



HAL
open science

Critique d'authenticité de la rose sud de la cathédrale d'Angers (baie 114)

Karine Boulanger

► **To cite this version:**

Karine Boulanger. Critique d'authenticité de la rose sud de la cathédrale d'Angers (baie 114). Centre André Chastel. 2022. halshs-03969223

HAL Id: halshs-03969223

<https://shs.hal.science/halshs-03969223>

Submitted on 6 Feb 2023

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

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

Karine Boulanger
Centre André Chastel (UMR 8150)
INHA/Galerie Colbert
2, rue Vivienne
75002 Paris
Karine.boulanger@sorbonne-universite.fr

28 juillet 2022

Critique d'authenticité de la rose sud de la cathédrale d'Angers (baie 114)

Référence bibliographique principale :

K. Boulanger, *Les vitraux de la cathédrale d'Angers*, Corpus Vitrearum-France, monographies III, Paris, 2010, notamment p. 79-80, 283-317, 429-441.

Nota bene : les numéros de panneaux que nous donnons dans ce rapport renvoient à la numérotation publiée dans le volume de Corpus consacré à la cathédrale d'Angers et qui respecte les normes du Corpus Vitrearum.

1-Historique de l'œuvre et iconographie

- Création
- Iconographie
- Restaurations

2-Technique d'exécution : peintre verriers, verres, cartons et modèles

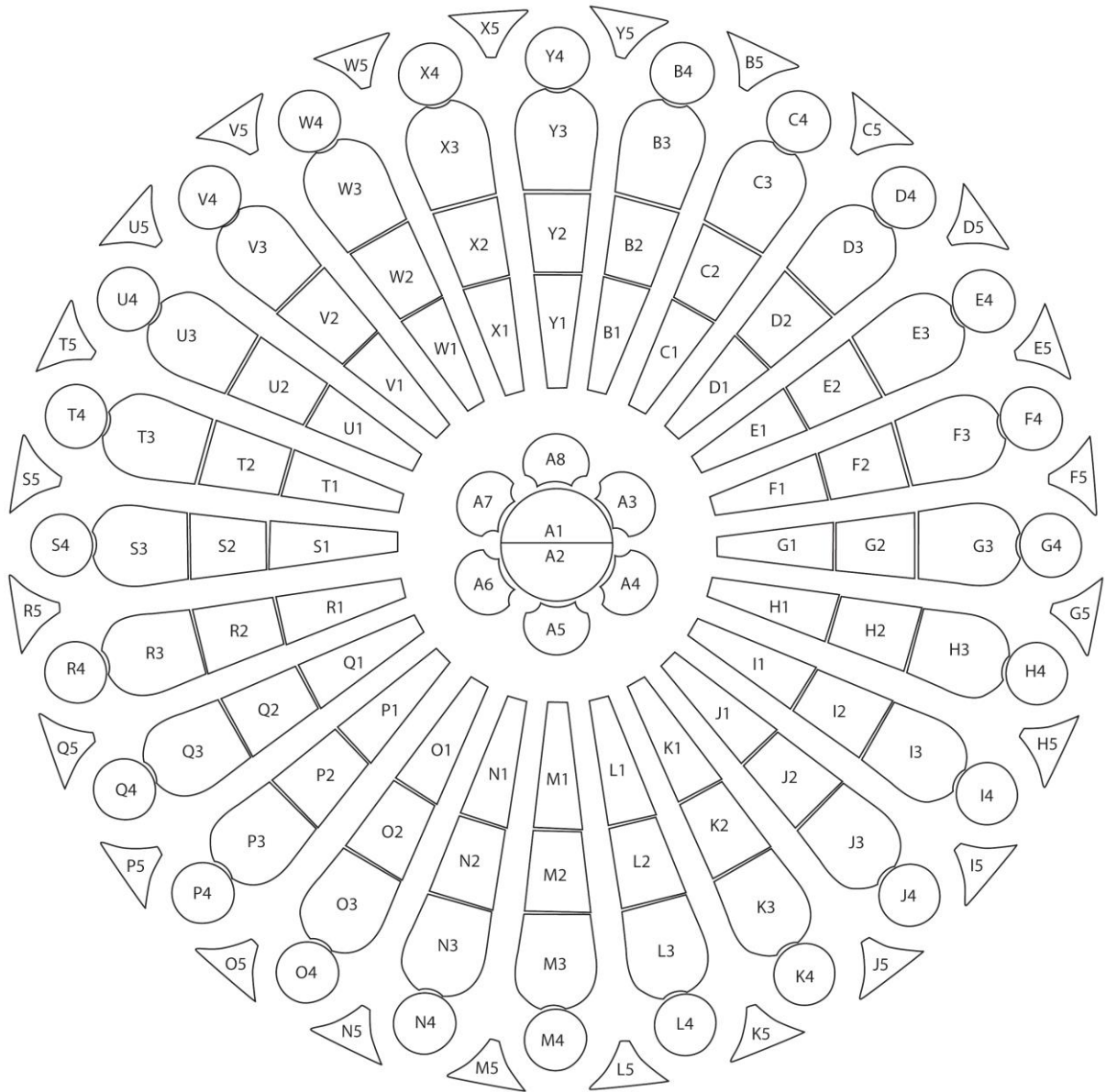
- Peinture
- Verres
- Remarque sur le jaune d'argent
- Marques de montage
- Coupe des verres et mise en plombs
- Cartons et modèles

3-La critique d'authenticité

- Contexte et méthode de l'examen
- Présentation de la critique

4-Précautions en cas de collages

- Pièces anciennes
- Concernant les pièces des XIX^e-XX^e siècles



1-Historique de l'œuvre et iconographie

Création

Construite et vitrée dans la première moitié du XIII^e siècle, la rose sud de la cathédrale d'Angers a été refaite au milieu du XV^e siècle par André Robin dans le but d'unifier iconographiquement et esthétiquement les verrières du transept après l'incendie de 1451.

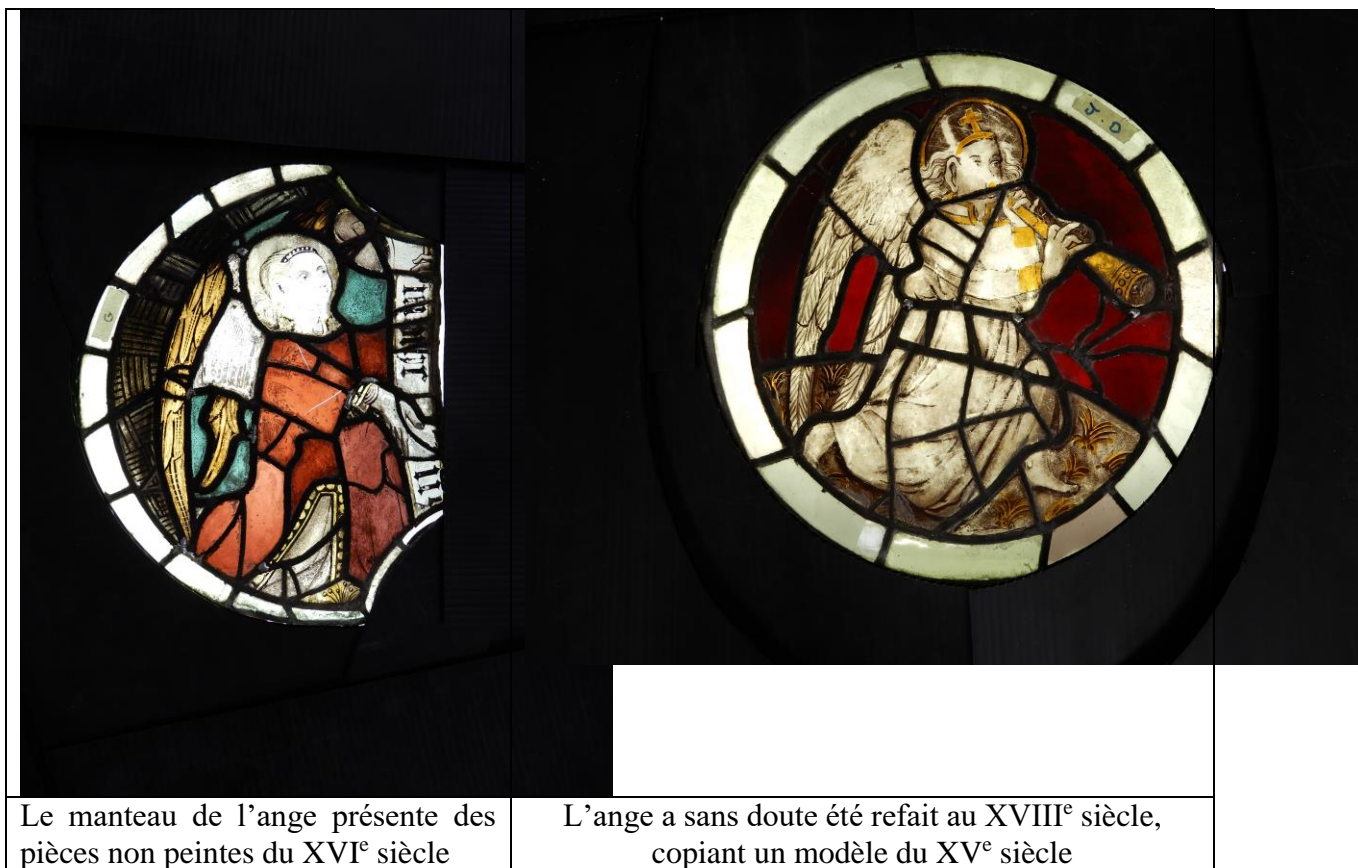
Cet incendie avait détruit les vitraux du bras nord et, immédiatement après le sinistre, les chanoines passèrent un marché avec André Robin qui travaillait déjà à l'entretien des vitraux de la cathédrale. On lui demanda de refaire les vitraux du bras nord, en particulier la rose, en respectant l'iconographie ancienne, celle créée au XIII^e siècle et qui présentait le Jugement dernier et les signes du zodiaque. Cependant, au cours de l'élaboration du projet, les chanoines altérèrent légèrement l'iconographie de la rose nord en ajoutant au Jugement dernier les signes précurseurs de la fin des temps. C'est sans doute pour conserver la cohérence iconographique ancienne et garder la représentation du zodiaque (en la transférant côté sud) qu'on demanda à André Robin de refaire également la rose sud, pourtant épargnée par l'incendie. André Robin reçut un paiement partiel pour la rose sud en 1452, correspondant soit à une exécution partielle soit au règlement final. Le chantier de cette phase de vitrerie du transept s'arrêta de toutes façons en 1454.

Iconographie

La rose sud présente une iconographie à la fois mariale et apocalyptique. Elle accueille au centre une *maiestas Domini* et, au bout des rayons, le zodiaque (en haut) et les vieillards de l'Apocalypse (en bas). La Vierge à l'Enfant est figurée dans le rayon axial inférieur. Tous les autres rayons déploient des feuillages et des fleurs à connotation mariale : des lys et des chardons. La périphérie abrite des anges musiciens. Les écoinçons sont ornés de feuillages qui concluent ceux des rayons.

Restaurations

La rose a certainement été entretenue, comme les autres vitraux de la cathédrale, entre le XV^e et le XIX^e siècle. Quelques pièces témoignent de cet entretien et des restaurations qui furent menées (panneaux A1, D1, G4, J1, K3, L3, Q3, T3, T5-certaines remontant au XV^e ou XVI^e siècle, une remontant peut-être à la seconde moitié du XV^e siècle dans le panneau Q4). On distingue notamment une intervention sans doute du XVI^e siècle, avec des pièces non peintes mais accordées en teinte à celles placées aux alentours (panneaux A7, D2, Y1), et qui doit être liée aux réparations faites en urgence après les destructions des Huguenots en 1562 : ce travail est attesté par les textes et d'autres vitraux de la cathédrale en portent encore les traces. Une restauration ancienne, mais très maladroite, remonte peut-être au XVIII^e siècle (panneau V4 et peut-être aussi G3). L'insertion de bouche-trous à l'échelle de la pièce ou presque du panneau (la vierge/sainte Marguerite, panneau C3 remploi d'un panneau du XVI^e siècle redécoupé) est un procédé caractéristique du XVIII^e siècle mais qui perdura jusque dans la première moitié du XIX^e siècle.



La rose a été réparée au début du XIX^e siècle et a subi une restauration complète en 1829-1830 par le vitrier Beaumont et le serrurier Houdouin. À la suite d'un violent ouragan survenu en 1900, on chargea Henri Carot de la restaurer en 1905-1906. Il dut refaire un assez grand nombre de panneaux (panneaux B3, B4, C4, C5, F3, R3, S3, en quasi-totalité les J3, M3, O3, P3, S5, U5). Sa restauration témoigne toutefois d'une observation très fine de l'œuvre et ses pièces se fondent particulièrement bien au sein des panneaux anciens parmi les verres du XV^e siècle. Sans doute à cette occasion, le réseau de pierre très affaibli fut quasi entièrement refait. C'est probablement pour cela qu'il fallut réajuster une partie des panneaux en les agrandissant (les traces de « coutures » sont visibles sur plusieurs d'entre eux) ou en les coupant. L'extrémité des rayons touchant l'oculus central a été allongée de dix à quinze centimètres. Tous les filets de scellement sont modernes. Les filets incolores enserrant les signes du zodiaque sont aussi modernes ; il n'existe pas de filets entourant les rois, ce qui est inhabituel. On peut se demander si à l'origine les rois et les signes du zodiaque n'étaient pas dans des panneaux circulaires isolés, ce qui expliquerait l'absence de filets, mais cela reste une hypothèse et aucun document ancien ne permet de trancher. Carot tenta de préserver deux des plus belles pièces de la rose, abîmées par des lacunes et des casses multiples : la tête de la Vierge et celle de l'Enfant. Il compléta les lacunes et doubla l'ensemble, sans le mettre en plombs, par un verre incolore en face externe et un verre incolore en face interne. Ce détail est déjà bien visible sur les photos prises juste après 1945, ce qui témoigne de l'ancienneté du dispositif¹.

¹ Photo avant restauration, accessible sur POP Culture : cliché MH 0235826.



Prises entre deux verres incolores, les pièces médiévales et leurs compléments modernes semblaient avoir été collés récemment : pourtant la disposition est antérieure à la Seconde Guerre mondiale et doit remonter à la restauration de Carot

Jacques Le Chevallier restaura encore la rose en 1950, après sa dépose lors de la Seconde Guerre mondiale. Enfin, il semble que l'on soit intervenu directement sur la rose encore en place en changeant des pièces mal calibrées et sans rabattre les plombs (par exemple, panneau L5). Ce travail doit être postérieur à 1950.

2-Technique d'exécution : peintres verriers, verres, cartons et modèles

Peinture

Comme dans les baies du bras nord du transept, on constate une exécution peu homogène, due à l'activité de plusieurs peintres, probablement trois. Les différentes mains sont assez évidentes et tous n'emploient pas les mêmes techniques. L'un d'entre eux par exemple affectionne les enlevés en forme de résilles dans les feuillages. Un autre n'emploie jamais le jaune d'argent... On retrouve ici aussi le peintre le plus remarquable du chantier, nommé par convention « Maître de Jean Michel » puisqu'il est l'auteur de la représentation du prélat dans la baie 111 du bras nord du transept. Ce peintre, aussi actif à Saint-Serge d'Angers un peu plus tard, était peut-être André Robin lui-même : c'est en effet André Robin qui reçut la commande des vitraux de la nef de Saint-Serge.

Contrairement à la rose nord, on ne trouve pas de trace de l'emploi d'une peinture à froid verte pour rehausser les feuillages.

Verres

Les verres sont de qualités très diverses, une caractéristique déjà observée sur les vitraux du bras nord. On trouve en effet des verres relativement épais (plus de 2 mm) et d'autres beaucoup plus fins. Le soufflage en cive d'une partie d'entre eux est évidente (irrégularités, arcs de cercles concentriques...). D'aspect sans doute uniforme à l'origine, ils devaient présenter des variations dans leur composition qui expliquent leur état de conservation inégal. On remarque en effet des verres extrêmement corrodés, quasi opaques, avec une altération uniforme en face externe (c'est le cas de presque toutes les pastilles colorées situées au milieu des écoinçons, par exemple). D'autres verres présentent des cratères, assez profonds, en face externe (essentiellement dans l'oculus central). La plupart des verres cependant sont restés inaltérés en face externe, mais la corrosion (piqûres, dépôt blanchâtre) s'est installée en face interne.

On remarque pour une partie d'entre eux, au revers, des traces qui pourraient trahir une surcuisson : l'aspect de surface est inégal, grumeleux. Ces verres sont pourtant du XV^e siècle. Des écaillés ont permis de conclure qu'une partie des verres employés étaient des verres plaqués (vert sur blanc-panneau Q2, rose sur blanc).



Éclats montrant le placage vert sur blanc

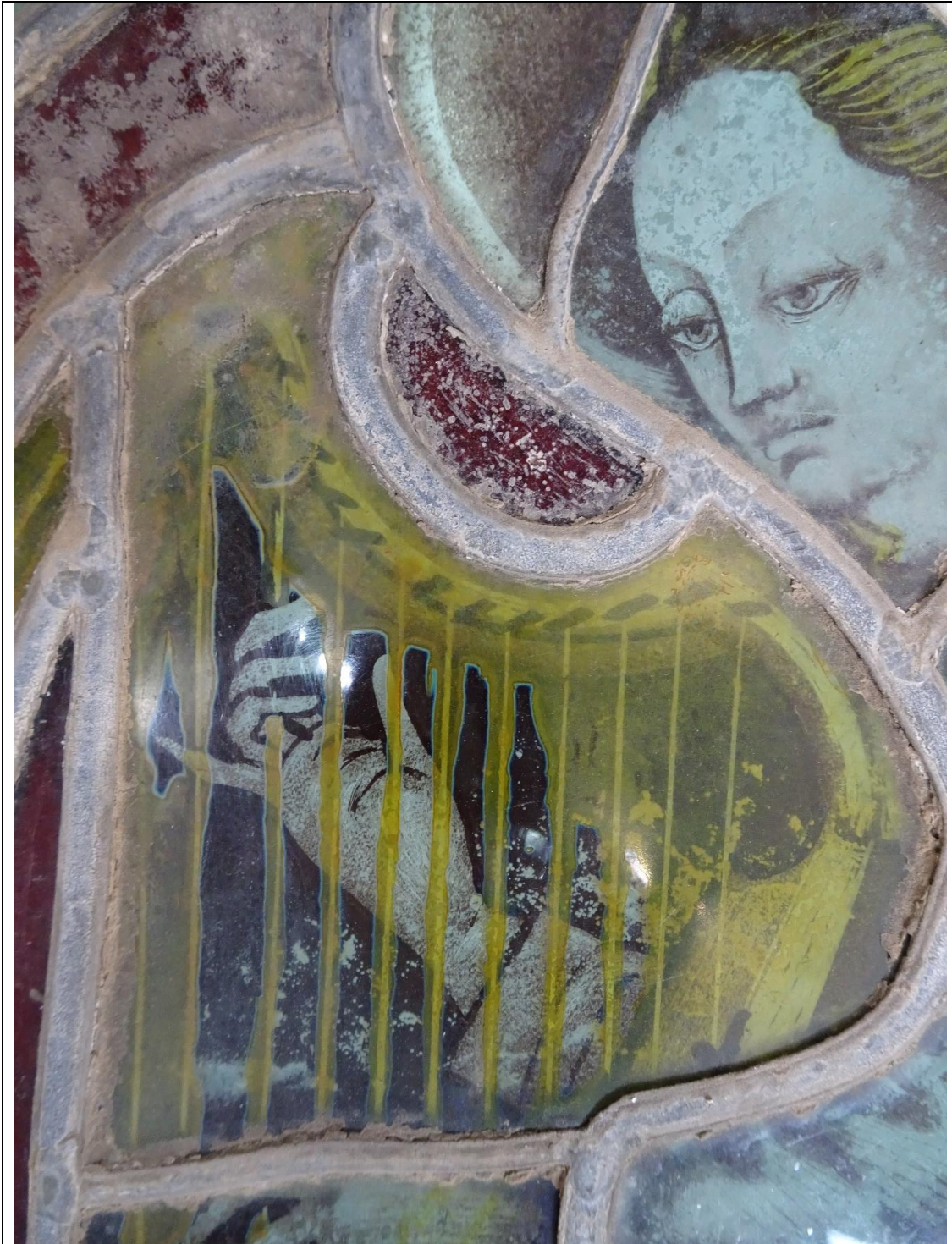


Petits éclats en bordure de verre montrant le placage rose sur blanc

Remarque sur le jaune d'argent

Le jaune d'argent présente des variations substantielles dues soit à son application, soit au verre lui-même. Parfois très pâle et sans traces trop visibles en face externe, il peut être aussi plus dense et très visible en face externe, le tracé délimité par deux fines lignes blanches.

Ces pièces sont cependant rigoureusement contemporaines car la peinture est homogène (style, teinte de la grisaille) et les marques de montage du XV^e siècle sont décelables sur les deux types de pièces au sein d'un même panneau.



Revers d'un panneau : jaune d'argent délimité par une « ligne » blanche dans la harpe, à la différence de la chevelure. Il s'agit du même peintre.

Marques de montage

Un grand nombre de panneaux présente des « marques de montage » tracées à la pointe au revers des pièces. Quasi toutes les pièces d'un panneau peuvent être marquées, qu'elles soient peintes ou non.

L'utilité de ce marquage se comprend dans le contexte d'une exécution basée sur un nombre de cartons limités et répétés à de nombreuses reprises. Plusieurs panneaux ont pu être préparés à l'avance et les pièces peintes pouvaient aller ensemble à la recuisson. Pour éviter de mélanger les pièces de différents panneaux entre elles, il fallait donc les marquer pour les distinguer facilement. Ce système a été observé à de nombreuses reprises et est relativement ancien. Les marques employées dans la rose sont des signes simples, parfois des lettres.

25 marques différentes ont été repérées, dans 63 panneaux.

Coupe des verres et mise en plombs

La rose sud présente des coupes assez virtuoses avec courbes et contre-courbes, angles rentrants. Elles ont certainement été faites au fer chaud. On peut se demander si le vitrail ne comportait pas des pièces en chef-d'œuvre (à l'instar de la rose nord où elles sont conservées) car la mise en plombs de certains feuillages le laisse penser.



Au centre, le chardon était constitué de deux pièces entières. La pièce bleue entre les deux tiges, à droite, était peut-être un chef-d'œuvre à l'origine car les plombs coupant les pièces blanches autour sont des plombs de casse.

La mise en plombs est récente et remonte à la restauration d'Henri Carot. On note toutefois des traits faits à la pointe au revers pour donner les axes et faciliter la mise en plombs.

Cartons et modèles

L'iconographie de cette rose avec un grand nombre de motifs répétitifs invitait au remploi de cartons.

Les rois, en majorités refaits, ne devaient sans doute pas mettre en œuvre plus de trois ou quatre cartons, se référant à deux modèles.

Les écoinçons répondent à deux dessins différents (lys et chardons) et ont été conçus sur deux cartons très proches.

Une partie des anges est moderne mais la majorité de ceux qui subsistent recourent à deux cartons, qui ont été retournés. Plusieurs sont cependant esseulés : leur contrepartie a peut-être disparu. Parmi ces huit anges « orphelins », quatre renvoient à deux modèles déclinés selon des cartons différents.

Les feuillages ont été faits sur trois modèles et six cartons. Deux cartons ont été utilisés pour les lys, mais en se référant à un seul modèle. Les chardons renvoient à deux modèles différents (grands et petits chardons), chaque modèle a été décliné en deux cartons, c'est-à-dire quatre cartons en tout pour les chardons.

Nous donnons quelques exemples d'hypothèses de chemins de plombs. Pour ces schémas, nous nous avons comparé plusieurs panneaux semblables pour essayer de comprendre ce qui avait été choisi à l'origine. Malgré le remploi évident de cartons, on note qu'il existe des variations sur telle ou telle coupe, tel ou tel micro-motif évidé ou non etc.

Les restaurations n'ont pas facilité les choses puisque les pièces refaites ne respectent pas toujours les coupes et mises en plombs d'origine.

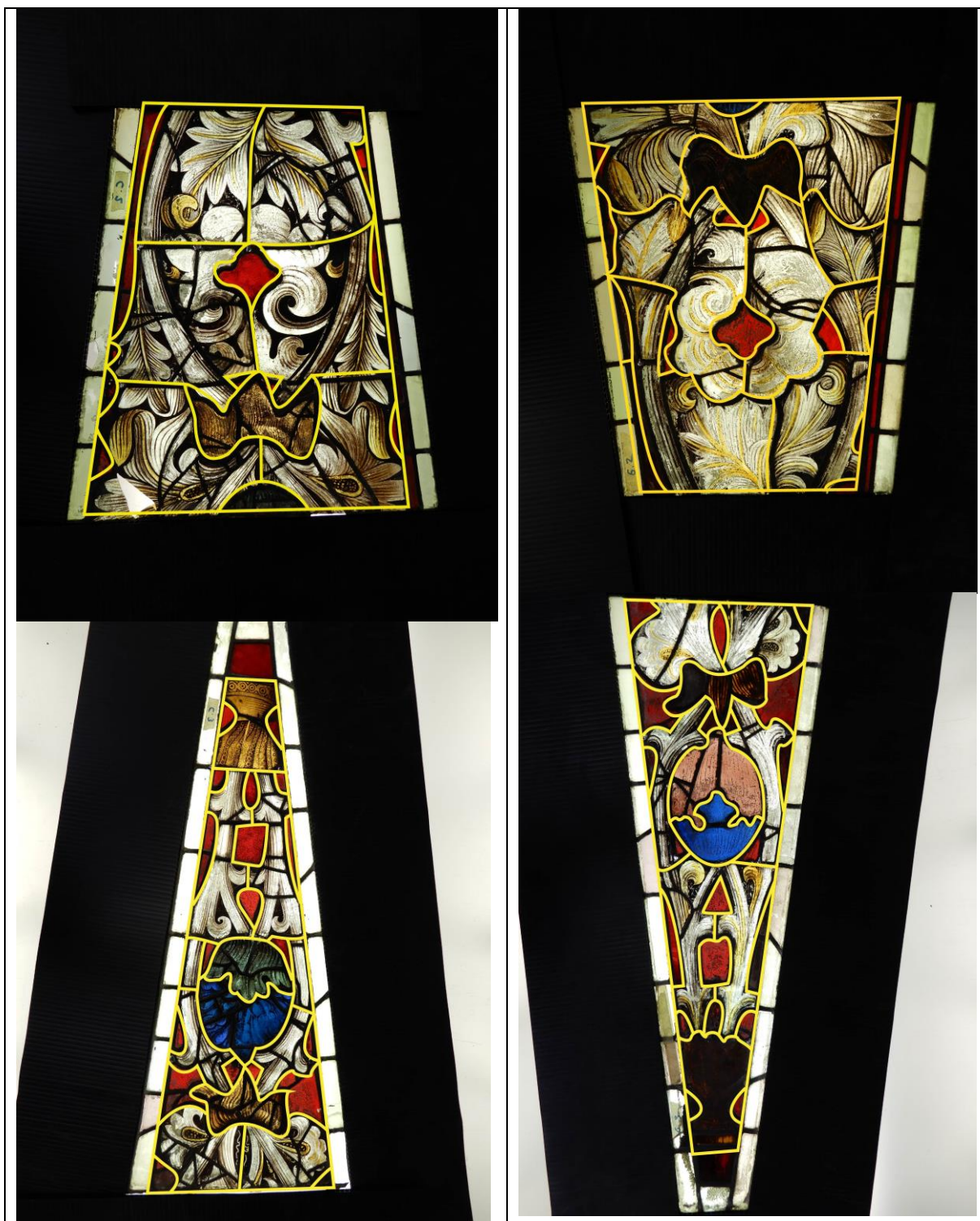
Dans l'ensemble, on note que les pièces étaient de grande taille et les coupes assez complexes.

Lys : un modèle et deux cartons. Chemins de plombs possibles



On se réfère à un même modèle. Le haut est presque un carton retourné, mais il y a tout de même une variante dans la mise en plombs. L'un des lys de la rose (pour sa partie haute) présente une variation dans la mise en plombs des pistils et des feuillages latéraux.

Grands chardons : un modèle et deux cartons. Chemins de plombs possibles

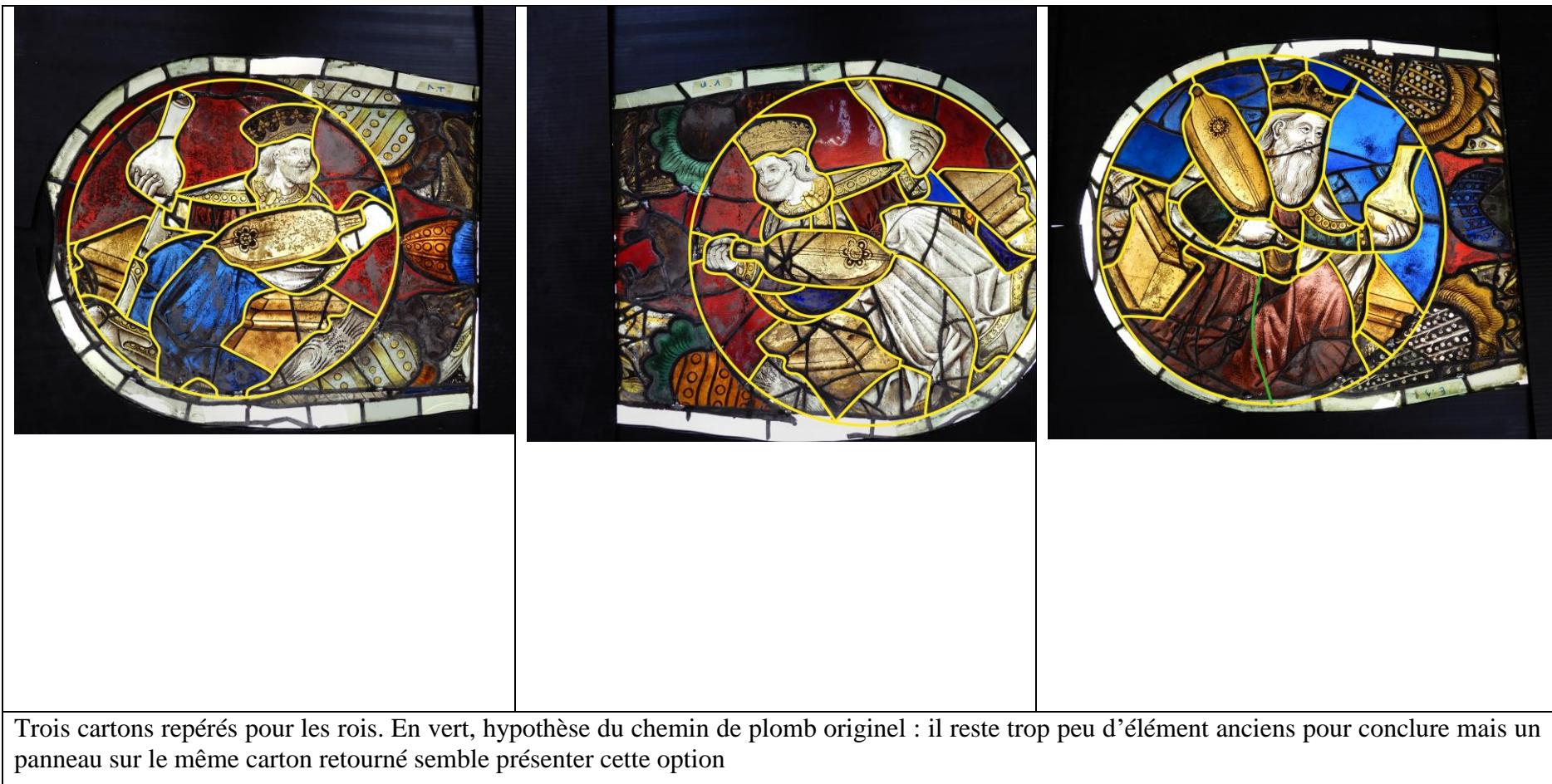


On se réfère à un même modèle. Les cartons sont quasi identiques. Il existe des variations d'un panneau à l'autre, mais relativement infimes.

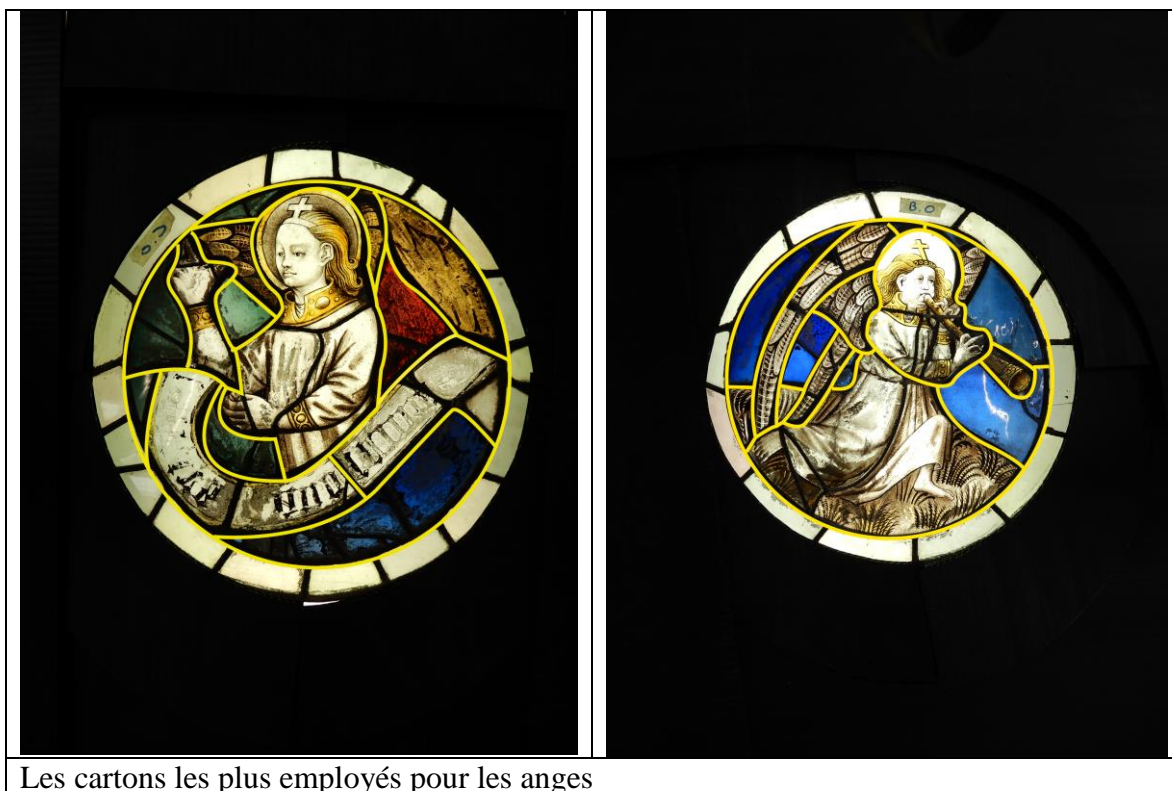
Petits chardons : un modèle et deux cartons. Chemins de plombs possibles



Rois : deux modèles, trois cartons repérés

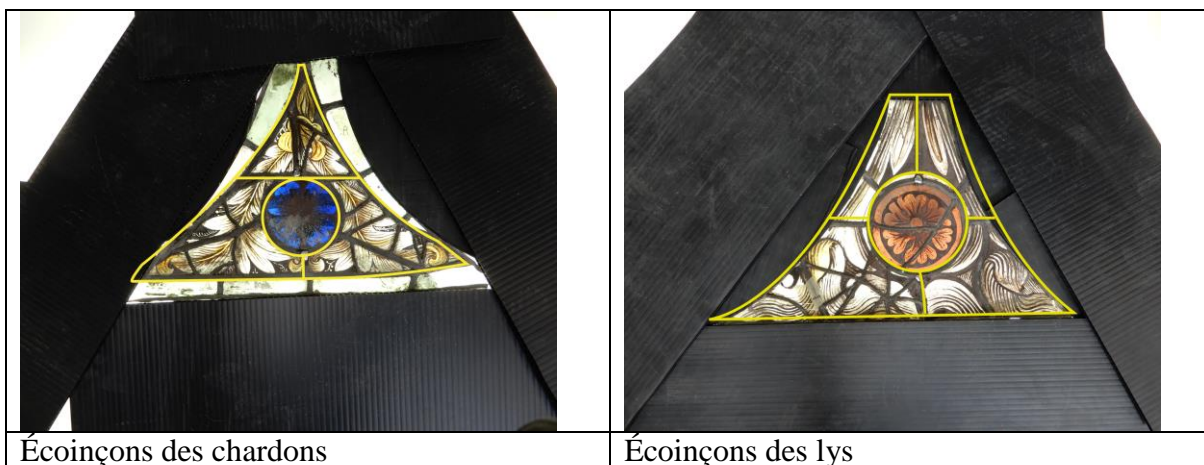


Anges : les deux cartons repérés



Les cartons les plus employés pour les anges

Écoinçons : deux modèles et deux cartons



Écoinçons des chardons

Écoinçons des lys

3-La critique d'authenticité

Contexte et méthode de l'examen

Les panneaux de la rose sud de la cathédrale d'Angers ont fait l'objet d'une première étude qui a donné lieu à une publication en 2010. La critique avait à l'époque été réalisée *in situ* depuis le sol à l'aide d'une lunette d'observation terrestre. Outre le fait que certaines parties de panneaux n'étaient pas visibles en raison de leur éloignement du sol, la méthode d'observation pouvait conduire à des erreurs. Cette critique devait donc être prise avec les précautions d'usage (rappelées d'ailleurs dans l'ouvrage).

La dépose pour restauration des panneaux de la rose sud en 2022 puis leur nettoyage à l'atelier Barthe-Bordereau ont fourni l'occasion de refaire une critique d'authenticité. Celle-ci a été réalisée à l'atelier du 25 au 27 juillet 2022, avec l'aide de l'un de ses employés, sur table lumineuse. Elle est bien plus fiable que la précédente et doit donc servir de nouvelle référence.

Présentation de la critique

Numérotation des panneaux : nous employons (en haut à gauche) la numérotation publiée et établie selon les normes du Corpus Vitrearum, acceptées par les ateliers et les services patrimoniaux. Entre parenthèses (en haut à droite) nous avons reporté succinctement celle de l'atelier Barthe-Bordereau.

Les annotations au crayon correspondent généralement à des observations techniques prises à la volée, elles sont surtout utiles à l'historien d'art et le présent rapport en présente la synthèse.

La critique recourt à un code couleur très simple :

-sans indication : pièces authentiques, donc du milieu du XV^e siècle

-en vert : pièces de restauration ancienne (postérieures au milieu du XV^e et antérieures au XIX^e siècle)

-en violet : bouche-trous

-en orange : pièces du XIX^e et du XX^e siècle

En accord avec la DRAC Pays de Loire et l'architecte en chef chargé du monument, la critique sera mise au propre par les soins de l'agence de l'architecte.

4-Précautions en cas de collages

Pièces anciennes

Les verres anciens du XV^e siècle sont parfois d'aspect très différent, bien qu'ils soient strictement contemporains : il faudra donc être attentif à la nature de ces verres, en cas de collage, afin de ne pas réunir des pièces de nature différente.

Cette précaution est aussi valable pour les restaurations anciennes, par exemple pour le panneau A7 qui compte un ensemble de verres, sans doute tous du XVI^e siècle, mais qui ne forment pas une seule et même pièce.

Concernant les restaurations du XIX^e-XX^e siècle

La critique met en orange toutes les restaurations du XIX^e et du XX^e siècle. L'intervention de Le Chevallier a dû être minimale et il ne semble pas y en avoir de traces.

Il y a eu au moins trois intervention antérieures :

-celle de Carot : la plus importante et la plus aboutie. Elle est parfois difficile à distinguer des pièces anciennes tant elle est bien faite. La grisaille tire sur le marron/ocre. Les pièces sont patinées assez légèrement en face externe. Attention, il semble que Carot ait aussi patiné des pièces anciennes pour unifier le tout...

-une restauration très grossière, du XIX^e siècle ?, avec des pièces à la grisaille charbonneuse, un peu grumeleuse et des verres tirant sur le rose.

-une restauration avec des pièces assez sombres, une grisaille noire et épaisse et un jaune d'argent laissant au revers des traces blanchâtres.

Il faudra veiller, en cas de collage de pièces modernes, à ne coller ensemble que des pièces de même nature.