

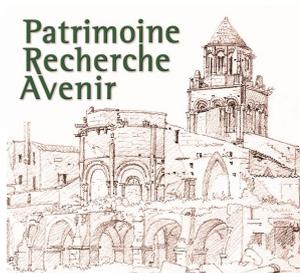
Mairie de Charlieu

Les peintures des stalles de l'église Saint-Philibert de Charlieu

Etude



Juin 2016



Etienne BERTRAND

58, avenue de Wagram, 75017 Paris

tél. 01 47 64 11 16 ou 06 70 06 99 27

eb@patrimoinerechercheavenir.com –

www.patrimoinerechercheavenir.com

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	7
Présentation générale.....	9
Des Données historiques peu précises	11
Une Bibliographie évasive	11
Des archives lacunaires	19
Archives nationales	19
Archives départementales de la Loire.....	19
Archives diocésaines de Lyon	20
Archives municipales de Charlieu	21
Archives paroissiales de Charlieu.....	21
Archives de la Société des Amis des Arts de Charlieu.....	22
Les archives des Monuments historiques	25
Restauration des années 1927-1932.....	25
Projet de restauration des années 1940	28
Les restaurations des années 1980.....	31
Des connaissances à préciser	35
Deux points unanimement acceptés	35
La signature du maître huchier	35
L'iconographie des panneaux peints.....	36
Les questionnements	36
La provenance des stalles.....	36
La datation des stalles et leur auteur	37
Une certitude à remettre en question ?	37
Analyse des stalles et de leurs dossiers	39
Les menuiseries	39
Les sièges.....	39
Les jouées occidentales	40
Les boiseries des peintures.....	41
Les articulations entre les différentes parties	43
Un ensemble composite.....	44
Analyse technique des peintures des stalles.....	47
La restauration des panneaux peints et de leur encadrement par ARCOA	48

La documentation photographique avant restauration.....	48
La documentation en cours de restauration	49
Description générale.....	49
Quelques aspects techniques.....	50
Une gamme de couleurs très vives	50
Les bleus	51
Les rouges et les violets.....	51
Les verts.....	51
Utilisation de l'or et de l'argent (?)	52
Les décors en relief	52
L'iconographie	55
Le Credo des apôtres	55
Le Credo des apôtres aux 14 ^e et 15 ^e siècles	56
La présence de Saint Paul	56
Les saints	56
Saint François d'Assise	57
Saint Georges.....	57
Un programme iconographique incomplet ?	58
Les donateurs	59
Analyse stylistique des peintures	61
Les caractéristiques générales.....	61
Les jeux de couleurs des fonds	61
Le positionnement des figures dans l'espace.....	61
Une grande unité générale.....	62
Des fonds inspirés de tissus à motifs orientalisant	63
Le style des figures.....	64
Les vêtements.....	65
Un atelier et plusieurs peintres	65
Un peintre marqué par le milieu parisien autour de 1400.....	65
La peinture à Paris autour 1400.....	66
Une production aujourd'hui quasi disparue	66
Une production marquée par l'Italie et les Pays-Bas.....	66
Conclusion : une nouvelle donne, encore des mystères.....	69
Annexe 1 : fiches descriptives individuelles.....	71

Saint Pierre	72
Saint Paul et un donateur	73
Saint André	75
Saint Jacques-le-Majeur	76
Saint Jean-Evangéliste	77
Saint Thomas	79
Saint Jacques-le-Mineur	80
Saint Philippe	81
Saint Barthélémy.....	82
Saint Matthieu	83
Saint Simon.....	84
Saint Jude	85
Saint Evêque	86
Saint Jean-Baptiste.....	87
Sainte Catherine d’Alexandrie	88
Saint François d’Assise	89
Sainte Marie-Madeleine.....	90
Sainte Marguerite	91
Saint Etienne.....	92
Saint Michel archange.....	93
Saint Louis.....	94
Saint Georges.....	95
Saint Laurent.....	97
Saint Vincent.....	98
Annexe 2 : sources et bibliographie.....	99
Archives.....	99
Bibliographie.....	101
Bibliographie concernant spécifiquement ou mentionnant les stalles de Charlieu	101
Bibliographie générale consultée	103

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier pour l'aide apporté dans la consultation des documents ou leurs conseils Mesdames Marie-Pierre ALIZAY, documentaliste Bibliothèque J. Déchelette, Musée Déchelette, Roanne, Isabelle LAGOUTTE Archiviste documentaliste Archives et documentation, Roanne, Denise TACHET, Agent de bibliothèque, Médiathèque de Roanne, Morgane THOREL Régisseur des Collections, Musée J. Déchelette, Roanne et Messieurs Bruno MOTTIN, C2RMF, Jean-Louis Perrin, UDAP 42, Jean-Paul MONTCHANIN et Jacques QUEY, Société des Amis des Arts de Charlieu, l'équipe des Archives départementales de la Loire, les archives diocésaines de Lyon...

PRESENTATION GENERALE

Les stalles peintes de l'église Saint-Philibert de Charlieu sont disposées au fond du chœur contre les murs Sud et Nord [*planche 53*]. Elles ont constituées de 11 sièges garnies de miséricordes et séparées par des pare-closes avec appui-main. Les sièges, fixés sur un emmarchement sont en noyer, de dimensions irrégulières (largeur de 34,8 à 55 cm au Nord et de 40,5 à 61 cm au Sud). Un prie-Dieu ferme les stalles sur toute la longueur sauf au centre pour permettre l'accès aux sièges centraux. Un lutrin en fer forgé est fixé sur le prie-Dieu, au Nord comme au Sud.

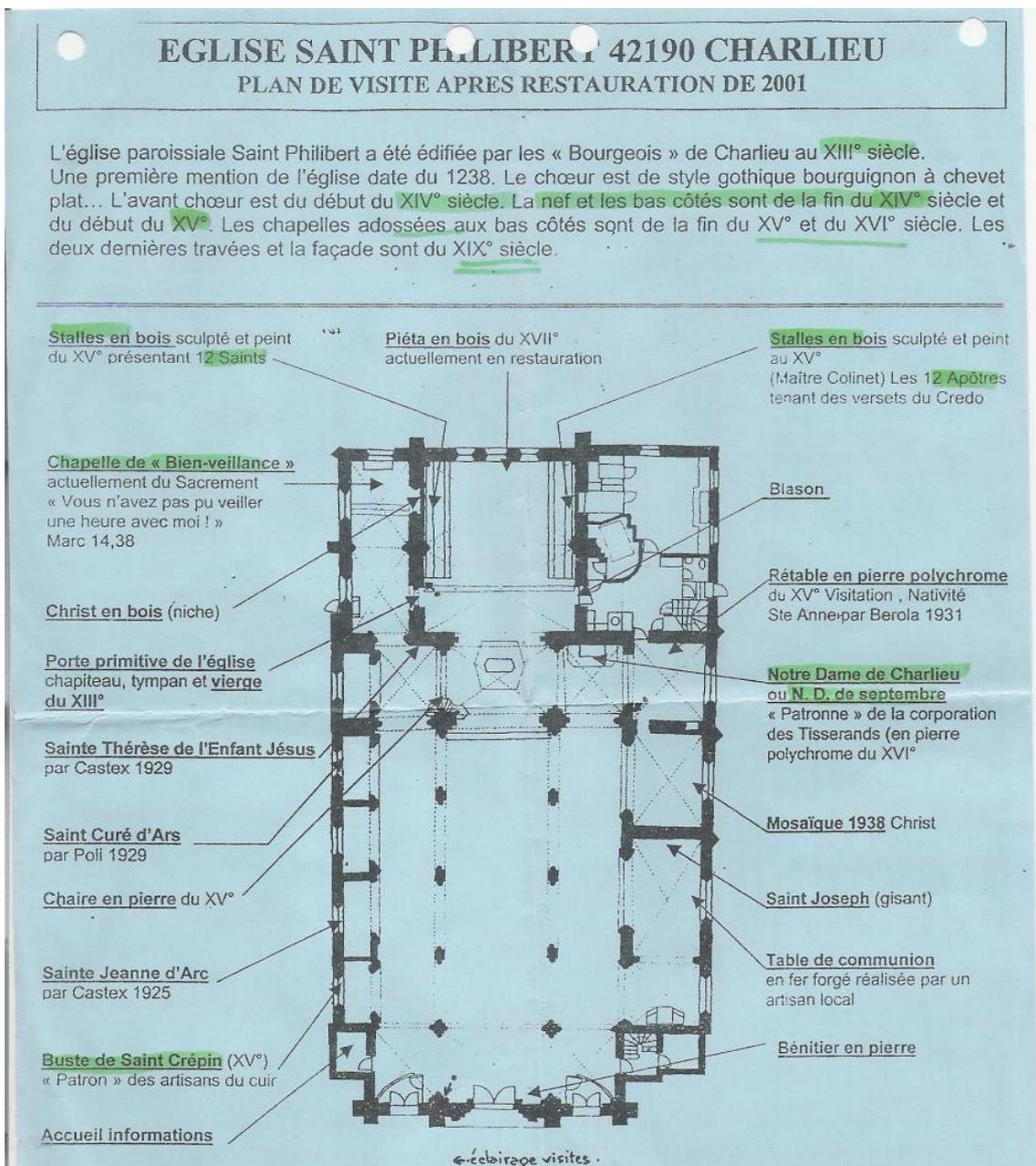
Douze panneaux ornés de peintures représentant des personnages debout surmontent les sièges sur chacune des rangées [*planches 89 à 174*]. Chaque panneau est séparé de son voisin par une colonne à simple tore, surmontée par une arcature ogivale à remplage trilobé. Les panneaux sur lesquels sont peints les personnages ont une hauteur de 137 cm pour une largeur variant entre 41,5 cm à 61,5 cm au Nord et entre 42 cm et 61 cm au Sud. Le nimbe des personnages et le décor de fond se prolonge sous l'arcature sur une hauteur d'environ 10 cm. Il est à noter que les arcatures situés à l'extrémité Est des stalles, aussi bien sur la rangée Nord que Sud, ont été réduites en largeur, de même que les panneaux peints qu'elles surmontent.

Les écoinçons sont sculptés en léger relief de motifs végétaux [*planches 79 à 88*] (deux écoinçons-une sur chaque rangée- présentant des fleurs de lys [*planches 81 bas et 87 haut*] ont été bûchés certainement à la Révolution) ou géométriques à l'exception de deux d'entre eux. Le premier comporte l'inscription COLMET JE [*planche 85 haut*], certainement la signature du maître huchier qui a réalisé ces boiseries. Le second comporte des armoiries qui ont été bûchées et repeintes [*planche 82 milieu*]. Une corniche à gorge profonde soulignée par deux tores surmonte cette arcature. Les arcatures et la corniche sont peintes avec différents tons de vert, du vermillon et du noir.

A l'Ouest, les stalles sont partiellement fermées par une jouée composée de deux parties [*planches 64 à 78*] : une partie inférieure en noyer ciré composé de quatre arcades réparties sur deux niveaux au Sud et de quatre arcades

réparties sur deux niveaux et surmontées d'une rosace au Nord. Ces panneaux sont de dimensions comparables (hauteur 120,5 au Nord et 129,5 au Sud pour une largeur de 43,5 cm). Ils sont surmontés d'un montant vertical se terminant par un enroulement. Les parties supérieures sont peintes dans des tons similaires aux arcatures.

L'église Saint-Philibert de Charlieu dans laquelle sont placées ces stalles comporte un chœur du 13^e siècle et une nef du 14^e siècle agrandie de deux travées dans le 3^e quart du 19^e siècle. Jusqu'en 1805, le chœur était fermé par un jubé.



DES DONNEES HISTORIQUES PEU PRECISES

UNE BIBLIOGRAPHIE EVASIVE

Depuis le début des années 1840, les stalles de l'église Saint-Philibert de Charlieu sont mentionnées dans plus d'une vingtaine d'ouvrages (sans tenir compte des articles de la presse quotidienne), à titre principal ou secondaire (voire bibliographie annexe 2). Parmi ceux-ci, huit sont particulièrement intéressants et permettent de faire le point sur ce que l'on sait de l'histoire de ces peintures et des interrogations non résolues ; les aspects d'ordre stylistiques et iconographiques seront abordés dans un second temps.

- La première publication date de 1841 : il s'agit d'un rapport exposé par Anatole de Barthélémy, inspecteur des Monuments historiques de la Loire devant les membres du Congrès archéologique de France, réuni à Lyon. Après avoir brièvement présenté l'église Saint-Philibert, l'auteur insiste sur les peintures du chœur : *« [...] ce qui est très remarquable, ce sont les peintures sur bois qui ornent les stalles du chœur, et qui probablement ont été prises à l'ancienne abbaye. Du côté de l'épître est une suite de personnages que je n'ai pas assez étudiés pour découvrir le rapport qui les a fait réunir là par l'artiste ; j'ai remarqué seulement saint Louis, un duc de Lorraine en habit de guerre, avec ses armes blazonnées sur son bouclier, etc. ; mais en regard, du côté de l'évangile, est un Credo très curieux. Chaque verset est inscrit sur une bande qui est tenue par un Père de l'Eglise. Les peintures sont encore très vives »*¹.
- La deuxième publication est une brochure rédigée par Jean-Baptiste Desevelinges, érudit local, sur les antiquités de Charlieu. Non datée, celle-ci a sans doute été publiée au début des années 1840. Il note la présence de treize panneaux peints de chaque côté : *« Mais ce qui doit surtout attirer l'attention, ce sont deux rangs de stalles, dont les dossiers fort élevés et en menuiserie, sont garnis de peintures. On y a représenté, d'un côté les douze apôtres et saint Paul, et de l'autre un pareil nombre de saints. Les apôtres tiennent chacun une bandelette blanche, sur laquelle est écrit en*

¹ Rapport de M. Anatole de Barthélémy, Inspecteur des Monuments Historiques de la Loire (séance tenue à Lyon le 5 septembre 1841), *Bulletin Monumental*, 1841, vol. 7, p. 593

caractères gothiques du même genre et de la même netteté que ceux d'impression, celui des douze articles du Symbole que certaine tradition lui attribue ; quant à saint Paul, sa légende est : In nomine Jhesu omne genu flectatur. Les treize personnages ont les pieds nus et la tête surmontée d'une auréole rouge, leurs vêtements consistent en longues robes ou manteaux de couleurs sombres, dont les bordures sont brodées en or, qui les enveloppent entièrement. Ils ont le corps raide, les bras presque croisés sur l'estomac, le visage grave ; il est à remarquer qu'il y a une grande analogie pour les poses et les costumes entre ces peintures et le fameux tableau de l'Ascension du Pérugin qu'on voit au musée Saint-Pierre à Lyon.

Sur l'autre rang de stalles on a peint, comme je l'ai déjà dit, treize autres saints avec les attributs qui leur sont propres. Dans le nombre, figure le roi saint Louis, la couronne sur la tête et le sceptre à la main.

Toutes ces figures ont environ 1 mètre 33 centimètre de hauteur. Elles sont encadrées dans des ogives en relief sur la menuiserie qui n'a rien de remarquable. L'ouvrier y a pourtant mis son nom en relief, il est à regretter que le peintre n'ait pas eu le même soin »².

- En 1856, Théodore Ogier parcourt le Forez, en particulier du canton de Charlieu et décrit les stalles de la manière suivante, parfois un peu fantaisiste : « Cette partie de l'église est trop sombre ; ce défaut empêche de distinguer toute la beauté du travail du maître-autel et de la boiserie à stalles qui garnit le chœur.

Ces stalles, en bois de noyer, et d'un travail remarquable, sont au nombre de douze ; à chaque dossier est une peinture sur bois représentant un saint ou une sainte en pied. Ces peintures sont d'une fort bonne exécution. Chacun de ces saints ou saintes, parmi lesquels figurent saint Louis, roi de France, sainte Magdeleine, sainte Marthe (sic), sainte Catherine, porte une légende prise dans le Credo (sic), mais que l'obscurité qui règne en ce lieu, et qui était plus grande encore peut-être le jour de notre visite que de coutume, ne nous a pas permis de lire. Ces personnages occupent le côté droit ; au côté gauche sont les douze apôtres ; huit autres peintures sont encadrées dans les ornements de la boiserie, où chacune d'elle forme un tableau.

² M. D***(J.-B. Desevelinges), *Notice sur les antiquités de Charlieu, arrondissement de Roanne (Loire)*, s.d., Roanne, p. 24-25

Pendant la Révolution, on fut obligé, pour soustraire ces objets au vandalisme destructeur, de la couvrir d'une couche de chaux, qui a détruit une partie de leur finesse et de leur beauté [...] »³.

- En 1885-1886, Joseph Déchelette propose une analyse très détaillée des peintures qui surmontent les stalles de l'église Saint-Philibert illustré d'une planche en héliographie présentant quatre personnages [planche 5]. Nous en retiendrons à ce stade les quelques passages suivants : « *Ces stalles, en bois de noyer, au nombre de vingt-quatre, sont placées à l'extrémité de l'abside carrée de l'église, à droite et à gauche de l'autel. La menuiserie des sièges est d'un travail ordinaire, simple et sans recherche d'effet décoratif. Le dossier est la partie intéressante du meuble [...] On a prétendu que les stalles de Saint-Philibert se trouvaient à l'origine, dans l'église des Bénédictins, et qu'après la Révolution elles avaient été transportées dans l'église paroissiale. Cette opinion, nous l'avons vu, a été adoptée par M. de Champeaux⁴. Elle ne repose, croyons-nous, sur aucun fondement. L'église de Charlieu, au moyen âge, était une collégiale assez importante pour qu'il n'y ait pas lieu de s'étonner d'y trouver vingt-quatre stalles.*

Dans le procès-verbal d'une visite faite en 1779 au prieuré de Charlieu par deux moines de l'ordre de Cluny, il est fait mention des stalles de boiserie ancienne mais bien conservée placées dans le sanctuaire prioral ; le mobilier religieux est inventorié avec détail, et, si des peintures considérables comme le sont celles de Saint-Philibert, avaient orné l'église bénédictine, elles auraient été certainement mentionnées.

Enfin, le costume des donateurs nous porte à croire que l'œuvre a été exécutée pour l'église paroissiale, grâce à la générosité de deux de ses desservants.

Nous ne possédons malheureusement aucun des documents relatifs à ces stalles.

³ Théodore Ogier, *La France par cantons et par communes. Département de la Loire. Arrondissement de Roanne, t. III. Le canton de Charlieu*, Paris, Lyon, 1856, p. 34. La description très aléatoire que fait Ogier des peintures, l'absence de sources fait douter de l'affirmation de l'auteur concernant le badigeon à la chaux dont auraient été recouvertes les peintures à la Révolution. Il est à noter que le Docteur A. Barbat, dans une étude manifestement très documentée sur Charlieu pendant la Révolution, publiée en 1913, ne reprend en aucune manière cet élément. D'après le renvoi des notes, cette étude est principalement basée sur les archives municipales de Charlieu.

⁴ A. de Champeaux, *Le meuble. I. Antiquité, moyen âge et Renaissance*, Paris, 1885, p. 184-186

Enfin, vers 1830, à cette époque où l'archéologie du moyen âge, faible nouveau-né, n'avait pas encore la voix assez puissante pour défendre ses droits, une grave mutilation fut commise.

Pour divers motifs de commodité, on éloigna de l'autel les portes faisant communiquer l'abside et les sacristies ; en raison de ce changement, les stalles furent déplacées et mises entre les nouvelles portes et le mur qui termine l'abside ; cet espace se trouva trop petit : il eut été facile de le prévoir et de percer les portes plus bas ; on préféra diminuer la largeur des stalles ; les derniers panneaux furent donc sciés à droite et à gauche jusqu'à ce que ces amputations successives eussent réduit la largeur des stalles à celles de l'emplacement choisi. [...]

Enfin, [...], il faut les [les stalles] attribuer par conséquent à la fin du XVe siècle ou aux premières années du XVIe siècle, avant le règne de la Renaissance »⁵.

- En 1889, Félix Thiollier, érudit stéphanois, propose une datation plus ancienne pour les stalles en se basant sur la menuiserie, mais n'évoque pas leur provenance : « *Le chœur est garni de 24 stalles en bois avec appuis et miséricordes, d'un travail plus énergique que soigné et dont les détails architectoniques, colonnettes octogonales, hauts chapiteaux à bouquets feuillus, accusent le XIVe siècle plutôt que le XVe siècle. Ces stalles portent des dossiers élevés figurant, sous une corniche moulurée en forte saillie, une suite d'arcature aveugles séparées par des pillettes (sic) sans bases ni chapiteaux. Les écoinçons sont alternativement tréflés et fleuronés, et une garniture fantaisiste de redents redentés se profile sous l'intrados des arcs en tiers-point. Rien du style flamboyant »⁶.*
- En 1895, Joseph Déchelette publie les visites pastorales réalisées en 1745 et 1746 par l'évêque de Mâcon, dont dépend alors Charlieu. La description qui est donnée des stalles de l'église Saint-Philibert est la suivante : « *La seconde partie qui est voûtée comme le sanctuaire forme le chœur ; il est boisé à l'antique avec dix stalles de chaque côté dont la menuiserie est ancienne et a besoin de réparation, surtout pour les sièges des stalles qui sont en partie rompus et qu'il faut réparer ; les pupitres qui sont devant les*

⁵ Joseph Déchelette, « Les stalles peintes de l'église Saint-Philibert de Charlieu », in *Le Roannais illustré*, 2^{ème} série, 1885-1886, p. 37-45

⁶ Félix Thiollier, *Le Forez pittoresque et monumental*, 1889, p. 174-176

stalles de chaque côté et qui servent à tenir les livres de chœur sont d'une menuiserie propre »⁷. En note, Joseph Déchelette revient sur l'idée qu'il avait défendue dans son article sur les stalles et admet finalement qu'elles puissent provenir de l'abbaye bénédictine : « On voit que les vingt-quatre stalles à dossiers ornées de peintures actuellement placées contre les murs de l'abside, ne se trouvaient pas dans l'église paroissiale de Charlieu en 1746. Faut-il donc croire certaine tradition qui les fait venir de l'abbaye bénédictine après la Révolution ? Nous inclinons maintenant vers cette opinion, malgré que les curieuses peintures de ces stalles ne soient nullement signalées dans un procès-verbal de visite du prieuré, dressé le 8 septembre 1778, document manuscrit conservé au presbytère de Charlieu. On y lit en effet la simple mention suivante : Les stalles de Charlieu sont d'une boiserie ancienne sans être dégradées. Il faut donc admettre que les moines visiteurs de Cluny ont oublié de signaler dans leur inventaire les vingt-quatre panneaux peints, dont le style archaïque ne pouvait d'ailleurs attirer l'attention bienveillante d'un visiteur, au XVIIIe siècle ».

- En 1934, l'abbé Henri Monnot, à l'occasion de la publication d'une monographie sur l'histoire de Charlieu, fait le point sur les stalles : « Le chœur de Saint-Philibert possède vingt-quatre stalles en noyer sculpté, ornées de peintures sur bois qui donnent à l'œuvre un grand intérêt. D'après les remaniements très apparents de la boiserie, on se rend compte que ces stalles n'étaient pas destinées à l'emplacement qu'elles occupent maintenant. Vers 1840, dans sa « Notice sur les antiquités de Charlieu », de Sevelinges comptait encore vingt-six stalles décorées de peintures, sans indiquer leur place exacte.

On a dit qu'elles provenaient de l'église du prieuré. Deux moines de Cluny qui visitaient, en 1779, l'église Saint-Fortunat, ont vu dans le chœur des stalles « d'une boiserie ancienne, mais bien conservée ». Il est singulier qu'ils n'aient pas été frappés par une décoration aussi importante, alors qu'ils faisaient un inventaire détaillé du mobilier de l'église.

De son côté, Mgr de Valras, dans sa visite de Saint-Philibert, a donné du chœur de l'église une description circonstanciée. Il distingue le sanctuaire où se trouvent les stalles, et le chœur allant jusqu'au jubé, « boisé à l'antique,

⁷ Société de La Diana. *Recueil de mémoires et documents sur le Forez*, 1895, p.87-88, note 2

avec dix stalles de chaque côté, dont la menuiserie est ancienne ». Le nombre incomplet des stalles et l'absence des peintures dans l'inventaire laissent supposer qu'il ne saurait être question de l'œuvre actuelle.

Il semble cependant que les peintures existaient à Saint-Philibert au temps de la Révolution, d'après une tradition recueillie en 1856. Pour les sauver de la destruction, on les aurait alors couvertes « d'une couche de chaux qui détruisit en partie leur finesse et leur beauté.

Les deux donateurs représentés agenouillés ne sont pas des bénédictins en tenue de chœur. On est également frappés de ne pas trouver des saints de l'ordre de saint Benoît parmi les personnages figurés.

D'une origine incertaine, les stalles de Saint-Philibert doivent se rapporter au XVe siècle, si l'on fait surtout état des peintures [...] »⁸.

- Récemment, en 2001, Danièle Miguet, conservateur du Musée de Charlieu, dans un ouvrage sur l'église Saint-Philibert publié suite à la restauration de l'édifice, relève à nouveau les interrogations soulevées par ces stalles : « *Les très belles stalles de l'église Saint-Philibert datent du XVe siècle. Ces stalles en noyer sont signées en grands caractères gothiques du maître-huchier qui les a réalisées : on peut lire en relief le nom de Colmet ou Colinet suivi de l'abréviation Je pour Jean ou jeune... à moins que Colinet ne soit son prénom suivi modestement de la simple initiale de son nom. [...] Elles semblent avoir été installées tardivement dans l'église paroissiale. Elles ne sont en tous cas pas mentionnées dans les visites pastorales du XVIIIe siècle. Ainsi, peut-on lire dans celle de 1746 : « il (le chœur) est boisé à l'antique avec dix stalles de chaque côté, dont la menuiserie est ancienne et a besoin de réparation... ». Il ne s'agit donc pas des stalles actuelles. Proviennent-elles, comme le voulait la tradition orale dans la deuxième moitié du XIXe siècle, de l'Abbaye, ou faut-il considérer comme rédhibitoire le fait qu'elles ne soient pas mentionnées en tant que telles dans une visite faite en 1779 par deux moines de l'ordre de Cluny qui citent seulement des stalles « de boiseries ancienne mais bien conservée » ?*

Une autre hypothèse voudrait que ces stalles proviennent de l'Abbaye de Cluny, à l'instar de celles, beaucoup plus modestes, de l'église de Régný. Un travail passionnant reste, en tout cas, à conduire concernant ces stalles.

⁸ Abbé Henri Monnot, *Charlieu*, Roanne 1934, p.39-42

Vers 1835, on les transfère au fond du chœur et on les mutile en sciant les derniers panneaux suite au percement des nouvelles portes...

Vers 1840, dans sa « Notice sur les Antiquités de Charlieu, l'historien local Jean-Baptiste Desevelinges parle, lui, de « vingt-six stalles décorées de peinture », sans indiquer leur place exacte. S'agit-il d'une erreur ? »⁹.

Il ressort de cette abondante bibliographie un certain nombre de remarques et de questionnements essentiellement d'ordre historique auxquels des réponses, ou de nouveaux questionnements, seront apportés dans la suite du dossier, basés sur les recherches en archives et l'examen visuel des stalles et des panneaux peints.

La première question qui apparaît à la lecture de ces différents textes est celle de la provenance des peintures. Trois hypothèses sont proposées par les auteurs : l'église paroissiale Saint-Philibert, l'église abbatiale Saint-Fortunat, ou l'abbaye de Cluny.

Cette dernière hypothèse semble apparaître assez récemment.

Aucune de ces hypothèses n'est étayée par des sources explicites. Il est particulièrement important de noter que dès la première publication de ces peintures en 1841, l'auteur n'a pas de certitude quant à leur provenance : il présume qu'elles viennent de l'abbaye.

La deuxième question est celle des conditions de l'installation des stalles dans le chœur de l'église Saint-Philibert à leur emplacement actuel et des modifications qu'elles ont subi au cours du 19^e siècle, avant leur classement au titre des Monuments historiques le 19 juillet 1901. Desevelinges note en effet dans son opuscule sur les antiquités de Charlieu deux rangées de treize stalles alors que les auteurs suivants, quinze ans après, n'en comptent que douze !

⁹ Danièle Miguet, *Un patrimoine redécouvert. L'église Saint-Philibert de Charlieu*, Art et Histoire de l'Art, 2010

DES ARCHIVES LACUNAIRES

« Nous ne possédons malheureusement aucun des documents relatifs à ces stalles ».

L'affirmation de Joseph Déchelette dans son article déjà cité de 1885, est malheureusement assez proche de la vérité pour la période antérieure au classement des stalles au titre des Monuments historiques !

Comme le montre l'annexe 2, des recherches systématiques ont été menées aux Archives nationales, aux archives départementales de la Loire, aux archives diocésaines de Lyon, aux archives municipales de Charlieu et aux archives paroissiales de Charlieu (conservées par la Société des Amis des Arts de Charlieu)¹⁰ pour tenter de préciser l'histoire de ces stalles au début du 19^e siècle. En voici les résultats :

ARCHIVES NATIONALES

Les archives nationales, dans la série F¹⁹ consacré aux Cultes, notamment aide aux paroisses, travaux... sont presque totalement muettes quant à l'église Saint-Philibert de Charlieu. Les sondages menés dans les inventaires de la série F²¹ (Beaux-Arts) n'a rien donné non plus.

ARCHIVES DEPARTEMENTALES DE LA LOIRE

Le dépouillement des séries L (Révolution), O (Administration communale) et V (Cultes) des archives départementales de la Loire ne contiennent aucun document mentionnant explicitement les stalles et leurs peintures. Néanmoins, des données susceptibles d'être intéressantes émaillent ces documents, parmi lesquels :

- Une lettre datée du 3 novembre 1791, de M. Bardet, curé de Saint-Philibert, aux administrateurs du district de Roanne dans laquelle il attire l'attention « *sur les besoin pressants* » de son église : « *elle est comme dépourvue de tout ce que la décence du service divin rend le plus indispensable. Il n'y a que peu de linge et encore en partie dans le plus mauvais état ; les ornements ou tombent en lambeaux ou dépérissent de vétusté ; nous*

¹⁰ Les visites pastorales antérieure à la Révolution n'ont pas été consultées, celle de 1745-1746 ayant été publiée en 1895 par Joseph Déchelette.

n'avons pas de dais pour la solennité du s. sacrement, et pas même les confessionnaux nécessaires. Ce détail, Messieurs, n'a rien d'exagéré, il est au contraire très exact et cette considération me donne la confiance que vous voudrez bien dans votre justice ordonner que les effets servant à l'église du ci-devant prieuré comme dais, ornements, confessionnaux, linges et encensoir seront détournés à l'usage de l'église paroissiale. [...]»¹¹. Il s'ensuit le 31 janvier 1792 un inventaire des ornements de l'église par le maire et d'autres officiers municipaux de Charlieu. Ils constatent la véracité des affirmations du curé, indiquent que les ressources de la paroisse, ne lui permettent pas d'assurer le remplacement des ornements usés et confirment la demande du curé qu'il soit accordé à la paroisse l'usage des ornements de l'église prieurale.

- Deux dossiers concernent des travaux effectués dans les années 1810-1815 à la voûte de l'église, aux cloches, à la sacristie¹². Les travaux d'agrandissement de l'église dans le troisième quart du 19^e siècle sont également documentés¹³.

- Enfin, les budgets de la commune des années 1806 à 1834¹⁴ conservés dans le fonds de la préfecture permettent de suivre les différents travaux menés dans l'église : les mentions très succinctes donnent peu de précision sur la nature des travaux réalisés (quelques devis sont toutefois annexés aux budgets, notamment concernant des travaux au clocher de l'église), mais il est important de noter que les stalles n'y sont jamais mentionnées.

ARCHIVES DIOCESAINES DE LYON

Les archives diocésaines de Lyon ne conservent pas de visite pastorale concernant Charlieu antérieure à 1841 : le compte-rendu de la visite pastorale de 1841 mentionne de manière très laconique les peintures des stalles : « *Boiseries du chœur remarquables* »¹⁵. Les visites pastorales ne reprennent, concernant Charlieu, qu'en 1899 et n'apportent aucune précision utile dans le cadre de cette étude.

¹¹ AD42, L/1009

¹² AD42, O/918

¹³ AD42, O/920

¹⁴ AD42, O414 à 416

¹⁵ Archives diocésaines de Lyon, I/127.

Les archives diocésaines conservent également un document manuscrit sans doute au début des années 1920, de Paul Richard concernant l'historique des paroisses du diocèse de Lyon. Les stalles de Charlieu et leurs peintures figurent parmi les œuvres remarquables de l'église. La description qui en est donnée montre que l'auteur s'est essentiellement basé sur la bibliographie existante et mélange les différents textes. Il n'en sera donc pas tenu compte dans la suite de cette étude car elle n'apporte rien de nouveau.

ARCHIVES MUNICIPALES DE CHARLIEU

Les archives municipales de Charlieu sont très lacunaires pour les documents anciens. Les différents registres de délibérations du conseil municipal et les autres dossiers consultés n'ont donné aucun résultat concernant l'étude en cours.

ARCHIVES PAROISSIALES DE CHARLIEU

Les archives paroissiales de Charlieu, sans doute lacunaires, offrent quelques mentions ténues mais intéressantes sur les stalles de l'église Saint-Philibert.

Le registre des délibérations de la fabrique de 1803 à 1811, à la date du 1^{er} Germinal An XI (22 mars 1803), indique dans un bref pour l'adjudication des chaises de l'église paroissiale Saint-Philibert : « *Les mêmes droits [que pour les chaises] seront perçus dans les stalles hautes et basses [...]* ».

Dans le même registre, une délibération est prise le 20 octobre 1805 concernant la démolition du jubé.

Le registre des délibérations de la fabrique commencé en 1811 et terminé en 1824 indique à la date du 5 janvier 1812 : « *Les chaises et stalles du chœur et de l'église paroissiales de cette ville seront affermés pour six années* ».

Le registre des mandats de la fabrique de 1823 à 1834 apporte des informations très intéressantes :

- Le 10 février 1826, un paiement est fait à « *Pierre Viverieux, menuisier demurant à Charlieu pour fourniture et main-d'œuvre [...]* Doublement des stalles à droite de 7 pieds 7 pouces de longueur et

celles à gauche de 4 pieds sept pouces 3 pieds 6 pouces de large le tout en sapin, fourniture du bois et des clous ».

- Le 31 décembre 1828, un paiement est fait à « *Gaspard Broiselard serrurier à Charlieu, avoir fait deux pupitres en fer du poids de 56 livres* ».
- Le 24 septembre 1833, paiement à « *Pierre Viverieux [...] pour réparation dans les stalles* ».
- Le 15 décembre 1834, paiement à « *Arondé [?] père, plâtrier et peintre à Charlieu, pour avoir verni les stalles du chœur et les portes de la sacristie, fourniture et façon ; vernis blanc sur les tableaux du chœur* ».

Il s'agit de la première mention indiquant la présence de tableaux dans le chœur.

ARCHIVES DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE CHARLIEU

La Société des Amis de Arts de Charlieu conserve une note manuscrite anonyme et non datée (mais nécessairement postérieure à 1959 puisque l'auteur distingue les œuvres classées et celles qui ne sont pas protégées au titre des Monuments historiques : le tympan du 13^e siècle au-dessus de la porte du chœur, protégé au titre des Monuments historiques en octobre 1959, donnant dans la chapelle Saint-Crépin fait partie de cette liste). Cette note mentionne : « *Vers 1850, un curé de Charlieu a enlevé de chaque côté des stalles un panneau. On ignore pourquoi* ». Ce document, bien que tardif par rapport à la mutilation de l'ensemble, confirmerait le compte des stalles réalisé par Desevelinges vers 1840 dans la brochure déjà citée.

Au vu des résultats de ce dépouillement d'archives, il convient de confirmer l'affirmation de Déchelette citée en début de ce chapitre : les renseignements sur cet ensemble sont très limités.

Les archives paroissiales donnent cependant quelques indications précieuses. En 1803, les stalles de l'église paroissiales sont composées de stalles hautes et basses. S'il s'agit toujours des stalles mentionnées dans la visite pastorale de 1745-1746 citée plus haut, cela signifie que les dix stalles se trouvant de chaque côté du chœur, sont répartie sur deux rangs de cinq stalles. Compte-tenu de l'emplacement des stalles juste derrière le jubé et de la configuration du chœur, cette disposition paraît tout à fait cohérente.

En 1826, le paiement fait à Pierre Viverieux menuisier pour le doublement de la longueur des stalles indique clairement que leur disposition initiale est modifiée. Malheureusement, il est difficile de tenir compte des dimensions indiquées dans le registre car, cela sera indiqué par la suite, la longueur des stalles a certainement été modifiée ultérieurement. Une autre énigme est celle du matériau employé : il est mentionné du bois de sapin, alors que les stalles sont en noyer et en chêne.

En 1828, Gaspard Boiselard, serrurier, réalise deux lutrins en fer : sans doute s'agit-il des deux lutrins encore en place dans les stalles.

Enfin, en 1834, le paiement réalisé à Arondé (?), peintre, mentionne pour la première fois « les tableaux du chœur » qui auraient reçu un « vernis blanc ». Stalles et panneaux peint sont donc manifestement en place à cette date. C'est malheureusement la dernière mention trouvée dans les archives paroissiales.

Les peintures auraient donc été installées dans l'église entre 1826 et 1834.

LES ARCHIVES DES MONUMENTS HISTORIQUES

Les archives des Monuments historiques conservées à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP), à Charenton-le-Pont permettent de suivre les différentes interventions réalisées sur les stalles depuis leur protection au titre des Monuments historique, soit depuis le 19 juillet 1901.

Ces archives conservent naturellement le dossier relatif au classement des stalles au titre des Monuments historique comprenant notamment :

- le procès-verbal du Conseil municipal de Charlieu du 14 mai 1899 donnant « *un avis favorable au classement comme monuments historiques, des vingt-quatre stalles en bois sculpté, à dossier décoré de peintures du 18^e siècle (sic), conservées dans l'église paroissiale de Charlieu* »¹⁶.
- Un extrait du registre des délibérations du conseil de fabrique de Charlieu du 09 juillet 1899 qui précise : « *Le conseil, après en avoir délibéré, fait toutes réserves pour ses droits sur les vingt-quatre stalles en bois sculpté et à dossiers décorés de peinture qui ornent le chœur de l'église paroissiale de Charlieu, pour les conserver comme par le passé, mais déclare ne faire aucune objection ni opposition à la demande qui est faite de leur classement au nombre des monuments historiques* »¹⁷.
- L'arrêté de classement des « *stalles sculptées du 16^e siècle, conservées dans l'église de Charlieu (Loire)* » en date du 19 juillet 1901¹⁸.

RESTAURATION DES ANNEES 1927-1932

Un rapport de Noël Thiollier, conservateur des antiquités et objets d'art de la Loire, au directeur des Beaux-Arts, en date du 17 octobre 1927 donne une bonne indication sur l'état des stalles et des peintures : « *M. le Curé de Charlieu a fait nettoyer avec soin l'intérieur de son Eglise ; les vitraux ont été lavés et on peut maintenant beaucoup mieux voir et admirer les très belles peintures de stalles. La boiserie des stalles est gironnée et fortement endommagée par endroit ; le panneau qui porte la figure de St Jude reconnaissable à la légende*

¹⁶ MAP, dossier objets mobiliers, délibération du 14 mai 1899

¹⁷ MAP, dossier objets mobiliers, délibération du 09 juillet 1899

¹⁸ MAP, dossier objets mobiliers

remissionem peccatorum inscrite sur une banderole est dans un état déplorable ; un fragment est déjà tombé en poussière. Il est urgent d'envoyer à Charlieu un artiste capable de faire les réparations indispensables. Cet artiste pourrait en même temps faire un léger nettoyage du tout »¹⁹.

A la demande de Noël Thiollier, l'architecte des Monuments historiques, dans un rapport du 14 décembre 1927 fait le constat et les préconisations suivantes : « Les stalles en noyer et chêne éloignées du mur de 30 cm environ, sont dans quelques parties gironnées. A mon avis, j'estime qu'elles devront être préalablement bien nettoyées à la brosse de fer et peintes à l'huile ; un seul panneau de noyer sur lequel est peint la figure de St JUDE est abimé sur un angle de 0.55 environ de hauteur et 0.15 en moyenne de largeur. La réfection de cette partie tombée en poussière s'impose. La menuiserie restaurée de ce panneau entraînerait la restauration de la peinture, qui ne peut être exécutée que par un artiste de l'Administration des Beaux-Arts. Il pourrait en même temps faire un nettoyage du tout ».

Dans une lettre adressée le 21 mars 1928 au directeur des Beaux-Arts, le curé de la paroisse, J. Roth, demande « de les [stalles] faire restaurer immédiatement après Pâques car la restauration de l'église est achevée et tous les échafaudages ont été enlevés ». Il ajoute : « Aux stalles il y a à restaurer non seulement les panneaux peints, mais à refaire complètement les agenouilloirs. J'exprime le désir que ces agenouilloirs soient en bois de chêne et qu'on les fasse à la hauteur que j'indiquerai »²⁰.

Le 7 août 1928, Noël Thiollier écrit au directeur des beaux-Arts pour faire avancer le dossier de restauration : « J'ai déjà eu l'honneur de vous signaler l'état inquiétant dans lequel se trouvait le panneau peint faisant partie des stalles de l'église de Charlieu et sur lequel est représenté St Jude. J'en ai parlé à l'architecte ordinaire lequel m'a dit vous avoir adressé un rapport et un devis à ce sujet. Le coût de la restauration serait relativement peu élevé : il n'atteindrait pas 1 000 francs. Je me permets d'insister tout particulièrement pour que cette restauration soit faite le plus vite possible ».

¹⁹ MAP, dossier objets mobiliers

²⁰ MAP, dossier objets mobiliers

Un rapport de Jean Verrier, inspecteur des Monuments historiques, en date du 13 octobre 1929, donne les précisions suivantes : « *Les panneaux peints qui ornent les hauts dossiers des stalles de l'église de Charlieu, représentent les apôtres en pied, reconnaissables aux inscriptions que portent les banderoles que les personnages tiennent dans leurs mains. Les peintures d'une valeur décorative incontestable sont dans l'ensemble en bon état de conservation mais noircies par la poussière accumulée. Cependant l'un des panneaux, qui figure saint Jude [...] est endommagé dans la partie inférieure. Le bois gironné sur une hauteur de 0.55 environ est tombé en poussière sur 0.08 à 0.10 de large.*

Cette réparation qui nécessite une réfection de la peinture dans des parties de vêtement d'ailleurs assez aisées à reproduire, ne saurait être effectuée sur place même par un artiste envoyé de Paris, les diverses opérations nécessaires exigeant entre elles des délais importants.

Lors d'un voyage à Charlieu, nous avons pu nous convaincre que l'on pouvait démonter facilement ce panneau, les hauts dossiers étant éloignés de 0.40 des murs et un ouvrier pouvant se glisser derrière. D'autre part les panneaux ne semblent pas encastrés dans les montants mais seulement posés contre.

Nous proposons qu'un ouvrier local démonte ce panneau ; qu'il soit envoyé chez M. Chauffrey, restaurateur de tableaux, quai des Grands Augustins. On remplacerait les parties manquantes ou endommagées et on ferait les raccords de peinture indispensables. Ce n'est que lorsque cette restauration serait effectuée qu'il y aurait lieu d'examiner si un nettoyage discret de l'ensemble des peintures devrait être fait sur place par un artiste qui serait envoyé à Charlieu ».

Le 24 octobre 1929, la décision est prise par la direction des Beaux-Arts de faire réaliser la restauration du panneau de saint Jude par M. Chauffrey. Après examen du panneau M. Chauffrey préconise une transposition de la peinture sur un panneau neuf parqueté pour un coût de 2 300 francs. La direction des Beaux-Arts propose d'en prendre la moitié en charges, l'autre moitié devant être réglée par la commune de Charlieu²¹. Dans sa délibération du 9 septembre

²¹ MAP, dossier objets mobiliers, minute de lettre du directeur des Beaux-Arts au préfet de la Loire en date du 13 mai 1930.

1930, le conseil municipal de Charlieu décide de ne pas participer à cette dépense. Il reviendra sur cette décision dans une délibération du 23 décembre 1930, mais demandera l'étalement du paiement lui incombant sur trois ans, suscitant l'incompréhension du restaurateur qui avait déjà effectué le travail. Finalement, la direction des Beaux-Arts acceptent que la ville de Charlieu s'entienne à la première annuité, l'administration des Beaux-Arts complétant la somme afin que le restaurateur puisse être payé sans attendre plusieurs années. Les Beaux-Arts demandent cependant à la ville de Charlieu de consacrer les deux annuités restantes soit 770 francs à l'entretien de l'église : Cette somme sera versée par la commune à l'administration des Beaux-Arts en deux parts égales en 1932 et 1933²². Cette demande est entérinée par le conseil municipal dans une décision du 29 avril 1931.

En 1932, M. Chauffrey se rend à Charlieu pour procéder « *au nettoyage général des hauts dossiers peints des stalles de l'église, dont il avait remis en état un panneau* »²³.

PROJET DE RESTAURATION DES ANNEES 1940

L'attention de Louis Hauteœur, secrétaire général des Beaux-Arts, est attirée sur les stalles de Charlieu par l'inspecteur des Monuments historique Jacques Dupont qui établit un rapport détaillé sur les stalles le 23 septembre 1942 : « *Les stalles de Saint-Philibert de Charlieu que nous a fait connaître M. l'abbé Monnot ne sont mentionnées que dans la publication de la Diana, mais ne semblent avoir jamais fait l'objet d'une étude approfondie – pourtant les peintures qui les surmontent au nombre de vingt-quatre représentant chacune un personnage figuré sous arcature grandeur petite nature sont de nature à attirer l'attention.*

Ce sont d'un côté les douze apôtres, de l'autre douze saints ou saintes, les plus chers au moyen-âge représentés debout en costume sombre sur un fond de riche tissu à fond d'or.

Ces figures sont exécutées de façon assez fruste mais expressive et d'une main très sûre, qui néglige le détail pour l'effet, en tout cas d'une façon très

²² MAP, dossier objets mobiliers, minute de lettre du directeur des Beaux-Arts au préfet de la Loire en date du 22 avril 1931.

²³ MAP, dossier objets mobiliers, rapport de Jean Verrier, en date du 1^{er} octobre 1932.

personnelle et fort caractéristique. Les fonds par contraste sont traités en détail et d'une façon très soignée, peut-être d'une autre main.

D'où viennent ces stalles, on l'ignore. Il n'en est pas fait mention explicitement dans un inventaire pourtant détaillé du 18^e siècle et pas davantage au cours du 19^e.

Elles semblent avoir été mises à la mesure de l'espace qu'elles occupent, car l'assemblage est grossier et un panneau de part et d'autre a dû être réduit en largeur.

Deux donateurs qu'aucun blason ne distingue sont des religieux, mais leur costume peu précis et fort repeint ne donne pas d'indication.

La boiserie qui encadre ces figures paraît être d'origine forèzienne et n'est en tous cas pas méridionale ; son auteur y a sculpté son nom et y avait figuré deux blasons fleurdelysés qui ont été martelés, mais restés visibles et un blason, celui du donateur sans doute, aujourd'hui absolument illisible.

Les saints et saintes représentés n'offrent pas non plus d'indicateurs utilisables, ce sont les saints qu'honorait particulièrement le 15^e siècle.

M. l'abbé Monnot va s'efforcer de résoudre ces énigmes.

Pour nous, nous voudrions esquisser au moins leur analyse stylistique pour servir de base à une recherche plus poussée par comparaisons.

Les types sont souvent très italiens, le saint Jean notamment avec une étoile sur son manteau est un type siennois, une sainte vue de face ne l'est pas moins »²⁴.

Il est important de préciser que Jacques Dupont est l'auteur d'un ouvrage important sur les Primitifs français, publié en 1937. En 1954, il publie avec Cesare Gnudi, un ouvrage sur la peinture gothique qui sera plusieurs fois réédité.

Le 8 décembre 1942, Jean Verrier confirme la note de M. Jacques Dupont : « *La note substantielle de Jacques Dupont laisse prévoir que ces panneaux peints, sur lesquels, jusqu'ici, l'attention ne s'était portée qu'insuffisamment –la*

²⁴ MAP, dossier objets mobiliers, rapport de Jacques Dupont, en date du 23 septembre 1942

mienne notamment-, peuvent être une œuvre de peinture d'un intérêt assez exceptionnel. Il conviendrait sans aucun doute d'en poursuivre l'étude en opérant le nettoyage méthodique et scrupuleux que M. J. Dupont propose de confier à M. Lucien Aubert. Toutefois ce travail ne me paraît pouvoir être conduit qu'à l'atelier, c'est-à-dire à Paris. On pourrait alors procéder également à l'examen scientifique des panneaux au laboratoire des musées nationaux. C'est pourquoi je propose de faire déposer –je crois la chose assez aisée- deux des panneaux les plus intéressants, de les faire envoyer à Paris pour nettoyage, examen et restauration discrète et de ne procéder qu'ensuite et par étape à la remise en état de l'ensemble. M. l'abbé Monnot sur place et le docteur Vitaut pourraient veiller à la dépose soigneuse des panneaux, à leur emballage et à leur expédition »²⁵.

Louis Hauteœur décide rapidement de faire procéder à des essais de nettoyage des peintures : *« Mon attention a été appelée sur les peintures qui surmontent les stalles de l'église Saint-Philibert de Charlieu (Loire), classées parmi les Monuments Historiques. Ces peintures présentent un intérêt de premier ordre et je me propose de procéder à leur restauration. Toutefois, avant d'entreprendre ce travail, j'ai estimé qu'il y aurait lieu d'effectuer un essai. J'ai prié en conséquence M. Chauliat, Architecte en Chef des Monuments Historiques de déposer deux panneaux les plus intéressants et de vous les adresser »²⁶.*

Suite à l'accord de la commune et de l'affectataire, il est donné ordre par l'administration que deux panneaux soient déposés et adressés à L. Aubert en mai 1943. Les panneaux sont évalués à 10 000 francs chacun.

Ce projet d'étude n'a manifestement pas été mené à terme : aucun autre document ne mentionne de travaux particuliers avant les restaurations des années 1980-1990.

²⁵ MAP, dossier objets mobiliers, rapport de Jean Verrier, en date du 8 décembre 1942

²⁶ MAP, dossier objets mobiliers, lettre de Louis Hauteœur à Lucien Aubert, restaurateur, en date du 8 février 1843.

LES RESTAURATIONS DES ANNEES 1980

Par courrier du 26 octobre 1979, Christian Prévost-Marcilhacy, inspecteur des Monuments historiques, demande un devis à M. Saint-Sulpice, menuisier ébéniste dans l'Ain pour la remise en état des sièges et accoudoirs des stalles de l'église de Charlieu : assemblages à revoir, complément de jouées, en laissant la patine foncée et sans toucher aux dossierets peints²⁷.

En réponse du 25 février 1980, M. Saint-Sulpice présente un état des lieux alarmant : *« Ensemble de 22 stalles en bois de chêne et de noyer début gothique surmontées de 24 panneaux peints sur bois et réparties en deux ensemble égaux de part et d'autre du chevet. Des boiseries de style Louis XIII en bois de noyer ont été adaptée au-devant à usage de prie-Dieu.*

La partie basse des stalles est en très mauvais état. Tout l'ensemble, vers l'arrière, à l'aplomb des boiseries de couronnement s'est affaissé de 5 à 8 cm. De ce fait, les accoudoirs sont très fortement inclinés vers l'arrière et ne sont plus, par endroits, emboîtés dans les jouées.

Dans la partie basse, sous les sièges, la pièce de sol verse vers l'arrière et se trouve disjointe des jouées de 3 à 5 cm. Ceci est lié à l'affaissement général dont je viens de parler.

Sur l'ensemble des 22 jouées intermédiaires 1 est manquante, 3 ne sont pas d'origine, 12 sont à restaurer, 6 seulement sont complètes.

Quant aux sièges, tous sont de fabrication relativement récente et d'une facture non conforme au style et à la conception d'origine. Ils sont posés sur tasseaux rapportés, à une distance de 52 cm du plancher au lieu de 38 cm, comme à l'origine. De ce fait ils ne pivotent plus dans les évidements pratiqués dans les jouées et prévus à cet effet. La jouée terminale de l'ensemble côté sud vers le fond du chevet est complètement disjointe de l'ensemble. Il est à remarquer que les deux jouées terminales vers le fond du chevet portent sur leurs faces extérieures une décoration intéressante, inaccessible à l'oeil.

En conclusion, la restauration des jouées et des sièges est impossible sans la dépose totale de tout l'ensemble. Il est indispensable que tout soit remis en

²⁷ Tous les documents mentionnés dans la suite de ce chapitre sont conservés à la MAP, cote 99/8/86.

bonne place en commençant par la pièce de sol qui doit être calée et amarrée très solidement pour éviter tout affaissement.

Mon sentiment est que la situation constatée est le fait d'une installation défectueuse et mal comprise. En conséquence, il ne m'est pas possible de chiffrer une restauration limitée à ce que vous me demandez ».

Le 25 mars 1980, il propose un devis comprenant le démontage complet des boiseries, la restauration de 12 jouées et accoudoirs, la fabrication de 4 jouées dans l'esprit de celles d'origine, la fabrication de 22 sièges avec réutilisation des miséricordes existantes, la révision et restauration des prie-Dieu, le remontage de l'ensemble.

Dans une note du 24 novembre 1982 au Conservateur régional des Monuments historiques, Jean-Michel Caille, inspecteur des Monuments historiques, relate des découvertes intéressantes suite démontage des stalles pour restauration : *« Averti par M. Saint-Sulpice, chargé de la restauration des stalles de l'église Saint-Philibert de Charlieu, que d'importantes découvertes de polychromie venaient d'être faites sur ces dernières en cours de travaux, je me suis rendu sur place le 29 octobre dernier, en compagnie de Monsieur Lazar, Architecte des bâtiments de France de la Loire, et de Monsieur Bourbon, Conservateur des Antiquités et Objets d'Art.*

Malgré les transformations et les modifications qu'elles ont subies, notamment, selon toute vraisemblance, lors de leur mise en place dans l'église Saint-Philibert, ces stalles du XVe siècle, dont on ignore l'origine, présentent le grand intérêt d'avoir conservé leurs dossiers peints ornés de Saints personnages sous arcatures.

Or, en cours de travaux, il est apparu qu'étaient également peints les deux jouées terminales cantonnant ces stalles à l'Est, le dais couronnant celles-ci, et les nervures des arcatures rythmant les dossiers.

Naturellement, il ne saurait être question d'ignorer cette découverte, ni d'achever la restauration telle qu'elle était initialement prévue ».

En 1983, un mémoire complémentaire du menuisier indique que Jean-Michel Caille a demandé l'inversion des stalles lors de leur repose *« pour mettre en*

évidence les jouées terminales situées au fond du chevet », ce qui entraîne également « la modification et l'adaptation des 4 jouées terminales ».

Les travaux de restauration sont interrompus et, le 16 février 1983, l'atelier de restauration ARCOA établit un devis pour la restauration des stalles du côté Sud (actuellement situées côté Nord). En introduction, il précise l'état de conservation des stalles : *« Etat actuel. Ensemble composé de dossierets à panneaux peints représentant des saints personnages. Cette suite de panneaux est scandée par des colonnettes limitant les panneaux proprement dits, leurs impostes et écoinçons sont surmontés d'une forte moulure sculptée. Le décor peint se situe sur la totalité de la surface de cet ensemble. Le décor original des panneaux est très largement repeint, de plus il est écaillé en de nombreux endroits et de très nombreuses traces de réparations anciennes et maladroitement rendent leur aspect encore plus ingrat. Le décor des structures porteuses a, lui, été entièrement repeint dans un ton brun-chocolat typique du XIXe siècle [planche 17]. L'étude menée dans nos ateliers, les sondages exécutés révèlent l'existence de la polychromie originale sous quatre couches de repeints. Composée d'une gamme vert-clair, vert-foncé, vermillon, rouge-brun et gris-vert, cette polychromie concerne tout le décor à l'exception des dossierets » [planche41].*

Le devis prévoit la dérestauration et l'enlèvement des repeints des panneaux, la consolidation et le fixage, une restauration picturale et un vernissage de protection. Les boiseries seront lessivées, les quatre couches de repeints enlevées.

Les travaux sont terminés en 1990.

Les archives de la MAP permettent de mettre en exergue les multiples interventions effectuées sur cet ensemble avant sa protection au titre des Monuments historiques : les nombreux repeints, aussi bien des panneaux que des boiseries, le mauvais état de conservation des parties basses (sièges et planchers). L'une de ces interventions est manifestement mentionnée dans le registre des mandats de la fabrique en 1834, comme cela a été indiqué.

Il faut sans doute regretter que l'intérêt qu'avait Jacques Dupont en 1942 pour cet ensemble n'ait pu alors déboucher sur une étude approfondie de cet ensemble : le contexte de l'époque a sans doute contraint « les Beaux-Arts » à ajourner cette opération qui aurait bénéficié du suivi attentif d'un spécialiste de la peinture médiévale.

Les restaurations des années 1980 donnent des indications très précieuses pour la connaissance de cet ensemble. Malheureusement, il n'a pas été possible de retrouver le dossier de restauration certainement établi par ARCOA. Seules quelques photos annotées sur lesquelles nous reviendrons par la suite, sont conservées à la MAP.

Elles permettent cependant de confirmer ce qui apparaît clairement lors de l'examen visuel des stalles : l'emmarchement, les prie-Dieu, plusieurs appuie-mains, les assises et les miséricordes sont modernes et ne rentreront donc pas en compte lors de l'analyse précise des boiseries.

DES CONNAISSANCES A PRECISER

Il ressort de l'étude des sources l'impression que ces stalles n'ont vraiment été étudiées de manière approfondie que par Joseph Déchelette dans l'article qu'il publie à leur sujet en 1885-1886. La description qu'il en fait est précise, les questions qu'il pose pertinentes, mais les sources d'archives lui manquent. Jacques Dupont est essentiellement intéressé par les panneaux peints et ne procède pas à une analyse de l'ensemble. Les deux premiers auteurs qui publient les stalles dans les années 1840 souhaitent juste attirer l'attention pour que des études soient entreprises sur ces stalles...

Il ressort de cette bibliographie et des archives deux points unanimement acceptés :

- celui de la signature des boiseries par le maître huchier,
- celui de l'iconographie des panneaux peints,

et surtout plusieurs questionnements :

- la provenance des stalles,
- leur date de réalisation,
- l'auteur des peintures ou tout au moins son milieu.

Une question en revanche n'est jamais posée : celle de l'homogénéité de l'ensemble qui semble aller de soi.

DEUX POINTS UNANIMEMENT ACCEPTES

LA SIGNATURE DU MAITRE HUCHIER

Desevelinges le premier a remarqué la signature dans un écoinçon des dossiers des stalles, mais sans la transcrire. Joseph Déchelette indique en 1885 : « Le maître-huchier, auteur des travaux de menuiserie, a signé son œuvre en grands caractères gothiques, ménagé en relief dans la boiserie de droite. D'après l'avis des membres du Congrès archéologique qui ont examiné ces stalles le 1^{er} juillet de l'année dernière, il faut lire *Colmet Jean* ou *jeune* ; le mot *Colmet* est écrit en toutes lettres et suivi de l'abréviation *Je* ; d'autres lisent *Colinet*.

Les auteurs suivants reprennent la lecture de Déchelette en insistant sur l'une ou l'autre des lectures proposées. Malheureusement, depuis la publication de cet article, le nom de Colmet ou Colinet ne semble pas être apparu ni sur d'autres meubles ou boiseries ni dans des sources d'archives. Il serait donc vain, dans le cadre de cette étude, d'approfondir cette question.

L'ICONOGRAPHIE DES PANNEAUX PEINTS

L'iconographie représentée sur les panneaux peints fait également, de manière globale, l'unanimité avec d'un côté, actuellement au Sud, le Credo des apôtres et au Sud, des saints facilement identifiable grâce à leur attribut, à l'exception du premier d'entre eux, un évêque.

Cette iconographie fera cependant l'objet d'une étude attentive : il semble en effet que les différents auteurs aient considéré le décompte des panneaux par Desevelinges comme une erreur. Ce dernier en compte treize. Une note manuscrite anonyme et non datée conservée par la Société des Amis des Arts de Charlieu indique que, vers 1850, le curé aurait enlevé un panneau peint à chaque rangée de stalles. Bien que tardive, cette note mérite d'être prise en considération et nous reviendrons dans la suite de cette étude sur l'aspect iconographique.

LES QUESTIONNEMENTS

LA PROVENANCE DES STALLES

Dès leur découverte dans les années 1840, la question de leur provenance est posée. Il paraît surprenant que 40 ans après la Révolution, la mémoire des habitants de Charlieu se soit à ce point perdue concernant un mobilier qui, même s'il n'est pas du goût de l'époque, n'en est pas moins spectaculaire, même dans une église sombre et mal entretenue. Peut-être le courrier du curé de Charlieu en date du 3 novembre 1791 citée ci-dessus, demandant que des effets de l'église de l'abbaye soient transférés à l'église paroissiale, a-t-il accredité l'idée que ces stalles pouvaient provenir de l'abbaye ?

Joseph Déchelette, à la lecture des visites paroissiales d'Ancien Régime, hésite entre les deux provenances possibles sur Charlieu. Il est vrai qu'aucune de ces deux hypothèses n'est réellement convaincante : problème dans le

nombre des stalles qui ne correspond à aucune des deux provenances, problème d'iconographie sur lesquels nous reviendrons par la suite... et aussi absence de prise en compte des archives paroissiales.

De manière plus récente, une troisième hypothèse est lancée, celle d'une provenance de l'abbaye de Cluny.

Cet aspect de l'histoire des stalles sera repris par la suite par le biais de l'analyse précise des éléments composant cet ensemble.

LA DATATION DES STALLES ET LEUR AUTEUR

Début du 15^e siècle, 15^e siècle sans plus de précision, fin du 15^e ou début du 16^e siècle ? Les dates proposées par les différents auteurs pour la réalisation de cet ensemble varient de manière relativement importante, mais sans doute ne convient-il pas de s'attarder sur ce point à ce stade de l'étude, les connaissances concernant les Primitifs français ont beaucoup évolué depuis le 19^e siècle et une étude précise des figures peintes permettra par la suite de mieux cerner leur datation et le milieu auquel appartenait le peintre qui les a réalisées.

UNE CERTITUDE A REMETTRE EN QUESTION ?

Une question n'est jamais posée à propos de cet ensemble : son homogénéité. Tous les auteurs partent du principe que sièges, peintures et jouées ont toujours formé un tout, malgré des transformations visibles.

Il semble en fait qu'une étude précise des différents éléments composant ces stalles n'a jamais été réalisée par les différents auteurs. Plusieurs cependant notent la différence notable entre les parties basses, d'une facture commune, et les panneaux peints, notamment Joseph Déchelette : « La menuiserie des sièges est d'un travail ordinaire, simple et sans recherche d'effet décoratif. Le dossier est la partie intéressante du meuble »²⁸.

²⁸ Déchelette 1885-1886, *op. cit.*, p. 37.

Cette étude ne reviendra pas sur la personne du maître huchier dont aucune donnée nouvelle ne semble pouvoir préciser la personnalité.

En revanche, une analyse précise des menuiseries et de l'iconographie permettra d'ouvrir de nouvelles pistes de recherches quant à la provenance des stalles et des peintures.

Une étude approfondie de l'encadrement des peintures, de la technique picturale et du style des peintures permettra de préciser le milieu artistique et la période où ces peintures ont été créées.

ANALYSE DES STALLES ET DE LEURS DOSSIERS

LES MENUISERIES

Comme cela a été indiqué plus haut au vu des documents d'archives de la MAP concernant les restaurations effectuées dans les années 1980, il est inutile de s'appesantir sur l'embranchement, les prie-Dieu, une grande partie des appuie-mains et les assises : ceux-ci ont été refaits pour l'essentiel. Il ne sera également pas tenu compte des jouées des extrémités Est qui n'ont d'autre but que d'assurer la stabilité de l'ensemble et une bonne fixation au mur et qui datent également de la restauration des années 1980. Seuls les deux pupitres en fer forgé, placés sur les prie-Dieu, sont certainement ceux réalisés par Gaspard Broiselard, serrurier à Charlieu, comme l'indique le registre des mandats de la fabrique déjà cité à la date du 31 décembre 1828.

Il est naturellement regrettable pour l'analyse précise des boiseries de ne pouvoir accéder à l'arrière des stalles et/ou de n'avoir presque aucune photo du démontage et du remontage des stalles lors de la restauration des années 1980.

LES SIEGES

Chaque rangée de stalles comporte onze sièges en noyer et chêne [*planches 54 à 63*]. Les accotoirs, accoudoirs ainsi que les quelques parclozes et appuie-mains anciens sont d'une facture très simple. Une colonnette hexagonale relie l'accoudoir à l'appuie-main. La largeur de chaque siège varie entre 40 et 61 cm. Les deux sièges (d'une largeur respectivement de 61 cm et 53,5 cm) qui se situent à l'extrémité Est des deux rangées ont toutefois fait l'objet de réparations importantes : l'accotoir notamment semble avoir été fortement restauré et peut-être agrandi à cette occasion. Cette modification est cependant ancienne.

Un détail est particulièrement intéressant à noter sur chacune des rangées de stalles. Aux extrémités Est des deux rangées, il est possible d'observer sur les accotoirs des quatre dernières stalles, un trou de 3,5 cm de diamètres et de 1,5 cm de profondeur environ. Ces trous anciens (les traces d'outils ayant

permis de les creuser sont parfaitement visibles), ne présentent aujourd'hui aucune utilité.

LES JOUEES OCCIDENTALES

Les jouées occidentales [*planches 64 à 78*], visibles depuis l'inversion des stalles réalisée lors de la restauration des années 1980, se présentent en deux parties : une partie basse en noyer naturel orné d'arcatures superposées, celle de la rangée Nord présentant en plus au-dessus des arcatures une rosace et une partie haute, en bois polychromé. Les parties basses sont surmontées d'un montant les reliant à la corniche et se terminant par un enroulement végétal. Les parties hautes sont peintes des couleurs que nous retrouverons sur les boiseries encadrant les peintures. La jonction entre les parties basses en bois naturel et les parties hautes en bois peint ne présente pas de rupture apparente ce qui laisse penser qu'elles sont homogènes. Une étude structurelle plus approfondie serait intéressante pour éclaircir ce point : les photos de la jouée Sud, prises par les Amis des Arts de Charlieu lors du démontage et lors de la remise en place des stalles après la restauration des années 1980 semblent indiquer que les deux parties sont distinctes, mais cela peut être dû à l'enduit présent sur la partie supérieure [*planches 44 à 51*].

Les deux parties basses ne semblent pas provenir d'un même ensemble. Les éléments architecturaux ne sont pas construits de la même manière et n'utilisent pas le même vocabulaire. Celle du Nord, avec des moulures circulaires est plus en harmonie avec les boiseries encadrant les peintures.

Il est également à noter que le profil du montant supérieur de la rangée Nord ne présente aucun décor sculpté alors que celui de la rangée Sud présente un motif de guirlande trilobée.

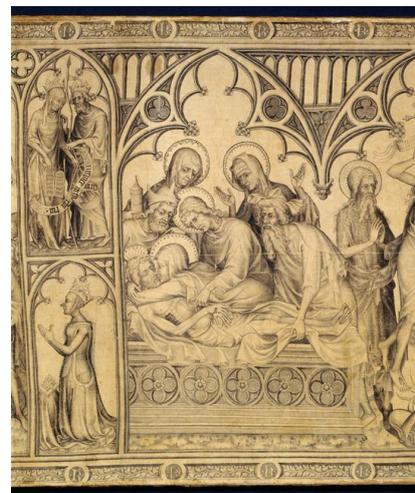
Enfin, les parties basses des deux jouées présentent sur leur profil des moulures qui permettent de penser qu'il existait un système de battant.

La partie arrière des jouées qui relie celles-ci au mur est moderne et date de la restauration des années 1980. Comme l'indiquent les archives de la MAP, 30 à

40 cm séparait le mur des stalles ce qui pouvait permettre de passer entre le mur et l'arrière des stalles²⁹.

LES BOISERIES DES PEINTURES

Les boiseries qui encadrent les panneaux peints [planches 79 à 88], signées COLMET JE comme indiqué plus haut, sont constituée sur chaque rangée de douze ogives trilobées en partie supérieure. Les écoinçons sont ornés pour la plupart de motifs végétaux stylisés, parfois enrichis de motifs trilobés ; deux fleurs de lys et un écu ont été bûchés sans doute à la Révolution. Comme déjà indiqué, l'un des écoinçons, sur la rangée Nord, comporte la signature du maître huchier. Le dessin de ces arcatures composées d'ogives polylobées sur ces colonnettes cylindriques sans base ni chapiteau reprend le même schéma que les arcatures présentes sur le *Parement de Narbonne* (Paris, Musée du Louvre) réalisé sans doute entre 1364 et 1378 par Jean d'Orléans ; les écoinçons sont garnis des mêmes types de motifs d'inspiration végétale ou en quadrilobes, confortant l'hypothèse formulée en 1889 par Félix Thiollier pour une datation autour de 1400³⁰. Il n'y a pas de moulure à la base des panneaux peints, ce qui n'était sans doute pas le cas à l'origine : il est fort probable que cette moulure a été coupée, peut-être au moment d'un éventuel démontage des boiseries.



JEAN D'ORLEANS (?), PAREMENT DE NARBONNE, PARIS, MUSEE DU LOUVRE

La largeur des arcades est variable : la largeur entre les colonnes varie entre 67 et 56 cm (sans tenir compte des largeurs des quatre arcatures orientales qui, comme nous le verrons ci-dessous, ont fait l'objet d'un rétrécissement).

La polychromie de ces arcatures [planche 41], retrouvée lors de la restauration des années 1980, présente un jeu sur les alternances de rouge et de vert foncé, aussi bien au niveau des arcatures que des fonds des parties hautes des arcades. Le rouge et le vert alternent de manière systématique, sauf au-dessus des figures mitoyennes de sainte Catherine et de saint François d'Assise

²⁹ Voir ci-dessus, p. 12.

³⁰ Félix Thiollier 1889, op. cit., p. 174-176.

dont la couleur brun clair est surprenante : peut-être les restes de polychromie d'origine étaient-ils inexistantes et le restaurateur a préféré ne pas trancher ?

En revanche, aux extrémités Est, au Nord comme au Sud, nous retrouvons deux fois la teinte verte. Il est également aisé de remarquer, à la suite d'ailleurs de Joseph Déchelette, que les arcatures ont été tronquées, les écoinçons fragmentaires... Nul doute que ces panneaux ont été rétrécis. Si l'on regarde très attentivement l'écoinçon entre les figures de saint Laurent et de saint Vincent [*planche 88 milieu*], on constate également un manque : le quadrilobe au-dessus de saint Laurent ne se continue pas au-dessus de saint Vincent au Nord. Le même constat peut se faire sur la rangée Sud au-dessus des figures des saints Jude et Simon [*planche 83 bas*]. Il faut également souligner que les écoinçons des extrémités Est, tant au Nord [*planche 88 bas*] qu'au Sud, semblent avoir été sciés ce qui indique que les arcatures se prolongeaient.

Ne faudrait-il pas en conclure que, outre la diminution en largeur de ces panneaux sur laquelle nous reviendrons par la suite en étudiant les peintures qu'une arcature a été supprimée dans chaque rangée, accréditant ainsi la description que donne Desevelinges des stalles au début des années 1840 (« treize personnages »³¹ de chaque côté) et confirmant le document conservé dans les archives des Amis des Arts de Charlieu indiquant que vers 1850 un curé aurait ôté un panneau peint à chaque rangée de stalles ?

Dans certaines arcatures côté Sud, il est possible de distinguer des restes d'inscriptions, sans doute le nom du personnage représenté en-dessous. Cela est particulièrement perceptible au-dessus des panneaux représentant saint André [*planche 98 haut*], saint Jacques-le-Majeur [*planche 102 haut*], saint Jean-Evangéliste...

Ces arcatures sont surmontées d'une corniche profondément moulurée qui vient en retour sur les jouées et qui paraît parfaitement à sa place : il est donc vraisemblable qu'elle surmontait dès l'origine les arcatures. Cette corniche est très réduite en profondeur par rapport aux dais qui coiffent généralement les stalles des 14^e et 15^e siècles. Cet ensemble de peintures et de boiseries correspond-il vraiment à des dossiers de stalles, à des lambris ou autre

³¹ Desevelinges s.d., op. cit., p. 24-25.

décoration monumentales ? La question peut sûrement être posée. Nous y reviendrons par la suite.

LES ARTICULATIONS ENTRE LES DIFFERENTES PARTIES

Nous avons évoqué ci-dessus la problématique des parties basses et hautes des jouées et la question de leur cohérence : un examen à l'œil nu ne permet cependant pas de trancher dans un sens ou dans un autre, aussi laisserons-nous cette question en suspens. Nous soulignerons seulement que la polychromie des



MOUDON (CH), JOUEE BASSE, FACE INTERNE

boiseries n'a été découverte que lors des restaurations des années 1980. Auparavant, celles-ci étaient uniformément brun-chocolat [planche 17] ce qui ne devait pas en faciliter l'étude et permettait aisément de masquer certains raccords.

Il est également possible de s'interroger sur les liens entre les jouées et la corniche : sur le rang Nord, cette jonction a manifestement fait l'objet de transformations et les moulures ne sont visibles que du côté des stalles. Des transformations apparaissent également dans l'angle intérieur : un examen plus approfondi, rendu impossible à l'œil nu par la présence de la polychromie, permettrait sans doute de savoir si cette corniche n'a pas fait l'objet de transformation au niveau de l'angle [planche 78]. Les mêmes constatations peuvent être faites sur la rangée Sud [planche 70].

Les parties en retour ont-elles été prises sur le linéaire de la corniche ou est-ce la corniche elle-même qui a été raccourcie pour que les parties en retour soient au bon niveau ? Le simple examen visuel ne peut permettre de répondre à cette question. D'autres modifications dans la corniche sont visibles au-dessus des arcades tronquées du côté Est, au niveau des arcatures tronquées [Planche 88 milieu].

Un examen de la manière dont les sièges sont liés aux jouées permet également de s'interroger : les accotoirs notamment sont curieusement engagés dans la partie basse des jouées, aussi bien au Nord qu'au Sud, ce qui repose la question de l'homogénéité des parties basse et hautes des jouées ou en tous les cas de la corniche et des jouées. Nous ne retrouvons pas sur les

parties basses des jouées de Charlieu, le travail qui est habituellement réalisé pour que les différentes parties des stalles s'encastrent parfaitement.

Enfin, si nous examinons la liaison entre les sièges et les panneaux peints et leurs boiseries [*Planches 54 à 63*], il est surprenant de constater que les largeurs des arcatures, censées être les dossiers des stalles, ne correspondent pas exactement aux largeurs des sièges (même en excluant les panneaux tronqués des extrémités Est correspondant à des sièges eux-mêmes très remaniés). Les arcatures n'ont aucun lien physique avec les sièges et semblent être simplement posés dessus. Les encoches circulaires visibles sur les accotoirs dont il a été question plus haut ne sont d'aucune utilité pour la fixation des dossiers : ils ne sont d'ailleurs présents que du côté Est des stalles et non sur toute la longueur. La base des arcatures semble avoir été sciée et ce qui devait former la partie basse de l'encadrement des panneaux peints supprimé.

UN ENSEMBLE COMPOSITE

De tout ce qui précède, il ressort clairement que nous sommes face à un ensemble composé de différents éléments, de provenances diverses à savoir :

- les sièges,
- les peintures, leur encadrement et sans doute les parties supérieures des jouées,
- les parties inférieures des jouées.

Cette analyse précise des différentes composantes de ces meubles et permet de considérer qu'il s'agit d'un montage de deux, voire trois, ensemble différents : les sièges, les panneaux peints et leurs arcatures et corniches. Les jouées posent des questions auxquelles il est difficile de répondre sans un examen plus poussé des polychromies et des assemblages, mais il ne s'agit pas d'une partie essentielle.

Si l'on accepte l'idée que les sièges et les dossiers ne forment pas un ensemble, il est dès lors possible de poser de manière différenciée la question de l'origine de ces deux parties. Nous reviendrons par la suite longuement sur les panneaux peints et leur encadrement, mais restons quelques temps sur les sièges.

Les sièges constituent actuellement deux rangées de 11 sièges. A l'extrémité de chaque rangée, les sièges sont pourvus d'encoches circulaires : 4 au Sud, 4 au Nord. Nous avons vus dans le dépouillement des archives que les stalles de l'église Saint-Philibert de Charlieu étaient au nombre de 20 soit 10 au Nord et 10 au Sud réparties sur deux rangs, les stalles hautes et les stalles basses. Après la démolition du jubé, les stalles sont déplacées, réparées et agrandies par Viverieux, menuisier à Charlieu. Les stalles hautes ne pourraient-elles pas être celles munies d'encoches circulaires utiles pour fixer les dossiers, les stalles basses n'en ayant naturellement pas ? Dès lors, il serait possible de donner comme provenance des sièges l'église Saint-Philibert de Charlieu.

Quant aux panneaux peints les surmontant aujourd'hui, ils auraient été mis en place entre 1826 et 1834 comme semblent l'indiquer les archives paroissiales déjà mentionnée, alors que Pierre Viverieux menuisier reçoit des paiements pour un doublement des stalles et pour des réparations dans les stalles et Arondé (Père), plâtrier et peintre en reçoit un paiement pour passer « un vernis blanc sur les tableaux du chœur ».

Ces peintures et boiseries faisant actuellement office de dossiers de stalles n'avaient-ils pas, avant leur installation dans l'église de Charlieu, une autre fonction ? Lambris, clôture de chœur ou de chapelles...

ANALYSE TECHNIQUE DES PEINTURES DES STALLES

Les peintures qui ornent les stalles de l'église Saint-Philibert de Charlieu en sont le principal intérêt et sont reconnues comme tel depuis leur « découverte » au début des années 1840, malgré un état sans doute assez dégradés et des repeints nombreux. Si « les peintures sont encore très vives »³² en 1841 car fraîchement vernies en 1834, dès 1856 l'obscurité ne permet plus de les lire correctement³³. En 1885-1886, Félix Thiollier insiste : « *Compromises par de maladroites restaurations, à demi masquées par une couche épaisse de poussière adhérente au vernis, les peintures de Saint-Philibert sont aujourd'hui gravement altérées* »³⁴. Le constat est le même en 1934, alors que seul un panneau a été restauré (saint Jude) quelques années auparavant. L'abbé Monnot « *constate avec peine que les peintures sur bois des dossiers ont perdu beaucoup de leur caractère, sous les enduits épais et sombres qu'ils ont reçus, et sous les retouches maladroites qui ont rendu informes les pieds et les mains, et sans expression beaucoup de visages* »³⁵.

Jacques Dupont, en 1942, fait le même constat : « *L'intérêt de la découverte de l'abbé Monnot est donc considérable –mais de vastes repeints défigurent ces œuvres et en gênent l'analyse.*

Il serait souhaitable que M. Lucien Aubert fasse quelques sondages pour nous livrer avec certitude la facture originale et supprimer par exemple tel repeint du 18e siècle qui transforme un chevalier en un gentilhomme à cadnettes »³⁶.

Les panneaux ont été restaurés dans les années 1980 par l'atelier ARCOA qui enlève les nombreux repeints. Il n'a malheureusement pas été possible de retrouver le dossier de restauration établi par ARCOA, seules quelques photos annotées sur des calques sont conservées à la MAP.

³² A. de Barthélémy 1841, *op. cit.*, p. 593.

³³ Th. Ogier 1856, *op. cit.*, p.34.

³⁴ F. Thiollier 1885-1886, *op. cit.*, p. 45.

³⁵ H. Monnot 1934, *op. cit.*, p. 40.

³⁶ MAP, objets mobiliers.

LA RESTAURATION DES PANNEAUX PEINTS ET DE LEUR ENCADREMENT PAR ARCOA

LA DOCUMENTATION PHOTOGRAPHIQUE AVANT RESTAURATION

Les photographies des peintures avant restauration sont peu nombreuses. Si l'on met de côté l'héliographie publiée par Déchelette en 1885-1886 qui représente 4 personnages (saint Barthélémy, sainte Madeleine, saint Georges et saint Vincent) ainsi que les quelques cartes postales éditées qui présentent les stalles dans leur ensemble, il existe très peu de reproductions. L'abbé Monnot, dans l'ouvrage sur Charlieu qu'il publie en 1934, ne reproduit que les figures de saint Pierre, saint Paul, saint Jacques-le-Majeur et saint Jean-Evangéliste [*Planches 10 à 12*]. Quelques photos noir et blanc de 1952 existent également à la MAP [*planches 13 à 16*] et les archives départementales de la Loire conservent des clichés couleur réalisés vers 1972 [*Planche 17*]. Les Amis des Arts de Charlieu conservent également quelques photos couleur prises lors du démontage préalable à la restauration des stalles [*Planches 19 à 37*] : saint Paul, saint Jean-Evangéliste, saint Thomas, saint Jacques-Mineur, saint Philippe, saint Matthieu, saint Barthélémy, saint Simon, et saint Jude, le saint évêque avec un donateur, saint Jean-Baptiste, sainte Catherine, sainte Madeleine, saint Georges, saint Louis, saint Etienne, saint Laurent, saint Vincent, soit 18 panneaux sur les 24 existants.

De ces photos, il ressort à l'évidence que l'encrassement est général sur l'ensemble des panneaux, les repeints souvent très visibles dans les visages et les chevelures. Le panneau de saint Vincent en est un exemple particulièrement fort : le personnage est affublé d'une perruque qui évoque le 18^e siècle, ses traits marqués et émaciés transforment le jeune diacre martyr en un personnage d'âge mur ; les coups de pinceau chargé de couleur noir que dénonçait déjà Joseph Déchelette³⁷ et sans doute censés donner du relief au vêtement, en rendent la lecture difficile.

Des remarques identiques pourraient être faites pour tous les autres panneaux et rendaient difficile tout jugement sur la peinture et en empêchaient une analyse stylistique précise.

³⁷ J. Déchelette 1885-1886, op. cit. , p. 42.

Le constat d'état relativement succinct établi par ARCOA avant restauration indique : « *Le décor original des panneaux est très largement repeint, de plus il est écaillé en de nombreux endroits et de très nombreuses traces de réparations anciennes et maladroites rendent leur aspect encore plus ingrat* »³⁸.

LA DOCUMENTATION EN COURS DE RESTAURATION

La documentation élaborée en cours de restauration par l'atelier ARCOA est malheureusement très succincte : seule une mention des opérations à mener est précisée sur les devis et mémoires définitifs : « Dérestauration, enlèvement des repeints, nettoyage, dévernissage, fixage et consolidation. Restauration picturale, vernissage de protection ». Le dossier de la MAP concernant cette restauration conserve les photos en cours de traitement des visages de sainte Marguerite et de saint Michel [*Planches 39, 40, 42 et 43*].

La photo de sainte Marguerite souligne la présence de particules d'or sur le nimbe et/ou dans la chevelure. Cette photographie fait également ressortir ce que le nettoyage apporte aux carnations et à la chevelure.

La photographie de saint Michel montre le visage du saint dégagé des principaux repeints.

Une étude approfondie des supports (noyer ou chêne ?), des techniques picturales et des matériaux mis en œuvre, la localisation précise des restitutions réalisées par le restaurateur, et les modalités de leur mise en œuvre auraient été des éléments précieux pour une étude approfondie des peintures des panneaux.

DESCRIPTION GENERALE

Les peintures sont exécutées sur des panneaux de bois dont il est malheureusement difficile de préciser l'essence sans examen des revers, même si l'on peut supposer qu'il s'agit de noyer compte tenu de l'attaque de xylophages dont certains panneaux ont été l'objet (particulièrement saint Jude). Ces 24 panneaux rectangulaires, de 137 cm de haut, sont fixés sur les cadres par des clous forgés dont les têtes sont bien visibles sur les baguettes

³⁸ MAP, cote 99/8/86, devis du 16 février 1983.

latérales. Tous les panneaux présentent des personnages debout sur un sol garni de pâquerettes, de face, de profil et surtout de trois-quarts. Ces personnages sont pour la plupart présentés sur des fonds imitant de riches étoffes brochées d'or alternant fond noir (ou vert) et fond rouge (les deux derniers panneaux côté Est, au Nord comme au Sud, sont à fond rouge et, sur le côté Nord, un personnage se présente un fond marron), en alternance avec le fond des arcatures.

Sur le côté Sud, tous les personnages sont représentés de trois-quarts vers la droite sauf le neuvième et le treizième, sur le côté Nord, il y a mélange entre personnages de face, de trois-quarts et de profil.

QUELQUES ASPECTS TECHNIQUES

Les panneaux ne sont pas entoilés et sont uniquement couverts d'une couche de préparation qui semble colorée. Une analyse précise de la mise en œuvre des peintures serait extrêmement précieuse pour la connaissance de l'œuvre, mais nécessiterait des prélèvements ou une étude en laboratoire. Une simple observation visuelle permet néanmoins de mettre en évidence certaines spécificités : une gamme de couleurs très vives, large utilisation de l'or, de glacis colorés sur or (vert et rouge) et de décors en relief.

Les données présentées ci-dessous seraient à confirmer par une étude précise des composants de la matière picturale. Il semble cependant vraisemblable ici que nous soyons face à des couleurs appliquées à l'huile, selon une technique utilisée au 15^e siècle essentiellement au Nord de l'Europe.

UNE GAMME DE COULEURS TRES VIVES

La première impression lorsque l'on découvre ces peintures est la vivacité des couleurs : l'inspecteur des Monuments historiques note en 1840 : « Les peintures sont encore très vives »³⁹, Vivacité qu'elles semblent avoir perdu en raison de repeints malheureux réalisés au cours du 19^e siècle mais qu'elles ont retrouvé en grande partie après leur restauration des années 1980.

³⁹ Rapport de M. Anatole de Barthélémy, Inspecteur des Monuments Historiques de la Loire (séance tenue à Lyon le 5 septembre 1841), in *Bulletin Monumental*, 1841, vol. 7, p. 593

LES BLEUS

L'artiste utilise le bleu vif très lumineux notamment pour le manteau de saint Jean-Evangéliste et la robe de sainte Catherine et un bleu plus foncé pour les manteaux de saint Marie-Madeleine, et de saint Paul : il pourrait s'agir de bleu de lapis-lazuli, pigment cher, couramment utilisé en Italie pendant le Moyen Age, plus rarement en Europe du Nord. Aux 14^e et 15^e siècles, il fait fréquemment l'objet d'une mention particulière dans les contrats, au même titre que l'or⁴⁰. Si son utilisation est bien avérée sur ces panneaux, il est l'indice d'un commanditaire important⁴¹.

LES ROUGES ET LES VIOLETS

Le peintre utilise plusieurs rouges : un rouge très vif : peut-être vermillon ou cinabre (robe de saint Paul, manteau de saint Barthélémy et de saint Michel, pourpoint de saint Georges). C'est également le rouge que l'on retrouve sur les fonds des panneaux. Un rouge plus orangé, très vif également, forme le revers de plusieurs manteaux d'apôtres (saint Pierre, saint André, saint Jean-Evangéliste, saint Thomas, saint Philippe, saint Barthélémy). Le peintre utilise aussi des rouges plus foncé, presque pourpre (saint Evêque, robes de saint Catherine, de saint Marie-Madeleine, de sainte Marguerite, doublure de la dalmatique de saint Etienne, manteaux de saint André, robe de saint Pierre), presque violet (robe de saint Jacques-le-Mineur et de saint Barthélémy, manteau de saint Philippe), rosé (manteaux de saint Thomas, saint Matthieu et de saint Jude, robes de saint Simon et de saint Louis) ou rose orangé (tunique de saint Jean-Baptiste).

LES VERTS

Le vert est très largement employé par le peintre (manteaux de saint Pierre, saint Simon, saint Jacques le Mineur, revers des manteaux de saint André et saint Barthélémy, robe de saint Thomas, doublure de la chasuble du saint Evêque, dalmatiques de saint Etienne et de saint Laurent). Il est possible que ce pigment vert, sans doute à base de cuivre (vert-de-gris ?) ait perdu en intensité en raison de son instabilité⁴².

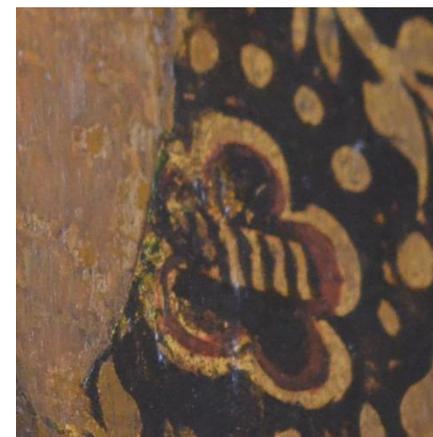
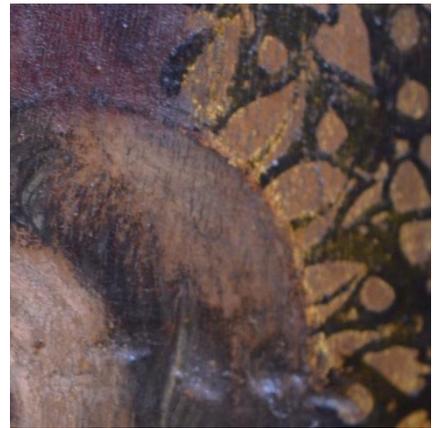
⁴⁰ Vocabulaire typologique et technique, p. 894

⁴¹ E. Martin et I. Villela-Petit, 2008, p. 44.

⁴² Ségolène Bergeon Langle et Pierre Curie, *Peinture et dessin. Vocabulaire typologique et technique*, t.2, Paris, 2009, p. 913.

UTILISATION DE L'OR ET DE L'ARGENT (?)

Le peintre fait un large usage de l'or sur les vêtements pour simuler les orfrois ou les galons, mais surtout sur les fonds des panneaux. L'or n'a pas été laissé uni, mais des motifs colorés, rouge et vert, ont été réalisés certainement à l'aide de pochoirs pour simuler de riches tissus brochés d'or. De manière traditionnelle et comme cela est visible sur certains détails, l'or a été posé sur la préparation avant la couche picturale : l'or est perceptible par exemple sous la chevelure du donateur agenouillé auprès de l'évêque. Comme cela est également visible sur ce panneau, le peintre a utilisé un glacis vert sur la feuille d'or. Il se pourrait d'ailleurs que l'ensemble des fonds aujourd'hui noirs et or sur aient été verts et or à l'origine : des traces de glacis verts sont perceptibles à droite de l'auréole de saint Paul, de manière plus ténue au-dessus de l'auréole de saint Jacques ou sur le panneau représentant saint Michel et saint Georges.



Il serait également possible que le peintre ait utilisé l'argent en particulier pour le vêtement de saint Georges. Celui-ci est aujourd'hui très altéré.

LES DECORS EN RELIEF

Des décors en relief sont visibles sur plusieurs panneaux : le fonds du panneau représentant saint François dont les rosaces peuvent être rapprochées de certains fonds d'enluminure des 14^e et 15^e siècles, les auréoles (plusieurs ont aujourd'hui perdu leur décor en relief), le fermoir de la robe de saint Marie-Madeleine, la couronne de saint Louis, l'élément rectangulaire fiché dans l'épée de saint Georges, l'encolure de la robe de saint Jean-Evangéliste.



COLART DE LAON (?), RETABLE DE PIERRE DE WISSANT (DETAIL), MUSEE DE LAON

Comme sur le panneau peint sans doute par Colart de Laon dans les premières années du 15^e siècle, le peintre a utilisé moulé des feuilles d'étain d'une grande finesse dans des moules sans doute en bois pour restituer le relief des différents décors énumérés ci-dessus. La feuille d'étain, remplie de cire, a été appliquée sur le panneau après avoir été dorée ou couverte d'un glacis coloré. Ce procédé, assez exceptionnel au autour de 1400 se répand dans l'Europe du Nord dans le courant du 15^e siècle⁴³, particulièrement pour la représentation de tissus précieux dans la statuaire, dits « brocards appliqués ». Des traces de motifs en relief à base de cire sont particulièrement visibles sur les auréoles de saint Jean-Evangéliste et de sainte Marguerite.



UN CONSTAT D'ETAT

Malgré l'aspect globalement satisfaisant des panneaux peints suite à la restauration menée à la fin des années 1980, l'analyse visuelle des panneaux peints permet de constater une forte usure des dorures (visible aujourd'hui surtout sous les glacis colorés), les nombreuses lacunes de la couche picturale reprises sur plusieurs panneaux, en particulier dans les parties basses ; celles-ci, ne gênant pas la lecture, n'ont pas nécessairement été reprises, comme par exemple sur le panneau représentant saint Etienne. En revanche, le bas de la robe de saint Catherine d'Alexandrie a été traité de manière un peu différente : le bas de la robe a été réintégré avec une teinte légèrement différente de la peinture originale : ainsi cette partie reste lisible et la restauration visible. Les deux procédés sont juxtaposés dans le bas du panneau de sainte Marie-Madeleine : le bas de la robe a été partiellement réintégré, en revanche le bois est apparent en-dessous, au niveau des pieds et du sol. D'une manière générale, les parties hautes des panneaux ont subi moins de dommages et il semble que la peinture d'origine soit majoritaire, à l'exception de la jonction entre les panneaux proprement dits et les boiseries. Le jointolement n'est aujourd'hui pas parfait : il y a un espace d'environ 1 à 2 mm et souvent une perte de matière à la jonction des deux panneaux. Des tentatives de réparation à l'aide d'une toile sont encore visibles, notamment sur les

⁴³ E. Martin et I. Villela-Petit, 2008, p. 45.

panneaux de saint Jean-Baptiste, de sainte Marguerite. Des baguettes ou pièces de bois ont été rajoutées ou remplacées à ce même endroit, notamment sur les panneaux de saint François d'Assise, créant une déformation de l'auréole, et de saint Philippe où la partie supérieure de l'auréole ne coïncide pas parfaitement avec la partie inférieure.

Il convient également de noter des reprises sur les galons dorés de nombreux vêtements.

Malgré tout, les visages, les mains, le rendu des vêtements et les motifs décoratifs des fonds imitant des tissus sont globalement bien conservés et la lecture générale est satisfaisante.

L'analyse technique des peintures est malheureusement limitée à un examen visuel. Elle permet cependant de relever un état globalement satisfaisant des peintures malgré des restaurations, des usures, des manques. Elle permet de mettre en évidence une gamme colorée extrêmement vive avec l'usage important de l'or du bleu, du vert, du rouge dans différentes nuances, des fonds chatoyants où l'or est relevé de rouge et de glacis vert. Elle laisse supposer l'usage de l'argent. L'usage de reliefs à base de cire confirme une technique très élaborée et recherchée.

Une étude plus approfondie avec analyses chimiques de la préparation et des différents pigments composant la couche picturale, voire des analyses plus poussée sous lumière infrarouges (photographies et réflectographie) pour éventuellement découvrir un dessin sous-jacent permettraient de préciser de nombreux points aujourd'hui sans réponse et de mieux connaître cette œuvre.

L'ICONOGRAPHIE

L'iconographie des panneaux peints de l'église de Charlieu a été parfaitement bien étudiée par Joseph Déchelette dans son article sur les stalles peintes de l'église saint-Philibert de Charlieu déjà largement cité : d'un côté les apôtres, plus saint Paul, déroulant un phylactère sur lequel est inscrit un des articles du Credo, de l'autre, douze saints, tous identifiés sauf un, le saint évêque que ses attributs ne permettent pas de reconnaître. Ce saint évêque et saint Paul sont accompagnés par un donateur.

Sans revenir de manière détaillée sur cette iconographie, certains points sont malgré tout à préciser, d'abord en ce qui concerne les apôtres, puis les saints et enfin les donateurs.

LE CREDO DES APOTRES

Les apôtres sont donc représentés sur les dossiers des stalles, aujourd'hui contre le mur Sud du chœur de l'église. L'idée d'attribuer aux apôtres une phrase du Credo remonte au 4^e siècle, mais n'est véritablement formulé qu'à la fin du 8^e siècle, dans un sermon du Pseudo-Augustin : les apôtres, réunis le jour de la Pentecôte, auraient élaboré le Credo, dit *Symbole des Apôtres*, en proposant chacun un verset. Cette idée est par la suite reprise et développée par différents auteurs. Les phrases attribuées aux apôtres et leur ordre d'apparition varient selon les textes⁴⁴ : logiquement saint Paul n'est généralement pas présent dans la liste des apôtres dans laquelle apparaît par contre Matthias, venu compléter le groupe des douze après le départ de Judas. Comme l'avait observé Déchelette, le peintre a suivi l'ordre du Canon romain de la messe. Il propose en effet un ordre spécifique qui est suivi ici et qui inclut saint Paul⁴⁵.

⁴⁴ J.-P. Bouhot, « L'origine apostolique du symbole au Moyen Age », *Pensée, image et communication en Europe médiévale. A propos des stalles de Saint-Claude*, Besançon, 1993, p. 159-164.

⁴⁵ Il arrive cependant, par exemple à la collégiale Saint-Ours d'Aoste (Italie) que l'ordre suivi soit celui du canon de la messe romaine mais en excluant Paul et en terminant par Matthias : les variantes sont nombreuses comme le soulignent Pierre Lacroix et Andrée Renon (« Les stalles savoisiennes : une iconographie caractérisée », in Cl. Lapaire et S. Aballea (éd.) 1991, p. 42 notamment.

LE CREDO DES APOTRES AUX 14^E ET 15^E SIECLES

Depuis la publication de Déchelette, la connaissance concernant l'iconographie du Credo des apôtres s'est beaucoup enrichie dans les années 1990 suite à l'incendie qui a ravagé les stalles de la cathédrale de Saint-Claude et des nombreuses études réalisées pour leur restitution.

Le Credo apostolique souvent associé aux prophètes qui annoncent le Nouveau Testament (Credo typologique), apparu dans l'art occidental au 12^e siècle est très souvent représenté aux 14^e et 15^e siècles en différents endroits dans les églises ou chapelles : stalles, chœur, nef, baptistères, porches, les chapelles de château, grâce à différentes techniques : vitraux, tapisseries, sculpture, peinture... Le duc Jean de Berry, autour de 1400, le fait représenter dans des manuscrits, les vitraux de ses chapelles à Bourges et à Riom. Un groupe très homogène de stalles autour de Genève reprend cette thématique autour de 1450, dont celles de d'Aoste, de Genève (Suisse), de Saint-Claude (39), de Saint-Jean-de-Maurienne (73)...

LA PRESENCE DE SAINT PAUL

La présence de saint Paul est inattendue dans une iconographie qui est censée se rapporter à un épisode qui se serait déroulé le jour de la Pentecôte⁴⁶, avant la conversion de saint Paul. Cependant le Canon de la messe romaine l'inclut parmi les apôtres en lui attribuant l'un des versets du Symbole des apôtres⁴⁷. Dans les peintures de Charlieu, saint Paul présente un verset ne correspondant pas au Credo, mais tiré de l'épître aux Philippiens (II, v. 10)⁴⁸, rompant ainsi la continuité du texte.

LES SAINTS

Les saints représentés sur les panneaux actuellement situés contre le mur Nord sont un saint évêque, saint Jean-Baptiste, sainte Catherine d'Alexandrie, saint François d'Assise, sainte Marie-Madeleine, sainte Marguerite, saint Etienne, saint Michel-archange, saint Louis, saint Georges, saint Laurent et saint Vincent. Seul le saint évêque ne présente pas d'attribut permettant de

⁴⁶ Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age*, Paris, 1908, p. 247

⁴⁷ J.-P. Bouhot, *op. cit.*, p. 161.

⁴⁸ Et non de l'épître aux Corinthiens comme l'a écrit Déchelette 1885-1886, *op. cit.*, p. 40.

l'identifier. Comme l'indique Déchelette, il s'agit de saints dont le culte était particulièrement répandu aux 14^e et 15^e siècles. Dans le cadre de cette étude, deux d'entre eux méritent une attention particulière car ils peuvent donner des pistes pour l'histoire de ces peintures.

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

Saint François d'Assise est à l'origine de l'Ordre des Franciscains qui en France prennent le nom de Cordeliers. La présence de saint François d'Assise dans les peintures de Charlieu ne semble pas plaider pour une provenance bénédictine des peintures. Saint François est en effet rarement représenté dans les abbayes observant la règle de saint Benoît.

SAINT GEORGES

En ce qui concerne saint Georges, ce n'est pas tant sa présence qui peut être significative, mais les armes *d'or à bande de gueules chargé de trois alérions d'argent* qu'il porte sur son bouclier. Celles-ci ont en effet été identifiées comme étant celles du duc de Lorraine (jusqu'en 1431 et de 1473 à 1480), si l'on accepte que les alérions qui devraient être d'argent, soient d'or, peut-être suite à une restauration comme le suggère Déchelette⁴⁹. Dès 1841, Anatole de Barthélémy a identifié les armes comme étant celles de Lorraine : « J'ai remarqué seulement saint Louis, un duc de Lorraine en habit de guerre, avec ses armes blasonnées sur son bouclier [...] »⁵⁰.

Ces armoiries ne correspondant pas à celles que porte traditionnellement saint Georges qui sont à *croix de gueules sur champ d'argent* (croix rouge sur fond argent). Il est extrêmement rare que saint Georges soit représenté avec des armoiries autres que les siennes, mais cela n'est pas impossible. Une description de l'église des Cordeliers de Nancy ; construite entre 1483 et 1526, mentionne un vitrail aujourd'hui disparu représentant saint Georges « en costume de guerre, portant les armes de Lorraine sur sa poitrine et sur le panonceau de sa lance »⁵¹.

Faut-il voir dans ces armoiries une piste pour la provenance des peintures ?

⁴⁹ J. Déchelette, 1885-1886, *op. cit.* p. 42.

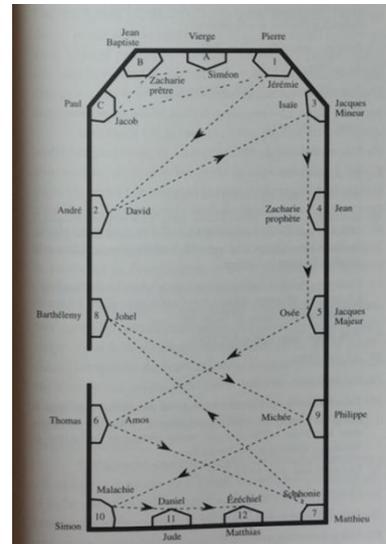
⁵⁰ A. de Barthélémy 1841, *op. cit.*, p. 593

⁵¹ Michel Hérold, « Les vitraux disparus de l'église des Cordeliers de Nancy », *Bulletin Monumental*, t. 142, n°2, 1984, p. 162.

UN PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE INCOMPLET ?

Comme cela a été indiqué ci-dessus, la structure des boiseries et l'alternance des couleurs aussi bien des arcatures que des fonds montre qu'il manque un panneau entre saint Simon et saint Jude (si l'on accepte que saint Simon soit à sa place, question qui, comme indiqué plus haut, peut se poser) et entre saint Vincent et saint Laurent et sans doute encore d'autre(s) panneau(x) après saint Jude et saint Vincent. D'ailleurs, Desevelinges, au début des années 1840, parle bien de la représentation des douze apôtres et de saint Paul : « On y a représenté, d'un côté les douze apôtres et saint Paul, et de l'autre un pareil nombre de saints »⁵². Lorsque les peintures sont installées dans l'église Saint-Philibert de Charlieu, le programme d'origine est sans doute déjà incomplet mais Desevelinges parles bien de treize panneaux de chaque côté.

Du côté des apôtres, il est facile d'imaginer à gauche de saint Jude, saint Matthias qui clôturerait ainsi le Credo avec la phrase qui lui est généralement attribuée « *Vitam aeternam* » qui n'apparaît pas ici et qui serait en cohérence avec l'affirmation de Desevelinges. Un autre personnage peut être représenté au milieu des apôtres, sans porter de verset du Credo : la Vierge qui est généralement considérée comme présente avec les apôtres lors de la Pentecôte dans les arts figurés du Moyen Age. Il est à noter que la Vierge, saint Paul et saint Jean-Baptiste sont représentés, dans la seconde moitié du 15^e siècle, dans le chœur de la cathédrale d'Albi (81) et ornaient les murs de la chapelle de Bourbon à Cluny (71) dont le programme iconographique était le double credo apostolique et prophétique⁵³. Les deux évangélistes qui n'étaient pas disciples du Christ, Marc et Luc, pourraient également avoir fait partie de la composition comme dans les



CLUNY, CHAPELLE DE BOURBON, RESTITUTION DU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE (CF NOTE 53)

⁵² Desévlnges, s.d., *op. cit.*, p. 24.

⁵³ Brigitte Maurice, « Le credo prophétique de la chapelle Jean de Bourbon à Cluny », in *Pensée, image et communication en Europe médiévale. A propos des stalles de Saint-Claude*, Besançon, 1993, p. 143-148 et fig. 8.

vitraux de la sainte chapelle de Bourges⁵⁴.

En ce qui concerne les saints du côté Nord, les manques sont certains, mais il est très difficile de proposer des noms de saints susceptibles de compléter le programme iconographique existants : les possibilités étant très nombreuses.

LES DONATEURS

Les donateurs représentés agenouillés auprès de saint Paul et du saint évêque n'apportent malheureusement que peu d'éléments ; à part leur tonsure et leur aube qui indique qu'il s'agit d'ecclésiastiques, rien ne permet de les identifier ou même de préciser leur fonction.

Ces peintures présentent une iconographie intéressante avec la représentation du Credo apostolique mais relativement courante à la fin du Moyen Age. Il est impossible aujourd'hui de connaître quel était l'ampleur exacte du programme originel : aux apôtres et aux saints pouvaient également être associés les prophètes comme à la Sainte-Chapelle de Bourges ou dans les stalles savoisiennes, moins probablement les Sibylles qui n'apparaissent pas avant le milieu du 15^e siècle en complément des credo apostoliques et prophétiques.

Deux points sont cependant à souligner :

- la présence de saint François d'Assise qui ne plaide pas en faveur d'une provenance bénédictine des peintures ou d'une paroisse sous l'autorité d'une abbaye bénédictine. Il semble donc peu probable que les peintures aient été réalisées pour l'une des églises de Charlieu.

- les armoiries portées par saint Georges, si elles ne sont pas dues à des restaurations ultérieures, pourraient indiquer une provenance du duché de Lorraine ou d'une fondation dépendant du duc de Lorraine ?

⁵⁴ Exposition Bourges, 2011, *Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry : La Sainte-Chapelle de Bourges*, Paris, 2011, p. 76.

ANALYSE STYLISTIQUE DES PEINTURES

LES PEINTURES DES STALLES DE CHARLIEU PRESENTENT UN CERTAIN NOMBRE DE CARACTERISTIQUES GENERALES QU'IL CONVIENT DE DEGAGER AVANT D'ANALYSER DE MANIERE PLUS PRECISE LE STYLE DES FIGURES ET LE DETAIL DES ORNEMENTS.

LES CARACTERISTIQUES GENERALES

LES JEUX DE COULEURS DES FONDS

L'une des caractéristiques les plus frappantes de cet ensemble de peintures se situe au niveau du rythme donné par les couleurs avec cette alternance de fonds rouges et noirs (ou verts à l'origine comme cela a été montré ci-dessus), repris en opposition dans les menuiseries. La seule rupture de ce rythme est due, à l'Est des stalles, au manque qui font se juxtaposer, au Nord comme au Sud, deux panneaux à fond rouge et deux arcatures vertes. Côté Nord, il faut également signaler une rupture due au fond marron sur lequel se détache saint François d'Assise et le fond aujourd'hui indéterminé sur lequel se détache sainte Catherine d'Alexandrie en raison d'une forte usure.

Cette alternance dans les fonds colorés est très courante dans l'art médiéval, particulièrement dans les vitraux, les miniatures...

LE POSITIONNEMENT DES FIGURES DANS L'ESPACE

De manière habituelle à la fin du 14^e siècle et au début du 15^e siècle, les personnages sont placés devant un fond plat, sans effet de profondeur, dans la suite des panneaux à fond or. Seuls la position des personnages le plus souvent de trois quart, les plis de leurs vêtements et la position de leurs pieds sur le sol donnent une impression de profondeur. Seul le premier plan évoque le sol, ici un sol parsemé de pâquerettes. Nous retrouvons le même positionnement de figures dans l'espace sur le panneau déjà mentionné attribué à Colart de Laon, sur les vitraux de l'ancienne chapelle du duc de



SAINT JEAN-BAPTISTE,
BRODERIE, FRANCE
(PARIS ?), VERS 1410

Berry à Bourges représentant apôtres et prophètes, sur une broderie représentant saint Jean-Baptiste (Lyon, Musée des Tissus) attribué à un atelier parisien vers 1410⁵⁵.

⁵⁵ Expo. Paris 2004, *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, Musée du Louvre, 2004, n°196.

UNE GRANDE UNITE GENERALE

Il ressort d'emblée de cet ensemble une grande unité générale due à une grande homogénéité dans le traitement des fonds imitant de riches tissus brochés d'or dont les dessins diffèrent, mais peuvent aussi être répétés dans une couleur différente : nous avons vu plus haut que l'artiste avait pu utiliser des pochoirs.



COLART DE LAON (?), RETABLE DE PIERRE DE WISSANT, MUSEE DE LAON

Ceci est particulièrement visible pour les panneaux représentant saint Pierre et saint Matthieu ou celui de saint Jean-Evangéliste, saint Jean-Baptiste et saint Philippe ou encore saint Thomas et saint Barthélémy.

La gamme colorée est également assez réduite avec une utilisation importante de couleurs vives : rouge (dans différentes nuances), bleu, vert, violet et marron rehaussés d'or. Ces couleurs vives se retrouvent dans plusieurs peintures de la fin du 14^e et du début du 15^e siècle, comme par exemple sur le panneau du musée de Laon attribué à Colart de Laon, déjà mentionné à propos de ses motifs en relief.

En dehors des deux donateurs, l'échelle des personnages, les proportions, les attitudes sont extrêmement proches et témoignent d'une conception globale d'ensemble très maîtrisée et sans monotonie.

DES FONDS INSPIRES DE TISSUS A MOTIFS ORIENTALISANT

Les fonds représentent de riches tissus rouges et noirs (ou vert ?) brochés d'or selon des motifs directement inspirés des tissus italiens du 14^e siècle produits notamment à Lucques, et souvent eux-mêmes inspirés de motifs orientaux parvenus en



LAMPAS, ITALIE 14^e SIECLE, PARIS, MUSEE DES ARTS DECORATIFS

Occident par les tissus coptes, sassanides... Les motifs végétaux, fleurs, palmes, grenades sont parfois peuplés d'oiseaux ou de cervidés. Plusieurs motifs présents sur les



FRAGMENT DE TISSU (SOIE), BYZANCE, 11^e SIECLE, WASHINGTON, DUMBARTON OAKS COLLECTIONS

peintures de Charlieu se retrouvent par exemple sur un fragment du suaire de saint Florent réalisé en Italie, vers le milieu du 14^e siècle, conservé au Musée national du Moyen Age Thermes de Cluny (Paris)⁵⁶. Un



SUAIRE DE SAINT FLORENT, ITALIE, MILIEU DU 14^e SIECLE, PARIS, MNMA

lampas rouge broché d'or conservé au Musée des Arts Décoratifs (Union Centrale des Arts décoratifs, Paris)

exécuté en Italie au 14^e siècle présente également des motifs très proches : grenades, oiseaux, lions... La diffusion de ces tissus en France est très importante et ils sont fréquemment utilisés par les artistes, dans les miniatures, les peintures, les vitraux... Des fonds comparables se retrouvent notamment dans plusieurs vitraux de la fin du 14^e siècle ou du début du 15^e siècle, comme par exemple un vitrail représentant Pierre de Navarre, comte de Mortain à la cathédrale d'Evreux, vers 1395⁵⁷, les vitraux réalisés pour la Sainte-Chapelle de Bourges vers 1400 pour le duc de Berry⁵⁸ ou un vitrail de la cathédrale de Bourges réalisé dans les premières années du 15^e siècle : *la famille Trousseau présentée par saint Jacques*⁵⁹.



LA FAMILLE TROUSSEAU PRESENTEE PAR SAINT JACQUES, DEBUT 15^e SIECLE, BOURGES, CATHEDRALE

⁵⁶ Sophie Desrosiers, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIe siècle*, Musée national du Moyen Age Thermes de Cluny, Paris, 2005, p. 350-351, n° 190.

⁵⁷ Jean Lafond (et autres), *Le vitrail français* (« de 1380 à 1500 »), Paris, 1958, pl. XIX.

⁵⁸ Exposition Bourges 2001, op. cit., p. 112 et suiv.

⁵⁹ Jean Lafond 1958, op. cit., fig. 145.

Joseph Déchelette⁶⁰ avait d'ailleurs remarqué l'inspiration orientale des tissus reproduits à Charlieu qui, quelques décennies plus tard à la fin du 15^e siècle, est totalement absente des fonds damassés que l'on voit sur les vitraux de Saint-André-d'Apchon (Loire).

LE STYLE DES FIGURES

Si l'ensemble des vingt-quatre panneaux peints présente une grande homogénéité et sont toutes l'œuvre d'un même atelier, un examen attentif permet de distinguer des mains différentes, ou plusieurs types de modèles.



APOCALYPSE D'ANGERS
(DETAIL), VERS 1380.

D'une part les apôtres ainsi que saint Jean-Baptiste et les deux donateurs présentent des traits puissants : nez large et droit, yeux en amandes très marqués et soulignés par des sourcils épais et droits, front ridé, oreilles au dessin particulier (en accolade) et fort. Ces traits ne sont pas sans parenté avec certains personnages de la tenture de l'Apocalypse d'Angers, tissée pour Louis d'Anjou par Nicolas Bataille d'après des dessins de Hennequin de Bruges (également appelé Jean Bondol ou Jean de Bruges) autour de 1380. Une peinture murale représentant saint Christophe dans l'église Notre-Dame à Semur-en-Auxois présente également des caractéristiques comparables et a été rapproché de la tenture de l'Apocalypse⁶¹.

D'autre part, les autres visages, dont un certain nombre sont de face ou très légèrement sur le côté, de trois-quarts ou de profil, sont plus ronds avec des traits plus doux, peut-être moins expressifs et plus stéréotypés. Les mains de tous les personnages présentent des caractéristiques similaires : les doigts sont longs et fins, les articulations peu ou pas du tout marquées.

Lorsque les personnages sont représentés pieds nus, et que ceux-ci sont visibles, les mêmes caractères se retrouvent : longs orteils, profil intérieur arqués et profil extérieur rectiligne. Comme pour certains visages et les mains,

⁶⁰ J. Dechelette, « Les vitraux de Saint-André-d'Apchon », *Bulletin de La Diana*, janvier-mars 1897, p. 165

⁶¹ Fabienne Joubert, Le Saint Christophe de Semur-en-Auxois : Jean de Bruges en Bourgogne ?, *Bulletin Monumental*, tome 150, n°2, année 1992. pp. 165-177

il semble que le peintre ait utilisé des modèles ou patrons comme cela était fréquent aux 14^e et 15^e siècles⁶².

LES VETEMENTS

Les vêtements dont les personnages sont revêtus sont caractéristiques de la fin du 14^e siècle ou début du 15^e siècle. Les habits des apôtres sont conformes à la manière dont les artistes ont l'habitude de les représenter à cette période aussi bien dans la sculpture que dans la peinture (tableau déjà mentionné de Colart de Laon) ou les vitraux (chapelle du duc de Berry à Bourges par exemple).

Sans détailler les vêtements de tous les personnages, la couronne que porte saint Georges, ornée de rose, est conforme à l'idéal chevaleresque de l'époque. Des couronnes similaires coiffent des anges provenant sans doute du palais du duc de Berry à Bourges et réalisés vers 1400 (Bourges, Musée du Berry, Issoudun, musée de l'Hospice Saint-Roch).



SIBYLLE (?), V. 1400,
BOURGES,
CATHEDRALE



TETE D'ANGE, VERS 1400,
BOURGES, MUSEE DU BERRY

UN ATELIER ET PLUSIEURS PEINTRES

Les caractéristiques de peintures précisées ci-dessus invitent à conclure que ces peintures ont été réalisées par un atelier dirigé par un maître, garant de l'unité d'ensemble et auteur certainement des parties jugées les plus complexes et les plus importantes et d'aides pour les éléments secondaires ou plus répétitifs, selon une organisation très caractéristique au Moyen Age.

UN PEINTRE MARQUE PAR LE MILIEU PARISIEN AUTOUR DE 1400

L'ensemble des remarques et comparaisons proposées ci-dessus, le style des figures, le choix de couleurs vives, le positionnement des figures dans l'espace, la technique picturale, les moulures et les motifs sculptés de l'encadrement... permettent d'attribuer ces peintures à un atelier marqué par l'art parisien autour de 1400. C'est d'ailleurs à ce même milieu que Germain et Charles

⁶² E. Martin et I. Villela-Petit, 2008, p. 39

Sterling, respectivement en 1937 et 1941, avaient attribué le panneau représentant saint Jean-Evangéliste. G. Bazin proposait de le dater du 1^{er} quart du XVe siècle⁶³. Ch. Sterling est plus précis en proposant de l'attribuer à un maître de l'école de Paris vers 1400-1415⁶⁴.

LA PEINTURE A PARIS AUTOUR 1400⁶⁵

UNE PRODUCTION AUJOURD'HUI QUASI DISPARUE

La production picturale parisienne autour de 1400 est certainement abondante : les inventaires, les comptes, les descriptions anciennes... en témoignent. Cependant, mise à part l'enluminure dont l'importante production a traversé les siècles et qui jouissait d'un prestige considérable, peu d'exemples de peintures de chevalet – beaucoup moins estimée alors-, de peinture murale ou de vitraux sont parvenus jusqu'à nous. L'un des rares témoins aujourd'hui encore conservé est la *Tenture de l'Apocalypse* d'Angers.

Charles Sterling évalue le nombre de tableaux de chevalet français des 14^e et 15^e siècles conservés aujourd'hui à environ 300, à comparer aux quelques 2 000 catalogués ou pour les Pays-Bas, pour l'Allemagne et l'Autriche, pour l'Espagne...

Le faible nombre de tableaux français de cette période peut s'expliquer par les destructions dues à la Révolution, aux différents conflits religieux ; la Guerre de Cent Ans a vu les soldats mercenaires piller et détruire de nombreux châteaux ou églises. L'évolution du goût a également joué un rôle certainement important dans la disparition des peintures de cette période en France.

UNE PRODUCTION MARQUEE PAR L'ITALIE ET LES PAYS-BAS

Dans les dernières années du 14^e siècle, Paris est un centre artistique extrêmement riche et attire de nombreux artistes, notamment grâce au mécénat du roi et des princes de sang, parmi lesquels Jean de France, duc de Berry, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, ...

⁶³ G. Bazin 1939, *Peinture française des origines au XVIe siècle*, Paris, 1937, fig. 39.

⁶⁴ Charles Sterling, *Les peintres du moyen âge*, Paris, 1941, p. 7, n° 19.

⁶⁵ Les données présentées dans ce paragraphe sont tirées de Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Paris, 1987, essentiellement p. 14-25, même si certains points sont aujourd'hui modulés par les recherches récentes. Dans ce sens, voir également, pour un point récent sur la question, l'article de Philippe Lorentz, « Pour une évaluation de Paris comme foyer artistique aux derniers siècles du Moyen Age (XIIIe-XVe siècle) », in *Les artistes étrangers à Paris de la fin du moyen Age aux années 1920*, Paris, 2005, p. 13 et Frédéric Elsig, *La peinture en France au XVe siècle*, Milan, 2004.

Les échanges artistiques sont importants entre le Nord de l'Europe et le Sud, entre les Pays-Bas, l'Allemagne... et l'Italie, Avignon... et « c'est ainsi que dans les années 1400-1415 que s'accomplit à Paris (en échanges constants avec Bourges et Dijon) la phase troisième et définitive de l'art international qui amalgame les arts de France, des Pays-Bas et de l'Italie »⁶⁶.

C'est de ce milieu artistique cosmopolite que l'atelier responsable des panneaux de Charlieu est issu. Si de nombreux noms d'artistes actifs à cette période nous sont parvenus⁶⁷ -une trentaine de noms de sculpteurs et de peintres assistent à la promulgation des nouveaux statuts de leur métier en 1391, il reste aujourd'hui encore difficile de mettre en relation noms d'artistes et œuvres sauf pour quelques cas relativement exceptionnels.

L'analyse stylistique des peintures permet de les attribuer à un atelier autour de 1400, proche du milieu parisien, marqué par les recherches en cours aux Pays-Bas, mais également sensibles aux apports italiens, notamment par l'intermédiaire des peintres italiens venus travailler en Avignon vers le milieu du 14^e siècle.

Un atelier qui maîtrise des techniques propres aux peintres du Nord, notamment en ce qui concerne les motifs en relief et utilise largement les glacis sur fond or.

⁶⁶ Sterling 1987, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁷ Philippe Henwood, « Peintres et sculpteurs parisiens des années 1400 : Colart de Laon et les statuts de 1391 », *Gazette des Beaux-Arts*, oct. 1981, p. 95-102.

CONCLUSION : UNE NOUVELLE DONNE, ENCORE DES MYSTERES

En croisant les informations des trop rares sources d'archives existantes sur les stalles de Charlieu et leurs panneaux peints et un examen critique des boiseries, cette étude permet d'envisager les recherches ultérieures sur de nouvelles bases.

Jusqu'à présent, tous les érudits qui se sont penchés sur la question des stalles de Charlieu ont noté que les sièges n'étaient pas à la hauteur des peintures, mais n'ont jamais remis en question l'homogénéité de l'ensemble. Il était dès lors impossible d'exploiter les indications données par ces documents historiques.

Si les sièges et les peintures avec leurs boiseries forment deux ensembles distincts, il est tout à fait possible de considérer que les sièges proviennent bien de l'église Saint-Philibert.

La provenance des panneaux peints reste toutefois un mystère ! Les archives paroissiales permettent sans doute de préciser que les peintures ont été très probablement installées dans l'église paroissiale au début des années 1830. L'hypothèse d'une provenance bénédictine semble toutefois à écarter pour des raisons iconographiques.

La présence d'armoiries de Lorraine sur la figure de saint Georges peut-elle ouvrir des pistes ?

A quoi étaient destinées ces peintures et leurs boiseries d'encadrement : lambris de chœur, de chapelle, clôture de chœur ? Quel était le programme iconographique complet ?

L'attribution des peintures à un atelier œuvrant vers 1400 dans la mouvance artistique parisienne est totalement convaincante, mais il reste difficile à ce stade de l'attribuer à un atelier précis et plus encore de proposer un nom d'artiste.

Un ensemble exceptionnel dans l'art français vers 1400 de 24 panneaux peints avec leur encadrement sculpté, dû à un atelier marqué fortement par l'art parisien, utilisant des pigments de prix et des techniques complexes.

ANNEXE 1 : FICHES DESCRIPTIVES INDIVIDUELLES

SAINT PIERRE

H. 137 ; L. 53,5

Constat d'état sommaire : Usure presque totale de la dorure ; manque de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie, restaurations importantes sur le bas de la robe, reprise des galons. Trous d'envol.

Inscription : « *Credo in Deum Patrem omnipotentem* ».

Bibliographie : H. Monnot, 1934, *op. cit.*, fig. 52 ; Cl. Lapaire et S. Aballea (éd.) 1991, fig. 8.



Saint Pierre est représenté debout, de trois-quarts vers la droite. Il est vêtu d'une robe rouge-brun dont l'encolure est soulignée par un galon or et noir et la base par galon or, et d'un manteau vert olive bordé par un galon or avec une doublure rouge orangé. Son visage se caractérise par des traits marqués, un nez large, des yeux en amande accentués par une poche sous les yeux et des sourcils épais ; l'oreille droite, aux traits également marqués (partie arrière en accolade), est dégagée de la chevelure grise, en couronne, assez courte et bouclée ; la barbe est grise, coupée assez courte, aux mèches bouclées de manière symétrique. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor aujourd'hui disparu. Le regard est orienté vers l'horizon. De sa main gauche, masqué par son manteau qui la recouvre, il tient un livre dont la reliure à deux fermoirs est richement ornée d'un motif de grenade or sur fond noir (ou vert (glacis vert) ?) et un phylactère portant une inscription correspondant à la première phrase du *Credo*. De la dextre, entre le pouce, l'index et le majeur, il tient une clef, orientée vers le haut à la verticale, par l'anneau. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri avec des pâquerettes, mais sont peu visibles : du pied gauche, à l'arrière et de trois-quarts n'apparaissent que le pouce et le deuxième orteil et du pied droit, en avant et de face, les cinq orteils. Le saint se détache sur un fond de tissu rouge vif broché d'or avec quelques rehauts noirs à motifs végétales. Les mêmes motifs, mais sur fond noir avec rehauts de rouge, sont repris sur le panneau présentant saint Matthieu.

SAINT PAUL ET UN DONATEUR

H. 137 ; L. 51,8

Constat d'état sommaire : Usure presque totale de la dorure ; manque de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie, reprise des galons. Trous d'envol.

Inscription : « *In nomine Jhesu omni genu flactatur* »⁶⁸.

Bibliographie : H. Monnot, 1934, *op. cit.*, fig. 52 ; Cl. Lapaire et S. Aballea (éd.) 1991, fig. 8.



Saint Paul est représenté debout, de trois-quarts vers la droite. Il est vêtu d'une robe rouge dont l'encolure et la base sont relevées d'un galon or et d'un manteau bleu foncé bordé par un galon or à motifs géométriques avec une doublure blanche. Son visage se caractérise par des traits marqués, un nez large, des yeux en amande accentués par une poche sous les yeux ; l'oreille droite, aux traits également marqués (partie arrière en accolade), est dégagée de la chevelure châtain clair, le front dégagé, à l'exception d'une petite mèche ; la barbe est également châtain clair, longues et légèrement ondulée. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor en relief aujourd'hui presque totalement disparu. Le regard est orienté vers la droite. De sa main gauche, masquée par son manteau qui la recouvre, il tient un livre dont la reliure à un fermoir est richement ornée d'un motif de grenade or sur fond rouge et un phylactère portant une inscription correspondant à un verset de l'Épître aux Philippiens. De la dextre, il tient son épée orientée vers le haut ; la lame est ocre, la garde et le pommeau en losange sont dorés, la fusée noire. Le dessus de la main est légèrement marqué par les articulations et les veines. Ses pieds reposent sur un sol fleuri mais seul le pouce et de deuxième orteil du pied gauche apparaissent de profil sous la robe. Le pied droit est masqué par le donateur qui se tient à la gauche du saint. D'une taille très réduite par rapport à celle de saint Paul, il est représenté de profil, agenouillé, les mains jointes. Son visage, de profil également, mais légèrement décalé vers la droite de manière à ce que ses deux yeux soient visibles, présente des traits assez marqués, un nez large, des lèvres épaisses, des yeux en amandes fortement soulignés sous les yeux et par les sourcils, oreille droite marquée avec partie arrière en accolade. Ses cheveux noirs en couronne laissent visibles le sommet de son crâne. Il est vêtu d'un

⁶⁸ Épître aux Philippiens, 2 :10 et non un extrait de l'épître aux Corinthiens comme l'indiquent tous les auteurs depuis Joseph Déchelette.

manteau blanc qui laisse apparaître au niveau du cou un col plus foncé⁶⁹ avec, semble-t-il des restes de dorure en sous-couche. Les personnages se détachent sur fond de tissu noir (sans doute vert à l'origine comme le laisse supposer quelques traces de glacis vert près de l'auréole du saint broché d'or avec des rehauts de rouge orangé à motifs végétales parsemé de quadrilobes à bordure or et rouge et rinceau or à l'intérieur.

⁶⁹ Le vêtement du donateur a manifestement fait l'objet de repeints importants comme en témoigne la photographie prise avant la dernière restauration. Une étude plus approfondie serait nécessaire pour déterminer les parties originales du vêtement.

SAINT ANDRE

H. 137 ; L. 54

Constat d'état sommaire : Usure presque totale de la dorure ; manque de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie (pièces de remplacement à gauche de la tête), restaurations importants sur le bas de la robe, reprise des galons, soulèvements autour de la bouche. Trous d'envol.

Inscription : « *Et in Jhesum Christum, filius ejus unicum, Dominum nostrum* ».



Saint André est représenté debout, de trois-quarts vers la droite. Il est vêtu d'une robe bleue dans le haut et vert olive dans le bas avec un revers rouge orangé⁷⁰ et d'un manteau rouge bordeaux bordé par un galon or avec une doublure vert olive : dans le bas, la robe et la doublure du manteau se confondent. Son visage se caractérise par des traits marqués, anguleux un nez large, des yeux en amande accentués par une poche sous les yeux et des sourcils soulignés ; Les cheveux et la barbe châtain clair sont légèrement ondulés. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor aujourd'hui disparu. Le regard est orienté vers la droite. De sa main gauche, il tient son attribut, une croix en X et un phylactère portant une inscription correspondant à la deuxième phrase du *Credo*. De la dextre, il tient un livre à trois fermoirs (deux sont visibles, le troisième étant caché par sa main) dont la reliure consiste en un riche tissu rouge broché d'or à motif végétal. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri mais sont peu visibles : du pied gauche, à l'arrière, presque de face, n'apparaît que le pouce et du pied droit, en avant et de trois-quarts, trois orteils sortent de la robe. Le saint se détache sur un fond de tissu rouge vif broché d'or avec quelques rehauts noirs à motifs végétales parmi lesquels se trouvent quelques oiseaux de profil.

⁷⁰ La différence de teinte de la robe est-il dû au restaurateur ou était-elle bicolore à l'origine ?

SAINT JACQUES-LE-MAJEUR

H. 137 ; L. 52

Constat d'état sommaire : Forte usure de la dorure ; petits manques de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie et en différents endroits, restaurations importantes sur le bas de la robe, reprise des galons, traces de glacis vert à côté du bord gauche du manteau. Trous d'envol.

Inscription : « *Qui conceptus est de spirito sancto* ».

Bibliographie : H. Monnot, 1934, *op. cit.*, fig. 5 ; H. Jacomet 2003, p. 189.



Saint Jacques-le-Majeur est représenté debout, de trois-quarts vers la droite. Il est vêtu d'une robe gris-brun dont la base est soulignée par un galon or et d'un surcot noir bordé par un galon or avec une doublure rouge. Son visage se caractérise par des traits marqués, un nez large, des yeux en amande marqués par une poche sous les yeux et des sourcils marqués ; l'oreille droite, aux traits également marqués, est dégagée de la chevelure gris-châtain légèrement ondulée ; la barbe est également gris-châtain, assez courte, aux mèches ondulées. Il est coiffé d'un grand chapeau noir à l'aile antérieure relevée. Derrière sa tête, une auréole qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor doré aujourd'hui disparu. Le regard est orienté vers la droite. De sa main gauche, il tient son attribut, un bourdon ou bâton de marche, présentant une succession bagues et un phylactère portant une inscription correspondant à la troisième phrase du *Credo*. De la dextre, il tient un livre dont la partie supérieure est masquée sous la manche de son surcot et la partie arrière par le revers de la manche du surcot. Du même côté, il porte un sac noir orné d'une coquille en bandoulière. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri et sont assez largement visibles, les doigts sont effilés et la plante des pieds légèrement concave. Le saint se détache sur un fond de tissu noir (ou vert ?) broché d'or avec quelques rehauts rouge (translucide ?) à motifs de grenades et de fleurons.

SAINT JEAN-ÉVANGELISTE

H. 137 ; L. 50,5

Constat d'état sommaire : Forte usure de la dorure ; petits manques de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie et en différents endroits, restaurations importants sur le bas de la robe, reprise des galons, traces de glacis vert en différents endroits du fond. Trous d'envol.

Inscription : « *Passus sub pōntio Pilato, crucifixus, mortus et sepultus est* ».

Bibliographie : H. Monnot, 1934, *op. cit.*, fig. 5 ; G. Bazin 1939, fig. 39 ; Ch. Jacques (Sterling) 1942, p. 7, n° 19 ; H. Jacomet 2003, p. 189.



Saint Jean-Evangéliste est représenté debout, de trois-quarts vers la droite. Il est vêtu d'une robe en tissu rouge broché d'or avec des rehauts de noir dont l'encolure présente un galon or avec des motifs de perles et de fleurons en relief et doublé d'un tissu vert ; il porte également un ample manteau bleu bordé d'un galon or et doublé d'un tissu rouge orangé ; une étoile est brodée sur l'épaule droite. Son visage imberbe se caractérise par des traits assez marqués, un nez anguleux, des yeux en amande ; l'oreille droite, aux traits marqués, est dégagée de la chevelure blonde et bouclée. Derrière sa tête, une auréole dorée et avec des motifs de fleurons et de perles en relief empiète sur le panneau architecturé supérieur. Le regard est orienté vers la droite : il regarde le calice qu'il tient de la main gauche et duquel sortent de petites figures noires monstrueuses. Le calice est composé d'un pied octogonal à bords concaves, d'un nœud à cotes orné de cabochons de couleur et d'une coupe lisse. De sa main gauche, couverte par son manteau, il tient également un phylactère portant une inscription correspondant à la quatrième phrase du *Credo*. De la dextre dont l'index et le majeur sont dépliés, il désigne le calice. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri. Le pied gauche, de trois quarts vers la gauche, est peu visible : seuls les deux premiers orteils sortent de son manteau ; le pied droit apparaît plus largement : les orteils sont effilés. Le saint se détache sur un riche fond de tissu rouge broché d'or avec quelques rehauts noirs composé de grenades, de cervidés insérés dans des motifs géométriques et d'aigles autour desquels s'enroule un phylactère. Il est possible de remarquer par endroit des traces de glacis vert. Le fond présente les mêmes motifs que les panneaux de saint Philippe et de saint Jean-Baptiste.

Sur le fond de ce panneau, la technique picturale est visible : le peintre a appliqué une couche d'or sur la préparation (ocre clair ?) avant de peindre les motifs à l'aide d'une peinture rouge opaque et d'appliquer les rehauts de noir

ou de glaciis vert. Une étude stratigraphique des différentes couches de peintures serait particulièrement intéressante à mener.

Pour représenter saint Jean-Evangéliste, le peintre s'est conformé aux codes de couleurs habituels à l'époque : le bleu et le rouge, couleurs de la Vierge sont souvent portées par saint Jean-Evangéliste. De même, le motif de l'aigle sur le fond du panneau renvoie très directement à l'évangéliste (même si ce motif se retrouve également sur le panneau de saint Philippe).

SAINT THOMAS

H. 137 ; L. 52,5

Constat d'état sommaire : Forte usure de la dorure ; manques de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie et en différents endroits, usure du glacis rouge sur les dorures, restaurations importantes sur le bas de la robe, reprise des galons. Trous d'envol.

Inscription : « *Descendit ad inferna, tertia die resurrexit a mortuis* ».



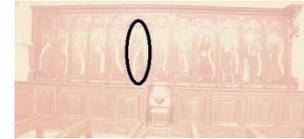
Saint Thomas est représenté debout, de trois-quarts vers la droite. Il est vêtu d'une robe vert olive doublée de rouge vif dont l'encolure, les manches et la base sont soulignés par un galon or et noir et d'un manteau rouge-violet bordé par un galon or avec une doublure rouge orangé. Son visage se caractérise par des traits marqués, un nez droit et pointu, des yeux en amande accentués par une poche sous les yeux ; l'oreille droite, aux traits également marqués, est dégagée de la chevelure brune assez courte ; la barbe est également brune, assez courte. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor aujourd'hui disparu. Le regard est orienté vers la droite. De sa main gauche, il tient un phylactère portant une inscription correspondant à la cinquième phrase du *Credo*. De sa main droite, il touche avec l'index le phylactère, comme il avait touché les plaies du Christ après sa résurrection, à laquelle fait d'ailleurs allusion la phrase du *Credo* inscrite sur le phylactère. Il est à remarquer qu'il ne porte pas son attribut habituel, l'équerre d'architecte. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri mais seul le pied droit est visible : celui-ci est rectiligne, les orteils assez allongés. Le saint se détache sur un fond de tissu noir broché d'or avec quelques rehauts de glacis rouge à décor de rinceaux végétaux habités par des oiseaux à longue queue. Il utilise les mêmes motifs que le fond du panneau de saint Barthélémy.

SAINT JACQUES-LE-MINEUR

H. 137 ; L. 53,5

Constat d'état sommaire : Forte usure de la dorure ; manques de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie et en différents endroits, reprise des galons. Quelques traces de relief sur l'auréole. Trous d'envol.

Inscription : « *Ascendit in coelos, sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis* ».



Saint Jacques-le-Mineur est représenté debout, de trois-quarts vers la droite. Il est vêtu d'une robe rouge dont l'encolure est soulignée par un galon or à motifs de grecques et de fleurons et par un galon or orné de fleurons pour les manches et la base, et d'un manteau vert olive bordé par un galon or avec une doublure rouge. Son visage se caractérise par des traits marqués, un nez droit, des yeux en amande ; Il porte une barbe et des cheveux brun-noir assez longs. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor en relief aujourd'hui presque totalement disparu. Des traces de dorure sont visibles sous la peinture du visage. Le regard est orienté vers la droite. De sa main gauche, il tient un phylactère portant une inscription correspondant à la sixième phrase du *Credo*. De la dextre, il tient un foulon, son attribut habituel. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri mais seul le pied droit est partiellement dégagé de la robe : il présente un profil rectiligne et des orteils allongés. Le saint se détache sur un fond de tissu rouge vif broché d'or avec quelques rehauts noirs à motifs végétales.

SAINT PHILIPPE

H. 137 ; L. 46,5

Constat d'état sommaire : Forte usure de la dorure et des glacis vert et rouge ; manques de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie et en différents endroits avec remplacement de pièces de bois, reprise des galons. Trous d'envol.

Inscription : « *Inde venturus est judicare vivos et mortuos* ».



Saint Philippe est représenté debout, de trois-quarts vers la droite. Il est vêtu d'une robe rouge orangé dont l'encolure et la base sont soulignées par un galon or et d'un manteau rouge-violet bordé par un galon or avec une doublure rouge. Son visage se caractérise par un nez droit, des yeux en amande, une chevelure en partie recouverte à l'arrière par un pan de son manteau ; il porte une barbe de même couleur aux mèches légèrement ondulées. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor aujourd'hui disparu. Le regard est orienté vers le bas à droite. De sa main gauche, masqué par son manteau qui la recouvre, il tient une pierre. De la dextre, il tient un livre à un fermoir garni d'une reliure or avec des traces de glacis vert et noir, et un phylactère portant une inscription correspondant à la septième phrase du *Credo*. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri mais sont peu visibles : du pied gauche, à l'arrière et de trois-quarts n'apparaissent que le pouce et le deuxième orteil et du pied droit, en avant et de face, les cinq orteils. Le saint se détache sur un fond de tissu noir broché d'or et rehauts de glacis rouge encore perceptible par endroits composé de grenades, de cervidés insérés dans des entrelacs et d'aigles autour desquels s'enroule un phylactère. Il est composé avec les mêmes motifs que celui de saint Jean-Evangéliste et de saint Jean-Baptiste.

SAINT BARTHELEMY

H. 137 ; L. 44,5

Constat d'état sommaire : Forte usure de la dorure ; manques de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie et en différents endroits, reprise des galons. Restaurations au niveau du visage. Quelques traces de relief sur l'auréole. Trous d'envol.

Inscription : « *Credo in Spiritum Sanctum* ».

Bibliographie : J. Déchelette 1885-1886, op. cit., pl.



Saint Barthélémy est représenté debout, de trois-quarts vers la gauche. Il est vêtu d'une robe violette dont l'encolure et la base sont soulignées par un galon or et noir et d'un manteau rouge vif bordé par un galon or avec une doublure bleue. Son visage se caractérise par des traits marqués, un nez droit et pointu, des yeux en amande; l'oreille gauche, aux traits également marqués, est dégagée de la chevelure châtain, longue et bouclée ; la barbe est également châtain, aux mèches bouclées de manière symétrique sur le menton. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor aujourd'hui disparu. Le regard est orienté vers la gauche. De sa main gauche, il tient un couteau, la lame orientée vers le haut. De la dextre, il tient un livre dont la reliure à un fermoir est richement ornée d'un motif végétal or sur fond bleu et un phylactère portant une inscription correspondant à la huitième phrase du *Credo*. De la dextre, entre le pouce, l'index et le majeur, il tient une clef, orientée vers le haut à la verticale par l'anneau. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri mais sont peu visibles : du pied droit, n'apparaissent que le pouce et le deuxième orteil et du pied gauche, en presque de face, les cinq orteils. Le saint se détache sur un fond de tissu rouge vif broché d'or à décor de rinceaux végétaux habités par des oiseaux à longue queue. Il utilise les mêmes motifs que le fonds du panneau de saint Thomas.

SAINT MATTHIEU

H. 137 ; L. 46

Constat d'état sommaire : Forte usure de la dorure ; manques de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie et en différents endroits, reprise des galons ; trace de glacis vert sur les bords de l'auréole. Trous d'envol.

Inscription : « *Sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem* ».



Saint Matthieu est représenté debout, de trois-quarts vers la droite. Il est vêtu d'une robe rouge orangé dont l'encolure est marquée par un galon or et d'un manteau rouge bordé par un galon or à motif de fleuron ; la doublure est rose. Son visage se caractérise par un nez large et droit, des yeux en amande ; l'oreille droite, aux traits marqués, en accolade, est dégagée de la chevelure blonde et longue, en mèches ondulées ; la barbe est blonde et courte. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor aujourd'hui disparu. Le regard est orienté vers la droite. De sa main gauche, il tient une lance. De la dextre, il tient un livre à deux fermoirs et à reliure rouge et un phylactère portant une inscription correspondant à la neuvième phrase du *Credo*. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri mais sont peu visibles : du pied gauche, à l'arrière et de trois-quarts n'apparaissent que le pouce et le deuxième orteil et du pied droit, en avant et de face, les cinq orteils. Le saint se détache sur un fond de tissu noir broché d'or avec quelques rehauts rouges à motifs végétales. Les motifs, mais sur fond rouge avec rehauts de noir, sont repris sur le panneau présentant saint Pierre.

SAINT SIMON

H. 137 ; L. 36

Constat d'état sommaire : Panneau rétréci en largeur avec reprises sur les bords verticaux. Forte usure de la dorure ; manques de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie et en différents endroits, reprise des galons. Quelques traces de relief sur l'auréole.

Inscription : « *Remissionem peccatorum* ».



Saint Simon est représenté debout, de trois-quarts vers la droite. Il est vêtu d'une robe rouge-brun dont l'encolure est marquée par un galon or et d'un manteau vert bordé d'un galon or à motif de fleuron, avec une doublure rose orangé. Son visage, presque de face, se caractérise par un nez large et droit, des yeux en amande, un front ridé ; sa chevelure et sa barbe sont de couleur brune et légèrement ondulées. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor aujourd'hui disparu. Le regard est orienté légèrement vers la droite. De sa main gauche, il tient un phylactère portant une inscription correspondant à la dixième phrase du *Credo*. De la dextre, il tient un livre à deux fermoirs et à reliure rouge. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri mais sont peu visibles : du pied gauche, à l'arrière et de trois-quarts n'apparaissent que le pouce et le deuxième orteil et du pied droit, en avant et de face, les cinq orteils. Le saint se détache sur un fond de tissu rouge broché d'or avec quelques rehauts noirs à motif végétale.

Il est à noter que ce panneau a été amputé sur la partie droite, coupant notamment une partie du bras gauche de l'apôtre. L'auréole du saint est légèrement décalée sur la gauche dans sa partie supérieure et ne semble pas avoir le même diamètre. Par ailleurs, le décor de fond de la partie haute « boiserie » semble être totalement repris : l'apôtre est-il à sa place originelle ?

SAINT JUDE

H. 137 ; L. 45

Constat d'état sommaire : Forte usure de la dorure ; manques de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie et en différents endroits, reprise des galons. Restaurations sur le bas du panneau.

Inscription : « *Carnis resurrectionem* ».



Saint Jude est représenté debout, de trois-quarts vers la gauche. Il est vêtu d'une robe bleue dont l'encolure et la base sont soulignées par un galon or et d'un manteau violet bordé par un galon or avec une doublure de même couleur. Son visage se caractérise par des traits marqués, un nez droit et pointu, des yeux en amande; l'oreille gauche, aux traits également marqués, est dégagée de la chevelure châtain, longue et ondulée avec deux mèches bouclées au-dessus du front ; la barbe est également châtain, se divisant en deux longues mèches. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor aujourd'hui disparu. Le regard est orienté vers la gauche. Il tient le haut d'un phylactère portant une inscription correspondant à la onzième phrase du *Credo* de sa main gauche ; de sa main droite, il le maintient vers la gauche. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri mais seul l'avant du pied droit est partiellement visible, de profil. Le saint se détache sur un fond de tissu rouge vif broché d'or à décor végétal. Il utilise les mêmes motifs que le fond du panneau de saint Thomas.

SAINT EVEQUE

H. 137 ; L. 53

Constat d'état sommaire : Forte usure de la dorure ; manques de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie et en différents endroits, reprise des galons. Restaurations sur le bas du panneau. Trous d'envol.



Le saint évêque est représenté debout, de face. Il est vêtu d'une chasuble cloche à fond rouge, ornée d'un orfroi or garni de cabochons de couleur et doublée de tissu vert, d'une dalmaticelle dans un tissu rouge broché or avec quelques rectangles à fond noir portant la lettre M, d'une aube blanche et d'un manipule blanc à décor de croix. Il est coiffé d'une mitre blanche orné d'un orfroi or et garni de cabochons de couleurs. Il bénit de la main droite et, de la gauche, une crosse épiscopal dont le nœud présente un motif architecturé. Son visage imberbe, de forme ovale, se caractérise par des traits marqués, un nez droit et pointu, des yeux en amande sous d'épais sourcils; l'oreille gauche, aux traits également marqués, le bord antérieur en accolade, est partiellement dégagée de la chevelure noire. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor en relief aujourd'hui presque totalement disparu. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri mais seul l'avant du pied droit, chaussé, est partiellement visible. A sa gauche, un donateur est agenouillé. D'une taille très réduite par rapport à celle de de l'évêque, il est représenté de profil, les mains jointes. Son visage, légèrement de trois-quarts vers la droite de manière à ce que ses deux yeux soient visibles, présente des traits assez marqués, un nez large, des lèvres épaisses, des yeux en amandes fortement soulignés sous les yeux et par les sourcils. Ses cheveux noirs en couronne laissent visibles le sommet de son crâne. Il est vêtu d'un manteau blanc qui laisse apparaître au niveau du cou un col plus foncé et d'un camail (ou capuchon ?) noir. Le saint se détache sur un fond de tissu vert foncé broché d'or et rehaussé de rouge, à décor végétal habité par des oiseaux aux ailes déployées. Le vert semble être un glacis translucide appliqué sur la feuille d'or.

SAINT JEAN-BAPTISTE

H. 137 ; L. 51

Constat d'état sommaire : Forte usure de la dorure ; manques de matière picturale à la jonction du panneau et de la boiserie dont la parfaite jonction était assurée par une toile et en différents endroits, reprise des galons. Restaurations sur le bas du panneau. Trous d'envol ayant provoqué une altération du panneau dans la partie supérieure gauche.



Saint Jean-Baptiste est représenté debout, de face. Il est vêtu d'une robe rose orangé serrée à la taille et d'un manteau blanc bordé d'un galon or noué sur l'épaule gauche. Son visage se caractérise par des traits assez marqués, un nez anguleux, des yeux en amande assez enfoncés et souligné par des sourcils marqués. Derrière sa tête, une auréole dorée et avec des motifs de fleurons et de perles en relief empiète sur le panneau architecturé supérieur. Ses jambes maigres sont nues, ainsi que ses pieds aux longs orteils. Un serpent descend le long de sa jambe droite. De sa main gauche, il porte un agneau tenant une croix à longue hampe dans sa gueule et dont la tête est ornée d'un nimbe crucifère. De la dextre dont l'index et le pouce sont dépliés, il désigne l'agneau. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri. Le saint se détache sur un riche fond de tissu rouge broché d'or avec quelques rehauts de noir et de glacis vert, composé de grenades, de cervidés dans des formes géométriques et d'aigles autour desquels s'enroule un phylactère. Il est composé avec les mêmes motifs que celui de saint Philippe et de saint Jean-Evangéliste.

Au-dessus de l'auréole, il est possible de deviner les restes d'une inscription.

SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE

H. 137 ; L. 51

Constat d'état sommaire : Panneau en mauvais état avec une forte usure de la couche picturale et de la dorure ; nombreuses restaurations. En certains endroits, le bois est presque à nu. Trous d'envol.

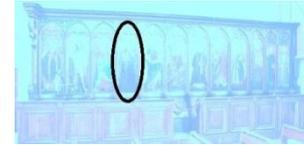


Sainte Catherine d'Alexandrie est représentée debout, de trois quarts vers la droite. Elle est vêtue d'un riche habit bleu, rouge et blanc avec orfroi or serrée à la taille, avec des manches très évasées à leur extrémité. Son visage ovale se caractérise par des traits doux, front large, les yeux en amande, un petit menton. Derrière sa tête, une auréole dorée avec des traces de relief empiète sur le panneau architecturé supérieur. Elle passe son bras gauche dans une roue et une épée dans son bras droit ; elle tient la palme du martyr dans sa main droite. Ses pieds reposent sur un sol fleuri. Le mauvais état du panneau rend difficile la description du fond.

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

H. 137 ; L. 55

Constat d'état sommaire : Panneau en mauvais état avec une forte usure de des décors en relief; nombreuses restaurations dans la moitié inférieure du panneau. Fente au milieu de la partie supérieure du panneau. Trous d'envol : infestation active sur le bord droit du panneau ?



Saint François d'Assise est représenté debout, de face. Il est vêtu d'une robe de bure marron serrée à la taille par une cordelière à trois nœuds. Ses stigmates des mains et du côté sont très apparents. Son visage ovale se caractérise par des traits assez doux, des yeux en amande, cheveux courts. Derrière sa tête, une auréole dorée avec des restes de décor en relief empiète sur le panneau architecturé supérieur. De sa main droite, il tient une croix, il présente les stigmates présents dans la paume de sa main gauche. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Le saint se détache sur un fond en relief de rosaces inscrites dans des carrés, à l'imitation du cuir gaufré, aujourd'hui lacunaire.

SAINTE MARIE-MADELEINE

H. 137 ; L. 54

Constat d'état sommaire : Usure de la couche picturale et de la dorure ; nombreuses restaurations dans la partie basse ; traces d'application de décor en relief sur le nimbe et le fermoir. Trous d'envol.

Bibliographie : J. Déchelette 1885-1886, op. cit., pl.



Sainte Marie-Madeleine est représentée debout, de trois quarts vers la droite. Elle est vêtue d'une robe rouge serrée à la taille par une fine ceinture et d'un ample et riche manteau bleu, avec une étoile dorée sur l'épaule droite, doublé d'hermine et tenu par un fermail avec doré avec un décor en relief. Son visage ovale se caractérise par des traits doux, front large, les yeux en amande, un petit menton, de longs cheveux blonds passant sur son épaule gauche. Derrière sa tête, une auréole dorée avec des traces de décor en relief empiète sur le panneau architecturé supérieur. De sa main gauche cachée par le manteau, elle tient un flacon à parfum et de la droite un livre ouvert sur les pages duquel sont inscrite l'exhortation qu'elle adressait aux vierges folles : « *Ne desperetis vos, qui peccare soletis : exemplo meo vos reparate Deo* ». Elle se détache sur un fond rouge à décor de fleurs de lys or.

La partie basse, orné d'un sol fleuri, présente de nombreuses lacunes, le bas de la robe semble avoir été largement restauré.

Au-dessus de l'auréole, se trouvait peut-être une inscription aujourd'hui difficilement perceptible.

SAINTE MARGUERITE

H. 137 ; L. 53

Constat d'état sommaire : Panneau en mauvais état avec une forte usure de la couche picturale et de la dorure ; nombreuses restaurations, particulièrement à la jonction du panneau et de la boiserie qui avait été renforcée par une toile. Soulèvements de la couche picturale. Traces de décor en relief sur l'auréole. Trous d'envol.



Sainte Marguerite est représentée debout, de face vers la gauche, les mains jointes, les yeux levés vers le ciel. Elle est vêtue d'une robe rouge serrée à la taille. Son visage ovale se caractérise par des traits doux, front large, nez droits, les yeux en amande, un petit menton, de longs cheveux blonds. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Derrière sa tête, une auréole dorée avec des traces de relief empiète sur le panneau architecturé supérieur. Elle tient dans ses mains une croix une fine croix de couleur rouge. A ses pieds, sur un sol fleuri, un monstre, un monstre ailé, aux pattes griffues, aux dents acérées et dont la queue remonte au niveau du visage de la sainte, est en train de l'engloutir. Le fond est orné de grenades or sur fond noir avec des rehauts de rouge.

La technique du décor en relief de l'auréole est particulièrement visible sur ce panneau : les restes de cires sont parfaitement identifiables.

SAINT ETIENNE

H. 137 ; L. 52,5

Constat d'état sommaire : Usure et parfois manques de la couche picturale et de la dorure ; restaurations notamment au niveau de la jonction entre le panneau et la boiserie ; restes de décor en relief sur l'auréole. Trous d'envol.



Saint Etienne est représenté debout, de face. Il est vêtu d'une aube blanche et d'une dalmatique verte à doublure rouge avec galons dorés et col doré orné de cabochons de couleur, il porte un manipule blanc orné de croix. Son visage ovale, légèrement tourné vers la droite se caractérise par des traits peu marqués, des yeux en amande, un petit menton, des cheveux courts. Derrière sa tête, une auréole dorée et avec des motifs d'arcatures en relief empiète sur le panneau architecturé supérieur. De sa main gauche, il tient un livre à reliure rouge et deux fermoirs et la palme du martyr. De la dextre, il porte une pierre. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Le saint se détache sur un riche fond de tissu rouge broché d'or avec quelques rehauts noirs (des traces de glacis vert semblent également présentes), composé de motifs végétaux dans lesquels s'insèrent quelques oiseaux.

SAINT MICHEL ARCHANGE

H. 137 ; L. 54,5

Constat d'état sommaire : Usure de la couche picturale et de la dorure ; manques ; nombreuses restaurations. Mauvais état de la jonction entre le panneau et la boiserie. Fente verticale au milieu du panneau. Trous d'envol.



Saint Michel est représenté debout, de profil vers la gauche. Il est vêtu d'une robe blanche et ample manteau rouge bordé d'un galon or et doublé de blanc ; il porte des ailes dans le dos. Son visage se caractérise par des traits anguleux, assez marqués, un nez droit et pointu des yeux en amande, un petit menton, des cheveux blonds ondulés, ramenés vers l'arrière ; le pied gauche, présente de longs orteils assez droits, le pied droit est presque totalement masqué. Derrière sa tête, une auréole dorée empiète sur le panneau architecturé supérieur. De sa main droite, il transperce de son épée un monstre noir dressé sur ses deux pattes arrière et qui tente de l'attraper à l'épaule par sa patte griffue. Le saint se détache sur un riche fond de tissu noir (traces de glacis vert) broché d'or avec quelques rehauts rouges, composé de grenades.

SAINT LOUIS

H. 137 ; L. 53,7

Constat d'état sommaire : Forte usure de la couche picturale et de la dorure ; nombreuses restaurations. En certains endroits, le bois est presque à nu. Manques à la jonction du panneau et de la boiserie. Traces de décor en relief sur la couronne. Trous d'envol.



Saint Louis est représenté debout, de face. Il est vêtu d'une robe rouge orangé bordée d'un galon or avec une doublure verte, d'un riche manteau (bleu ? ou argent qui se serait oxydé ?) parsemé de fleurs de lis or et doublé d'hermine et de chausses rouges. Son visage ovale, légèrement tourné vers la gauche se caractérise par des traits assez peu marqués, des yeux en amandes ; il est coiffé d'une couronne avec des traces de motifs en relief. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor aujourd'hui disparu. De sa main gauche, il tient un livre à deux fermoirs et avec une riche reliure rouge et or. De la dextre, il tient le sceptre. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Ses pieds reposent sur un sol fleuri. Le saint se détache sur un fond de tissu rouge broché d'or à motifs de fleurs de lis.

SAINT GEORGES

H. 137 ; L. 45,5

Constat d'état sommaire : Panneau en mauvais état avec une forte usure de la couche picturale et de la dorure ; nombreuses restaurations. Manques au niveau de la jonction entre le panneau et la boiserie. En certains endroits, le bois est presque à nu. Trace de décor en relief en haut à gauche. Trous d'envol.

Bibliographie : J. Déchelette 1885-1886, op. cit., pl.



Saint Georges est représenté debout, de face. Il est vêtu de chausses collantes noires et d'un surcot rouge ajusté à la taille qui recouvre sans doute une cuirasse et serré par une ceinture. Il est coiffé d'une couronne-cercle ornée de fleurs. Sur l'épaule droite, un baudrier permet de maintenir le fourreau de l'épée qui pend sur le côté gauche. Son bras gauche porte un bouclier armorié : *d'or à la bande de gueules chargé de trois alérions d'or*. De la main droite, sans doute gantée de fer, il tient une épée dont la lame est orientée verticalement vers le haut. Au bout de la lame, un motif rectangulaire, travaillé en léger relief est malheureusement aujourd'hui illisible. Son visage se caractérise par un nez droit assez grand, des yeux en amande, une chevelure retenue par la couronne. Derrière sa tête, une auréole dorée qui empiète sur le panneau architecturé supérieur, laisse deviner un décor aujourd'hui disparu. Le regard est orienté vers l'épée. Ses pieds, fins et longs (surtout son pied gauche) reposent sur un sol fleuri. Le saint se détache sur un fond de tissu noir broché d'or (recouvert d'un glacis ?) rehaussé de rouge composé de motifs végétaux et de griffons autour desquels s'enroule un phylactère.

Le bras droit et l'épée sont aujourd'hui peu lisibles : la couche picturale qui les composait est en effet très altérée, peut-être composée d'une feuille d'argent ?

Les armoiries portées par saint Georges ont été identifiées comme étant celles de Lorraine à ceci près que les alérions sont d'or et non d'argent. Suivant Déchelette, il est possible que cela soit dû à une restauration ancienne. Ces armoiries ne correspondant pas à celles que porte traditionnellement saint Georges qui sont à croix de gueules sur champ d'argent (croix rouge sur fond argent). Ces armoiries sont utilisées par les ducs de Lorraine jusqu'en 1431 et de 1473 à 1480. Il est extrêmement rare que saint Georges soit représenté avec des armoiries autres que les siennes, mais cela n'est pas impossible. Une description de l'église des Cordeliers de Nancy ; construite entre 1483 et 1526,

mentionne un vitrail représentant saint Georges « en costume de guerre, portant les armes de Lorraine sur sa poitrine et sur le panonceau de sa lance »⁷¹.

⁷¹ Michel Héroid, « Les vitraux disparus de l'église des Cordeliers de Nancy », *Bulletin Monumental*, t. 142, n°2, 1984, p. 162.

SAINT LAURENT

H. 137 ; L. 34,8

Constat d'état sommaire : Panneau rétrécis dans sa largeur, sans doute par les deux côtés. Panneau en mauvais état avec une forte usure de la couche picturale et de la dorure ; nombreuses restaurations.

Manques à la jonction entre le panneau et la boiserie dont la partie inférieure est repeinte. En certains endroits, le bois est presque à nu. Trous d'envol.



Saint Laurent est représenté debout, légèrement tourné vers la gauche. Il est vêtu d'une aube blanche et d'une dalmatique verte avec galons et col dorés et col doré, il porte un manipule blanc orné de croix. Son visage ovale, légèrement tourné vers la gauche se caractérise par des traits peu marqués, des yeux en amande, un petit menton, des cheveux courts. Derrière sa tête, une auréole dorée empiète sur le panneau architecturé supérieur. De sa main gauche, il tient un gril. De la dextre, il porte une livre à un fermoir. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Le saint se détache sur un riche fond de tissu rouge broché d'or avec quelques rehauts noirs, composé de motifs végétaux dans lesquels s'insèrent quelques oiseaux.

Le décor de fond de la partie « boiserie » semble être totalement repris : le saint est-il à sa place originelle ?

SAINT VINCENT

H. 137 ; L. 43,5

Constat d'état sommaire : Forte usure de la couche picturale et de la dorure ; nombreuses restaurations notamment au niveau du visage. En certains endroits, le bois est presque à nu.



Saint Etienne est représenté debout, de face. Il est vêtu d'une aube blanche et d'une dalmatique blanche (drap d'argent ?) brodé de motifs blancs rehaussés de rouge à doublure verte, avec galons dorés et col doré orné de cabochons de couleur, il porte un manipule blanc orné de croix. Son visage ovale, sans doute très restauré, se caractérise par des traits peu marqués, des yeux en amande, un petit menton, des cheveux courts. Derrière sa tête, une auréole dorée empiète sur le panneau architecturé supérieur. De sa main gauche, il tient un livre à reliure rouge et or et deux fermoirs. De la droite, il porte la palme du martyr. Ses doigts sont longs et fins, les articulations très peu marquées. Le saint se détache sur un riche fond de tissu rouge broché d'or avec quelques rehauts noirs (et glacis vert ?), composé de motifs végétaux dans lesquels s'insèrent des oiseaux.

ANNEXE 2 : SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

ARCHIVES

Archives nationales

- Série F/19 : Cultes
 - o F/19/616 : Etat des édifices du culte non aliénés, An X
 - o F/19/4680 : Edifices cultuels paroissiaux, 19^e siècle

Archives départementales de la Loire

- Série L : Révolution
 - o L 1009 : Edifices religieux : constructions et réparations, 1789-1793.
- Série O : Administration et comptabilité nationale, Charlieu
 - o O 57comptes de gestion des receveurs, 1809-1876 et 1938-1940
 - o O 414 : budget, 1806-1825
 - o O 415 : budget, 1826-1830
 - o O 416 : budget, 1831-1834
 - o O 918 : affaires diverses, 1811-1853
 - o O 919 : affaires diverses, 1839-1878
 - o O 920 : affaires diverses, 1865-1872
 - o O 921 : affaires diverses, 1879-1900
 - o O 922 : affaires diverses, 1879-1900
 - o O 1953 : Inventaire des archives et objets mobiliers, 1843
- Série V : Cultes
 - o V 63 : immeubles et bâtiments paroissiaux, 1851-1908
 - o V 66 : immeubles et bâtiments paroissiaux, 1822-1835
 - o V 76 : immeubles et bâtiments paroissiaux, états et réparations, An XII-1817
 - o V 77 : Immeubles et bâtiments paroissiaux, constructions et travaux, 1835-1903
 - o V 151 : fabriques, comptes et budgets, 1894-1906

- V 558 : paroisse, biens mobilier et immobilier, 1865-1941
- V 744 : bâtiments et traitements, 1989-1912
- Série Fi (notamment 22 Fi : cartes postales)
- archives contemporaines
 - 1111VT43 : documentation de Louis Bernard, dossier Charlieu

Archives municipales de Charlieu

- Registre des délibérations du Conseil municipal
 - 1807-1809 et 1831-1866
 - 1867-1884
 - 1903-1924 (?, petit registre sans détail)
 - 1920-1926
 - 1926-1931
 - 1934-1938
- Carton travaux, 1828-1898 et 1904-1971

Archives paroissiales de Charlieu (en dépôt à la société des Amis des Arts de Charlieu)

- Registre des délibérations du conseil de fabrique du 1^{er} Germinal An XI à 1811
- Registre des délibérations du conseil de fabrique de 1811 à 1824
- Registre des recettes de la fabrique de Germinal An XI à juin 1811
- Registre des recettes de la fabrique de 1811 à 1835
- Registre des recettes de la fabrique de 1835 à 1842
- Registre des mandats de la fabrique d'avril 1823 à octobre 1834
- Registre des mandats de la fabrique de 1835 à 1845

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE CONCERNANT SPECIFIQUEMENT OU MENTIONNANT LES STALLES DE CHARLIEU

1. M.D*** [Jean-BaptisteDesevelinges], *Notice sur les Antiquités de Charlieu, arrondissement de Roanne (Loire)*, Roanne, s.d. [vers 1840], p. 24-25.
2. Anatole de Barthélémy, « Rapport » *Bulletin Monumental*, vol. 7, 1841, p. 593.
3. Jean-BaptisteDesevelinges, *Histoire de la ville de Charlieu, depuis son origine jusqu'en 1789*, Roanne et Lyon, 1856, p. 92.
4. Théodore Ogier, *La France par cantons et par communes. Département de la Loire. Arrondissement de Roanne*, T. III, Paris-Lyon, 1856, p. 34.
5. A. de Champeaux, *Le meuble. I. Antiquité, moyen âge et Renaissance*, Paris, 1885, p. 184-186.
6. Joseph Déchelette, « Les stalles de l'église Saint-Philibert de Charlieu », *Le Roannais illustré*, 2^{ème} série, 1885-1886, p. 37-45.
7. Félix Thiollier, *Forez pittoresque et monumental : histoire et description du département de la Loire et de ses confins*, Lyon, 1889, p. 174-176.
8. Joseph Déchelette, « Visite pastorale en 1745 et 1746 par Monseigneur Henri Constance de Lort de Sérignan, évêque de Mâcon de la partie de son diocèse comprise aujourd'hui dans le département de la Loire publiée et annotée par J. Déchelette », *Société de la Diana, Recueil de mémoires et documents sur le Forez*, Montbrison, 1895, t. 11, p. 87-88, note 2.
9. J. Dechelette, « Les vitraux de Saint-André-d'Apchon », *Bulletin de La Diana*, janvier-mars 1897, p. 165.
10. Abbé Ad. Vachet, *Les paroisses du diocèse de Lyon : archives et antiquités*, Lyon, 1899, p. 94.
11. Félix Thiollier, *Monuments du département de la Loire. Charlieu. Verrières*, 1911, p. 25.
12. « Eglise Saint-Philibert », *Congrès archéologique de France*, 80ème session tenue à Moulins et Nevers en 1913, t. XXXI, Paris-Caen, 1913, p. 260.

- 13.N.T., « Chroniques régionalistes : Charlieu », in *Le Mémorial* (?), 18 janvier 1928.
- 14.Abbé Henri Monnot, *Charlieu*, Roanne 1934, p.39-42
- 15.Germain Bazin, *La peinture française des origines au XVIe siècle*, Paris, 1937, pl. 39.
- 16.Charles Jacques [Sterling], *Les peintres du Moyen Age*, Paris, 1941 et 1946, p. 7, n° 19
- 17.Elizabeth Read-Sunderland, *Charlieu à l'époque médiévale*, Lyon, 1971, p. 72.
- 18.Gilbert Gardes, *Grande encyclopédie du Forez et des communes de la Loire ; n°1 : Roanne et son arrondissement*, Roanne, 1984, 107
- 19.Claude Lapaire et Sylvie Aballea (éd.), *Stalles de la Savoie médiévale*. Volume publié à l'occasion de l'exposition « Stalles de la Savoie médiévale » organisée par le Musée d'art et d'histoire de Genève du 29 mai au 27 octobre 1991, Genève, Editions de l'Unicorne, 1991, p. 31, 44, fig. 8.
- 20.Pierre Lacroix et Andrée Renon, « Expressions multiples dans l'art », *Pensée, image & communication en Europe médiévale. A propos des stalles de Saint-Claude*, Besançon, 1993, p. 88.
- 21.Humbert Jacomet, « Saint Jacques : une image à la française ? L'iconographie suscitée par la création de l'hôpital Saint-Jacques-aux-pèlerins et ses prolongements (XIVe-XVe siècles) », *Saint Jacques et la France*, Actes du colloque des 18 et 19 janvier 2001 à la Fondation Singer-Polignac, Paris, 2003, p. 189.
- 22.Danièle Miguet, *Un patrimoine redécouvert. L'église Saint-Philibert de Charlieu*, Art et Histoire de l'Art, 2010
- 23.Chloé Chassany, *Les stalles d'Entremont*, Art et Histoire de l'Art, 2010, p. 39 <dumas-0114688
- 24.Société des Amis des Arts de Charlieu, « Les stalles de l'église de Charlieu », in *Eglise à Lyon*, n°4, avril 2014, p. 28-29

BIBLIOGRAPHIE GENERALE CONSULTEE (NON EXHAUSTIVE)

François Avril et Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, Paris, 1993.

Ségolène Bergeon Langle et Pierre Curie, *Peinture et dessin. Vocabulaire typologique et technique*, t.2, Paris, 2009

Yves Bottineau-Fuchs, *Peindre en France au XVe siècle*, Paris, 2006.

Jacques Cailleteau et Francis Muel (sous la direction de), *APOCALYPSE. La tenture de Louis d'Anjou*, Paris, 2015

Corinne Charles, *Stalles sculptées du XVe siècle. Genève et le duché de Savoie*, Paris, 1999

Albert Châtelet, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heurs du maréchal Boucicaut*, Dijon, 2000

Sophie Desrosiers, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIe siècle*, Musée national du Moyen Age Thermes de Cluny, Paris, 2005.

Exposition Paris 1981-1982, *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, Paris, Grand Palais, 1981.

Exposition Dijon 1992, *D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne*, Dijon, 1992

Exposition Avignon 1997, *Histoires tissées : la légende de saint Etienne*, Avignon, Palais des Papes, 1997.

Exposition Avignon 1997, *Brocards célestes*, Avignon, Palais des Papes, 1997.

Exposition Bourges 2004, *Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry : la Sainte-Chapelle de Bourges*, Bourges, 2004.

Exposition Dijon 2004, *L'art à la cour de Bourgogne : le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419) : les princes des fleurs de lis*, Paris, 2004.

Exposition Paris 2004, *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004.

Frédéric Elsig, *La peinture en France au XVe siècle*, Milan, 2004.

Clément Gardet, *De la peinture du moyen âge en Savoie*, Annecy, 1965

Philippe Henwood, « Peintres et sculpteurs parisiens des années 1400 ; Coalrt de Laon et les statuts de 1391 », *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1981, p. 95-102.

Fabienne Joubert, « Le saint Christophe de Semur-en-Auxois : Jean de Bruges en Bourgogne ? », *Bulletin Monumental*, t. 150, n°2, 1992, p. 165-177 ; www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1992_num_150_2_4431

Michel Laclotte et Dominique Thiébaud, *L'école d'Avignon*, Paris, 1983.

Philippe Lorentz, « Pour une évaluation de Paris comme foyer artistique aux derniers siècles du Moyen Age (XIIIe-XVe siècle) », in *Les artistes étrangers à Paris de la fin du moyen Age aux années 1920*, Paris, 2005

Elisabeth Martin et Inès Villela-Petit, « Le Maître du retable de Pierre de Wissant (Colart de Laon ?) : la technique d'un peintre français du début du XVe siècle », *Revue du Louvre*, 2008, n° 3, p.35-49.

Christian de Mérindol, *Le roi René et la seconde maison d'Anjou*, Paris, 1987.

Hélène Millet et Claudia Rabel, *La Vierge au manteau du Puy-en-Velay. Un chef d'œuvre du gothique international (vers 1400-1410)*, Lyon, 2011.

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 volumes, Paris, 1955-1959.

Grete Ring, *La peinture française du quinzième siècle*, Londres, 1949.

Charles Sterling, *La peinture française. Les primitifs*, Paris, 1938.

Inès Villela-Petit, « L'ange au chanoine. Fragment d'un retable laonnois du XVe siècle », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. 82, 2003, p. 173-212 ; www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_2003_num_82_1_1418