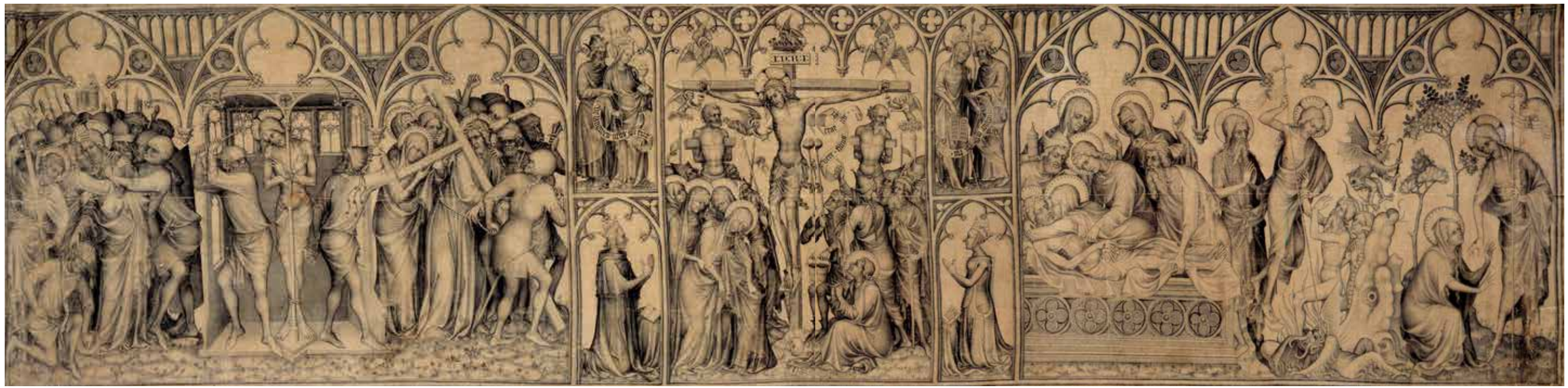
Le Parement de Narbonne
Maître du Parement de Narbonne (Jean d'Orléans ?), vers 1375,
encre noire sur soie collée sur une toile, 78 x 208 cm.
Paris, musée du Louvre. © Photo Josse/Leemage



Le Parement de Narbonne

Jean d'Orléans (?)

Par Régis Burnet
Professeur à l'université de Louvain-La-Neuve (Belgique)

À plus d'un titre, le *Parement de Narbonne* est une œuvre exceptionnelle. Non seulement, en compagnie de quelques rares tableaux conservés au Louvre (le portrait de Jean II, la *Trinité et l'Homme de douleur* et le *Martyre de saint Denis*), elle atteste de la naissance d'un art proprement « français », mais surtout elle est le témoignage presque unique d'un art du textile poussé à son raffinement le plus extrême au XIVe siècle : la peinture sur tissu de soie à armure cannelée.

Ce tour de force technique, qui interdit quasiment les repentirs et suppose une maîtrise parfaite de l'imprégnation de l'encre dans les fibres délicatement humidifiées, est tout à la fois un manifeste politique et une catéchèse liturgique.
La composition longitudinale rythmée par une architecture à arcades gothiques est proprement une mise en scène du pouvoir royal, dont le prestige est déjà affirmé par le coût vertigineux de l'étoffe ainsi que par le prix demandé par l'artiste capable d'une telle prouesse. En effet, le très grand réalisme du dessin en grisaille est mis au service d'un effet de trompe-l'œil : l'œuvre cherche à imiter une sculpture triomphale dans laquelle le roi et la reine orchestrent leur propre piété.
Cette même composition sert également une catéchèse liturgique, en écho au Credo. Destiné à être accroché derrière un autel pendant les jours saints, ce parement ne se contente pas d'évoquer la Passion ; il peut accompagner toutes les célébrations du Triduum pascal. De l'arrestation à l'ensevelissement, quatre scènes remémorent le Vendredi saint ; la Descente aux Enfers rappelle le Samedi saint, tandis que l'Apparition à Marie-Madeleine exalte le dimanche de Pâques. ●

À LIRE

- « Le trésor de la cathédrale de Narbonne pendant la période tridentine, entre splendeur et sobriété édition et commentaire de la visite du cardinal Pierre de Bonzi (1677), Hélène Coulaud, Patrimoines du Sud 1, 2015 [revue en ligne].
- « The Parement de Narbonne, Context and Technique » dans *The Fabric of Images, European Paintings on Fabric Supports*, 1300–1500, London, Archetyp Press, Susie Nash, 2000, p. 77-87



L'auteur

L'auteur de l'œuvre est inconnu, mais de nombreux historiens ont proposé de l'identifier à Jean d'Orléans, fils de Girard d'Orléans, qui reprit le titre de peintre du roi à la mort de son père en 1361 et qui a travaillé sous Charles V puis Charles VI jusqu'en 1407. Il aurait participé au décor aujourd'hui disparu de plusieurs résidences royales et serait aussi l'enlumineur du manuscrit des *Très Belles Heures de Notre-Dame* commandé par Jean de Berry. Quoi qu'il en soit, l'auteur est un maître extrêmement expérimenté qui subit l'influence conjointe de l'art du Nord (réalisme, compositions de certaines scènes comme l'arrestation ou le *Noli me tangere*), et de la peinture italienne (comme le baiser de la Vierge de la mise au tombeau).

1 ··· UN PROGRAMME POLITIQUE CONCERNANT LES JUIFS ?

Au-dessus de la reine, la synagogue, représentée traditionnellement comme une femme en déroute (sa couronne choit de sa tête, sa lance se brise, ses yeux sont voilés, ses mains laissent échapper les tables de la Loi), est accompagnée du roi David. Celui-ci lui désigne la scène de la Crucifixion en tenant en main une citation du psaume 83,10 : *Respice in faciem Christi tui,* «pose ton regard sur ton Christ». Quand on sait que le roi David était le modèle de la monarchie capétienne et que Charles V avait négocié l'édit de 1360 permettant le retour des juifs en France, on peut se demander s'il n'y a pas là une discrète allusion politique et religieuse. David n'est-il pas le double de Charles V (il porte après tout la même couronne fleurdelisée) dont la politique libérale invite le peuple juif à reconnaître le Messie ?



LA SOURCE

[Je crois] en Jésus-Christ, son Fils unique, notre Seigneur, qui a été conçu du Saint-Esprit, est né de la Vierge Marie, a souffert sous Ponce Pilate, a été crucifié, est mort et a été enseveli, est descendu aux enfers, le troisième jour est ressuscité des morts.

Symbole des Apôtres

2 ··· UNE PREMIÈRE PARTIE GOUVERNÉE PAR LES *ARMA CHRISTI*

Qu'est-ce qui a présidé au choix des scènes et pourquoi le peintre n'a-t-il pas figuré par exemple les comparutions devant Caïphe et Pilate ? C'est l'attitude du personnage le plus à droite du Portement de Croix qui permet de le comprendre. Celui-ci regarde avec insistance le spectateur et lui présente trois clous. Il nous indique que toute la première partie constitue une méditation sur les *arma Christi,* les instruments de la Passion, qui servent de support à la contemplation de la souffrance du Christ. Le choix des épisodes s'explique alors naturellement : ce sont les instruments qui les mettent en scène. On reconnaît ainsi la lanterne de l'Arrestation. Dans la Flagellation, les fouets manifestent un raffinement dans le supplice, puisque les lanières ne sont pas seulement pourvues de nœuds, mais aussi de clous pour lacérer les chairs. Le Portement de croix contient les trois clous, la couronne d'épines et la Croix. La Crucifixion (voir p. 237) montre les derniers instruments : les lances, l'éponge et le seau de vinaigre, les calices pour recueillir le sang.

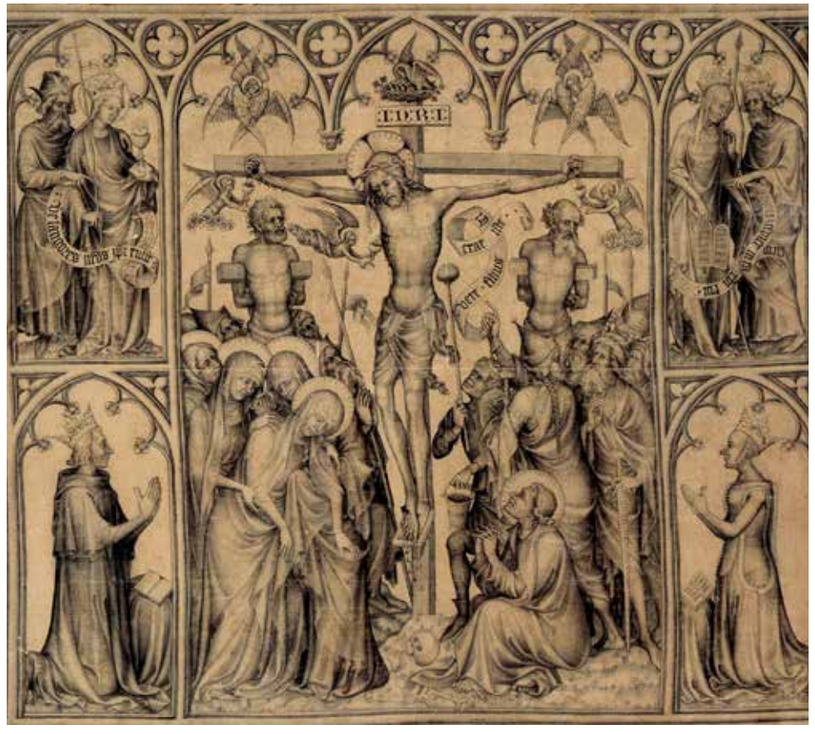


L'histoire de la représentation

Le *Parement de Narbonne* est quasiment l'unique représentant de ce que les inventaires nommaient une «chapelle complète». Il s'agissait d'un ensemble de vêtements et de tissus liturgiques adaptant l'architecture de la chapelle royale aux couleurs et aux thèmes des grandes fêtes. Certaines pouvaient être composées de plus d'une vingtaine d'éléments : des chapes, une chasuble pour le célébrant, une dalmatique et une tunique, des orfrois (des parements de chape), des aubes, des amicts (la pièce de tissu que le prêtre met sur ses épaules), des étoles et des mitres, un derrière d'autel et un devant d'autel, une nappe d'autel et parfois des pavillons (le voile recouvrant le calice), ainsi que des rideaux qui s'accrochaient à des tringles de chaque côté de l'autel. Cette débauche d'étoffes précieuses était destinée à montrer la munificence du pouvoir, avec d'autant plus d'éclat que leur emploi était temporaire. Aucune de ces chapelles n'a survécu et il faut se tourner vers des exemples plus tardifs comme l'attirail utilisé par l'ordre de la Toison d'Or exécuté en 1430 (conservé à Vienne) pour se faire une idée de la splendeur de ces réalisations. Les inventaires nous renseignent sur l'usage du *Parement de Narbonne* : son caractère narratif semble plaider pour un dossal (une pièce accrochée sur le mur derrière l'autel), plutôt qu'un *antependium* (le devant d'autel).

3··· UNE MÉDITATION SUR LA CRUCIFIXION

La scène centrale condense de nombreux éléments symboliques caractéristiques de la religiosité de la fin du XIVe siècle qui se focalise davantage sur une piété personnelle axée sur la méditation de la douleur salvifique du Christ. Celui-ci est présenté de manière frontale en position dégagée, encadré par les deux larrons. Au-dessus de la croix niche le pélican, censé donner son propre corps pour nourrir ses enfants, au pied de la croix, le crâne d'Adam, présumé enterré sur le Golgotha, où coule le sang rédempteur pour toute l'humanité. L'attitude de Marie, soutenue par les Saintes Femmes, et de Jean, représente les émotions que doivent ressentir les observateurs de la scène: profond recueillement et sommet de la douleur (qu'exprime la séquence du *Stabat Mater*). Un jeu de mains et d'inscriptions guide le spectateur dans sa méditation. Au cœur de la mêlée, le centurion désigne le Christ et témoigne, selon Matthieu 27,54, *vere filius Dei erat iste*, «vraiment, celui-ci est le Fils de Dieu». Au-dessus du roi, l'Église arbore la coupe de l'eucharistie; elle est accompagnée par le prophète Isaïe, qui porte un phylactère affirmant *vere languores nostros ipse tulit* (Is 53,4), «vraiment, c'étaient nos souffrances qu'il a lui-même portées». La reine se tient près d'un livre d'heures qui comporte le début des stances du chemin de croix: *Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi,* «nous t'adorons, ô Christ, et nous te bénissons». Le spectateur n'a qu'à compléter la prière: «[…] par ta sainte Croix, tu as sauvé le monde».



Le contexte historique

Commandité par le roi Charles V (1338-1380) comme le montrent son portrait et celui de la reine Jeanne de Bourbon (1338-1378) ainsi que les monogrammes K (pour *Karolus*) qui parsèment les bordures, comment ce parement s'est-il retrouvé à Narbonne où il a été acheté par le peintre Jules Boilly au début du XIXe siècle? Personne ne le sait vraiment. Certains émettent l'hypothèse que c'est le roi lui-même qui en fit don à la cathédrale qui conservait les chairs de Philippe III. Ce serait alors un acte politique destiné à honorer un Capétien direct à l'origine du lignage des Valois auquel appartenait Charles V. Ce qui est sûr c'est que la pièce de tissu se trouve dans la cathédrale en 1677. Il est en effet montré à l'archevêque, le cardinal de Bonzi, lors d'un inventaire fait au cours d'une visite solennelle qui indique qu'il servait à cette époque d'*antependium* pour le Vendredi saint.

4··· UNE DESCENTE AUX ENFERS COMPOSITE

La Descente aux Enfers montre bien la pluralité des influences de l'auteur. Le thème de la bouche de l'Enfer est un motif venu d'Angleterre déjà presque en désuétude, tandis que le petit monstre aux ailes de chauve-souris et aux fesses transformées en visage reprend les fantaisies de l'art des écoles du Nord. La posture du Christ dansant sur les démons, l'étendard de la Résurrection, la saisie d'Adam et Ève et la présence de Jean Baptiste proviennent quant à eux de l'art italien, qui les a empruntés à l'icône byzantine de l'*Anastasis* (la Descente aux Enfers qui est considérée comme la véritable scène de la Résurrection par les chrétiens orientaux).

