune à joints blancs – il est révélateur d'un important courant « stylistique » de la polychromie architecturale dans le nord de la France. En effet, il a été noté que le type de faux appareil blanc à joints rouges (simples ou doubles) a été de loin le plus répandu tout au long de la période gothique³³⁶. La Picardie n'échappe pas à cette tendance et ce faux appareil se retrouve très souvent, par exemple dans les paroissiales de Saint-Vaast-de-Longmont (ancien diocèse de Soissons), de Laigneville (ancien diocèse de Beauvais) et de Glennes (ancien diocèse de Laon). Néanmoins, à partir du début du XIII^e siècle et jusqu'au milieu du XIV^e siècle, les grands édifices gothiques nouvellement construits ont pour la plupart reçu une polychromie dominée par le faux appareil ocre jaune à joints blancs. C'est le cas de la cathédrale de Beauvais³³⁷, des grandes abbayes cisterciennes d'Ourscamp (l'infirmierie) (fig. 15), de Royaumont (des vestiges sont visibles dans le cloître) et de Longpont, des abbayes bénédictines d'Orbais (avec des joints triples sur le fond jaune) et de Saint-Jean-aux-Bois, des prieurés et abbayes augustiniens Saint-Victor de Bray (fig. 16), Saint-Maurice de Senlis (prieuré royal), Saint-Léger de Soissons (dans la

³³⁶ H. P. Autenrieth, « Structures ornementales et ornements à motifs structuraux : les appareils peints jusqu'à l'époque romane », *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du colloque de Saint-Lizier, 1-4 juin 1995, Poitiers, CESC, Univ. Poitiers, 1997, p. 57-71, particulièrement p. 65. A. Vuilleumard, *La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXI^e siècle*, thèse doct., dir. R. Recht, Univ. Strasbourg - Marc Bloch, 2003, p. 161.

³³⁷ La cathédrale d'Amiens fait figure d'exception dans les productions du XIII^e siècle et semble avoir reçu un décor d'enduit à joints blancs selon l'usage du siècle précédent. Une fuite d'eau dans le transept sud ayant légèrement « lavé » la surface révèle néanmoins une couleur jaune pâle suggérant que le gris dominant est peut-être le résultat de plusieurs siècles de dépôts de poussière. Dans son traitement de la modénature, la polychromie de la cathédrale d'Amiens reste toutefois plus proche des décors du XII^e siècle, telle la polychromie d'origine de la cathédrale de Noyon, que des nouveaux décors à la mode au XIII^e siècle. Une étude détaillée à l'occasion de la pose d'échafaudages permettrait de lever certaines incertitudes.

crypte) et Saint-Ferréol d'Essômes (selon une combinaison complexe avec des joints rouges), de la collégiale Saint-Thomas-Beckett à Crépy-en-Valois et probablement celle de Saint-Quentin, de l'ancien hôtel-Dieu de Laon, enfin, dans un contexte profane, de l'hôtel de Vermandois à Senlis. Une multitude de paroissiales a suivi ces exemples, parmi lesquelles celles de Pontpoint (ancien diocèse de Beauvais), Rully (ancien diocèse de Senlis), Marolles (ancien diocèse de Soissons) et Montaigu (ancien diocèse de Laon). Les fleurettes sur les tailloirs, en revanche, semblent avoir été plus rares dans la région, autant qu'on puisse l'avancer d'après les vestiges conservés³³⁸. Un exemple de ce type, cette fois rouge sur fond blanc, a envahi les tailloirs, les parois, les voûtes et les chapiteaux à Cormeilles-en-Vexin (Val-d'Oise)³³⁹. Des fleurettes blanches sur fond rouge ornent, avec d'autres motifs tels que des étoiles et une arcature miniature, les grandes arcades de la cathédrale de Poitiers (décor de la fin du XIII^e siècle) (*fig. 17*)³⁴⁰. Dans les deux cas, les motifs étaient associés à un faux appareil blanc à joints rouges.

Les chanoines semblent donc avoir été réceptifs à l'aspect décoratif des fleurettes, mais aussi des tores blancs se détachant sur les gorges rouges et probablement des clefs bleues mettant en valeur le centre de chaque travée, ainsi que des chapiteaux vivement colorés. En revanche, le faux appareil blanc devait leur évoquer des décors simples de petits édifices de la région auxquels la cathédrale de Noyon n'aurait su être associée. Le faux appareil ocre jaune faisait, lui, référence aux réalisations les plus somptueuses du siècle précédent et il semble que cet argument ait pesé dans le changement apporté par les chanoines noyonnais à la proposition du peintre.

Cette hypothèse trouve dans les caractéristiques techniques des différents types de décors un argument supplémentaire, si ce n'est une justification. En effet, le fond blanc était communément formé d'un lait de chaux, matière relativement fragile qui devait être renouvelée régulièrement et qui avait tendance à s'abîmer, comme en témoignent les nombreux vestiges médiévaux écaillés. En revanche, les décors ocre jaune étaient le plus souvent constitués d'un enduit de sable et de chaux sur lequel une fine couche de chaux teintée était étalée. Leur prix devait donc logiquement être plus élevé que celui de simples décors à la chaux, puisqu'ils impliquaient des matériaux supplémentaires – du sable et du pigment jaune – et un temps de travail supérieur. En contrepartie, la texture plus mate et granuleuse

³³⁸ Il faut toutefois noter que les motifs les plus visibles sont prioritairement amenés à disparaître lors de grattages et débadigeonnages.

³³⁹ Je tiens à remercier Jean-Louis Bernard de m'avoir signalé l'existence de ce décor.

³⁴⁰ Y. Blomme, *La construction de la cathédrale Saint-Pierre de Poitiers*, Paris, SFA, 1994, p. 7-64. M.-P. Subes, « Les peintures murales », *L'art au temps des rois maudits : Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, Cat. Exp. tenue à Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 17 mars-29 juin 1998, dir. D. Gaborit-Chopin, Paris, RMN, p. 367.

qui en résultait était nettement plus solide et a souvent traversé les siècles sans problèmes majeurs de conservation – en l'absence d'intervention humaine ou de dégâts des eaux. Ces caractéristiques techniques ont probablement contribué, avec l'exemple d'édifices prestigieux, à l'engouement pour les faux appareils ocre jaune. A Noyon, pourtant, ce n'est pas un enduit qui a été appliqué, mais une fine couche de peinture dont la texture poudreuse et fragile laisse penser, en l'absence d'analyses physico-chimiques, à une application de pigment à l'aide d'un liant organique. L'aspect mat obtenu semble néanmoins avoir été sciemment proche de celui d'un enduit, bien qu'il n'en présente pas la solidité.

Le compromis entre les propositions du peintre et la volonté des chanoines a ainsi donné lieu à une polychromie considérée comme riche d'aspect, égalant le faste de la cathédrale de Beauvais et des plus prestigieuses abbayes, et introduisant des détails décoratifs, en particulier les fleurettes sur les tailloirs. Ce décor, qui a entièrement transformé et remis au goût du jour la cathédrale dans cette deuxième décennie du XIV^e siècle, ne se limitait pas à une mise en couleur de l'architecture et comportait en outre des personnages, qui feront l'objet d'une autre étude. Alors que l'historiographie moderne a tendance à concentrer ses efforts sur ces peintures figurées, l'attention que les religieux ont portée au type de faux appareil engage à ne pas considérer ces simples motifs et leurs couleurs comme entièrement dénués de valeur aux yeux de leurs contemporains mais, au contraire, comme participant discrètement d'un ensemble de signes distinctifs révélateurs, en Picardie, d'une appartenance à une certaine élite. La forte implication des commanditaires qui ont fait leur choix à partir d'un essai sur une demi-travée correspond par ailleurs à ce que l'on peut attendre de chanoines soucieux d'orner au mieux leur cathédrale, mais l'inscription dans la matière – plus précisément la stratigraphie – de ce processus reste à ce jour unique pour la polychromie architecturale.