

Le vitrail d'Ervy-le-Châtel (Aube) : une interprétation nouvelle

Jean Balsamo

Citer ce document / Cite this document :

Balsamo Jean. Le vitrail d'Ervy-le-Châtel (Aube) : une interprétation nouvelle. In: Bulletin Monumental, tome 171, n°3, année 2013. pp. 265-266;

https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2013_num_171_3_9658

Fichier pdf généré le 29/10/2019

donc qu'on lui prête une attention spéciale. Il s'agissait en l'occurrence d'expliquer de manière enfin convaincante pourquoi le calendrier sculpté au registre inférieur du tympan roman de l'ancienne collégiale Saint-Ursin, aujourd'hui remonté à l'entrée du jardin de la préfecture de Bourges, commençait au mois de février. Partant de cette singularité qui ne peut s'expliquer ni par des faits historiques, ni par des raisons techniques souvent alléguées mais non fondées, Nathalie Le Luel¹ est arrivée à la conclusion que cette disposition se référait au début du cycle de saint Ursin (*Ursinus*) – un de ces saints dont le nom, clairement dérivé de celui d'*ursus* (« ours »), avait été fabriqué de toutes pièces dans l'intention d'oblitérer le souvenir d'un culte préchrétien du plantigrade. N'éluant aucune difficulté, et faisant même état de l'ignorance dans laquelle nous sommes à propos de la présence de l'ours dans le Berry au moment de la constitution de sa légende, notre auteure est néanmoins arrivée à prouver la pertinence de son hypothèse en juxtaposant des faits qui ne peuvent être le résultat du hasard, et qui, de déductions en déductions, convergent tous vers sa conclusion.

Après avoir rappelé que tous les calendriers d'époque romane ne commencent pas au mois de janvier – il en est qui débutent en décembre, suivant en cela l'organisation du calendrier liturgique – et d'autres en mars, parallèlement au cycle de l'Incarnation, Nathalie Le Luel indique ensuite qu'il existait un second exemple de calendrier berrichon initié par le mois de février, détruit en 1830 mais connu par une description minutieuse : celui de l'ancienne abbatiale Notre-Dame de Déols. Elle montre alors que cette similitude ne peut s'expliquer que par l'influence de l'iconographie de l'un sur l'autre – celui de la collégiale en constituant vraisemblablement le prototype – à la faveur des rapports privilégiés existant entre les deux foyers religieux. À partir de là, le rapport commun à saint *Ursin* ne pouvait que mettre sur la voie de l'interprétation de l'iconographie litigieuse, en suggérant un lien entre la fête d'origine païenne de la sortie de l'ours qui avait lieu le 2 février, et le saint dont le nom était dérivé de celui du plantigrade. Bref, « le choix de débiter le cycle de Bourges par février trouve très probablement son origine dans cette association entre le saint ours dédicataire de la collégiale et « cet événement majeur de la vie animale » (...) que l'Église s'employa, dès le V^e siècle, à christianiser en le remplaçant par plusieurs fêtes chrétiennes qui se tenaient toutes le 2 février : celles de la Présentation de Jésus au Temple et de la Purification de Marie, dans un premier temps ; puis celle plus populaire de la Chandeleur » (p. 167-168). On aurait donc ici le souvenir d'une habile manipulation hagiographique

ayant conduit à la mise en place d'une stratégie visuelle de christianisation. – Nathalie Le Luel, « Comment christianiser un ours ? Le mois de février du calendrier du portail Saint-Ursin de Bourges (premier quart du XII^e siècle) », *Cahiers de Civilisation médiévale*, 55, 2012, p. 161-172.

Jacqueline Leclercq-Marx

1. Cet article est un excursus inédit de la thèse de Nathalie Le Luel, *Le portail Saint-Ursin de Bourges : recherches sur l'iconographie profane en façade des églises romanes*, thèse de doctorat [dactyl.], université de Rennes II, 2008 dont la publication ne devrait pas déboucher avant 2014.

DÉCRYPTAGE D'UN ENSEMBLE PEINT DU XIII^e SIÈCLE AU MONASTÈRE DE SAINT-MACAIRE (GIRONDE). – En un texte dense et riche de suggestions pour les chercheurs, qui associe étroitement l'histoire et l'histoire des arts visuels à la compréhension de la pensée monastique et à celle du système du monde durant les XII^e et XIII^e siècles, Cécile Voyer retrouve, date et lit les fragments des décors peints sur les murs du chevet de l'église Saint-Sauveur dans le monastère de Saint-Macaire (Gironde). Après le voûtement de la nef sans doute au début du XIII^e siècle, et une fois achevée la façade occidentale de l'édifice, les religieux firent entreprendre ces décors dans le chœur de leur église. Profitant des différentes recherches menées sur le chevet depuis la fin des années 1990, et particulièrement des restaurations des années 2008-2009, C. Voyer restitue les principaux points forts de ce projet et les relie entre eux pour en souligner les résonances d'ensemble. Au cœur de la conque absidale d'abord, bien campée dans l'espace feint, le peintre a placé l'image du *Trône de Grâce* montrant un Christ en croix entre les genoux de la Majesté de Dieu, un glaive en travers de la bouche, serré par les lèvres. Il tient à la fois le globe, en forme de mappemonde, dite en TO (*terrarum orbis*) et les clés accolées pour souligner la référence à *Ap.* 1, 18, résurrection des morts et rédemption finale. Sur la droite de cette « vision trinitaire », il a illustré la vue de l'Agneau à sept cornes debout au-dessus de l'autel par Jean auquel un ange, issu de la nuée, indique ce qui advient sous ses yeux, tandis qu'un autre, par-dessus sa droite, aux ailes déployées, sonne d'une trompette dont l'extrémité vient effleurer son oreille : est-ce la référence à *Ap.* 1, 11, ou 8, 7, ou encore 11, 15 ? – chacun de ces renvois, et d'autres encore, et tous ensemble, reste possible, ainsi que le suppose l'auteur justement. Le peintre a, enfin, disposé un motif géométrique complexe, figuré à partir de l'entrecroisement de quatre anneaux dans une ellipse, avec au milieu le Sauveur revêtu des habits du sacerdoce, *Christ Emmanuel* marquant la fin de l'Histoire et la fin du Temps : il

a composé la séquence en suivant, peut-être, « le déroulement des généalogies » tel que les auteurs monastiques et les théologiens en proposaient alors la reconstitution : un Pierre de Poitiers, mort en 1205, dans le *Compendium historiae in genealogia Christi*, un Joachim de Flore (v. 1132-1202), à travers les diagrammes du *Liber Figurarum*. Dans le texte, par l'image précisément agencée et se suffisant souvent à elle-même, il s'agissait toujours de présenter « l'Église dans une perspective universelle » rassemblée autour du sacrifice du Verbe divin. C. Voyer sait redonner vie à une pensée complexe à l'intérieur du sanctuaire et en étroite relation avec la célébration du mystère eucharistique à l'autel. Forte de ses travaux antérieurs¹ elle a ainsi ajouté une pièce très documentée à un dossier qu'elle maîtrise tout à fait. – Cécile Voyer, « Une pensée visuelle originale : le décor peint du chevet de l'église de Saint-Macaire (fin du XIII^e siècle) », *Cahiers de Civilisation médiévale* 55, juil.-sept. 2012, p. 263-278.

Daniel Russo

1. Voir, notamment, *Faire le Ciel sur la terre. Les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon (XIV^e siècle)*, 2007, et en collaboration avec Éric Sparhubert, *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, 2011.

LE VITRAIL D'ERVY-LE-CHÂTEL (AUBE) : UNE INTERPRÉTATION NOUVELLE. – Le vitrail dit des *Triumphes* de Pétrarque, recensé en 1992 dans le corpus des vitraux de Champagne-Ardenne, est bien connu des spécialistes, ou plus exactement, ceux-ci savent quels problèmes de sources et d'attribution pose son programme iconographique, inspiré des *Trionfi* de Pétrarque. Installé en 1502, sur une commande de Jeanne Le Clerc, veuve d'un officier royal, il occupe trois lancettes d'une baie de la nef et se déploie sur trois niveaux : le niveau inférieur représente la donatrice et ses enfants de part et d'autre d'une célébration de l'Immaculée Conception ; les deux niveaux supérieurs présentent successivement les triomphes de l'Amour, de la Chasteté, de la Mort, et ceux de la Renommée, du Temps et de l'Éternité, ce dernier triomphe étant comme prolongé dans les têtes de lancettes et les ajours du tympan par un Couronnement de la Vierge. Les images sont accompagnées de textes : sous chaque triomphe, des huitains résumant en français la leçon du texte de Pétrarque, et autour d'eux, des phylactères portant des sentences scripturaires en latin. Le poème de Pétrarque, qui a été diffusé en France dès la fin du XV^e siècle, est utilisé comme support allégorique d'une leçon chrétienne. Mais de même que les figures sont nettement différentes des illustrations des manuscrits

italiens et français de l'époque (elles introduisent même dans les allégories des attributs inédits : le char de l'Amour tiré par une colombe et un chien aux ailes d'or, un frein dans la bouche de la Chasteté, la mort représentée par les Parques), les textes en français sont sans lien direct et connu avec les manuscrits et les premières éditions de l'œuvre de Pétrarque et en particulier avec les premières traductions ; ils correspondent à des « moralisations » en vers, selon un genre très développé à la fin du XV^e siècle bien au-delà des milieux auliques, et dont la fonction était souvent d'offrir des légendes à des mises en images. Tant par le sujet qu'il illustre que par les textes qu'il met en jeu, le vitrail d'Ervy apparaît, à sa date, comme une pièce exceptionnelle, un *unicum*.

La remarquable étude de Laurence Riviale, qui joint la plus exacte méthode documentaire à la prudence des conclusions, marque une étape décisive dans l'interprétation de ce monument de l'art français et des relations lettrées entre la France et l'Italie ; elle éclaire la diversité des traditions mises à contribution dans cette représentation si riche de significations qu'elle décrypte minutieusement. Le vitrail d'Ervy, en effet développe le thème du triomphe, mais il repose aussi sur la combinaison de différentes sources graphiques ; il est ainsi, selon une suggestion déjà ancienne, à mettre en relation avec l'illustration des livres d'heures, imprimés et manuscrits, dont Troyes était alors un des principaux centres de production. Ceux-ci offrent des correspondances précises avec la représentation d'Atropos et de l'homme astrologique dans le squelette du triomphe de la mort, la Mort du vitrail présentant même une réelle parenté stylistique avec l'Écorché des *Heures* de Simon Vostre (1489). Ces mêmes livres d'heures, de façon plus inattendue, intègrent aussi la représentation triomphale à l'antique, avec les *Triumphes de César*. Sur les vitraux, la représentation des différents triomphes, par sa manière frontale, se distingue de toute la tradition iconographique italienne et française, fondée sur un déploiement latéral destiné à donner l'impression du déroulement d'un cortège (même si, en fait, il convient de distinguer la dimension frontale de chaque allégorie de la position latérale du char sur lequel elle est placée, qui lui continue à s'inscrire dans un défilé). Sur cette base, L. Riviale peut analyser les figures comme un « jeu de personnifications », porteur d'une symbolique complexe, étrangère à l'œuvre de Pétrarque, mais qu'il semble possible de rapprocher d'autres figures, telles que celles des jeux de cartes, et en particulier celles du tarot. Ce rapprochement est d'autant plus suggestif que le tarot, qui s'est diffusé au cours du XV^e siècle en Italie et en France, était alors appelé *Ludus triumphorum* ou *carte da triumphi*, en relation

possible, du moins sous certaines formes, avec les *Trionfi* de Pétrarque. L. Riviale formule l'hypothèse aussi séduisante que vraisemblable que le vitrail d'Ervy en combinant ces éléments figuratifs et culturels constituerait un véritable « Jeu des Triomphes », capable d'offrir non seulement des images statiques, mais un sens que des esprits cultivés, formés à la symbolique chrétienne et profane et aux arts de mémoire (et cela est d'autant plus intéressant que le commanditaire est une Dame), savaient à chaque fois recréer pour un usage dévot, que les rigoureuses prescriptions de la Réforme catholique en matière d'images pieuses nous ont fait oublier. – Laurence Riviale, « Le vitrail et le Jeu des Triomphes : Pétrarque à Ervy-le-Châtel, livres d'heures, dévotion mariale et cartes à jouer », *Revue de l'Art*, n° 179, 2013, 1, p. 23-33.

Jean Balsamo

Architecture castrale suisse et savoyarde XII^e-XVI^e siècle

LA MAISON HAUTE DANS L'ANCIEN DIOCÈSE DE GENÈVE. – Notre confrère Matthieu de La Corbière dont les domaines de recherche privilégiés concernent l'architecture et l'urbanisme à Genève au Moyen Âge ainsi que la fortification médiévale dans les anciens états de la Maison de Savoie, a consacré récemment une intéressante étude au concept de « maison haute » (*domusalta*) du XII^e au XIV^e siècle dans le diocèse de Genève¹. Ce terme désignait à l'origine un édifice turriforme en pierre, indissociablement associé à une maison basse résidentielle qui lui était adjacente ou au moins voisine, le plus souvent construite en bois ; il ne s'agissait pas d'une construction à vocation d'habitation, l'auteur en concluant que, peut-être, l'origine s'en trouve dans une fonction de grenier surélevé et légèrement fortifié en raison de son caractère maçonné.

La construction de telles maisons hautes semble avoir été très étroitement encadrée par les princes et la grande aristocratie, qui veilleraient jalousement à éviter que leurs vassaux ne se dotent de fortifications, même peu développées. En revanche, le conflit delphino-savoyard entraîna à partir de la fin du XIII^e siècle une situation d'insécurité qui vit se multiplier ce type de résidences, ainsi que leurs composantes fortifiées : hauteur des édifices, tours et crénelages, fossés et enceintes. Au point d'ailleurs qu'au bout du compte, la typologie originelle laissa place à des formes plus usuelles, le couple maison haute / maison basse marquant le pas

par rapport à des maisons fortes classiques – maisons-tours ou au contraire enceintes fortifiées. Voici donc une publication qui apporte d'utiles précisions à la clarification d'une typologie délicate à établir. – Matthieu de La Corbière, « La maison haute dans l'ancien diocèse de Genève (XII^e-XVI^e siècles », dans *Bulletin de la SHAG, Revue annuelle de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève*, 2010, n°40, p. 3-18.

Jean Mesqui

1. Cet article reprend en partie la communication effectuée lors de la table ronde sur *La maison noble rurale au Moyen Âge : histoire et archéologie* (Lyon, 2006), M. de La Corbière, « La maison haute dans l'ancien diocèse de Genève : étude typologique d'après les sources (XII^e-XV^e siècles) ».

LE CHÂTEAU DE CLERMONT (HAUTE-SAVOIE). – En 1630, lors de l'attaque du duché de Savoie contre Charles-Emmanuel I^{er}, Louis XIII obtint sans coup férir la reddition de la forteresse de Clermont où le duc avait assemblé une forte troupe ; le roi, soucieux de prévenir toute utilisation du château à son revers, donna l'ordre de l'abattre. Neuf ans plus tard, le duc de Savoie donnait le coup de grâce, en faisant don des matériaux du bâtiment ruiné. Aussi n'est-ce pas du fait de cet ancien château que Clermont est le mieux connu : c'est à cause du château épiscopal construit en 1577-78 par Gallois Regard, camérier du pape Paul IV et dataire de Pie IV, abbé et prieur commendataires de plusieurs abbayes et prieurés, évêque de Bagnoreggio en Italie. Cet édifice de la Renaissance prit place dans l'ancien « plain-château » ou basse-cour noble, du château médiéval qui, dès cette époque, n'avait plus les faveurs ducales.

Matthieu de La Corbière, grâce au dépouillement partiel d'un grand nombre de sources concernant ce château médiéval, nous entraîne dans une passionnante restitution de ce site considérable par son ampleur et son importance passée. Il paraît être entré dans les possessions des comtes de Genève sous Guillaume I^{er}, entre 1178 et 1205, et demeura comme l'une des plus importantes châtellenies du comté jusqu'en 1350 ; après le milieu du XIV^e siècle, les comtes transportèrent leur résidence plutôt au château de La Balme à Sillingy. En 1394, le comté tomba en quenouille ; il fut contesté, et le château assiégé, mais dès 1402 l'ensemble passa aux mains d'Amédée VIII, et demeura dans le patrimoine ducal. Mais il ne faisait plus partie des sites privilégiés par les princes, et son rôle se réduisit à celui d'un chef-lieu administratif, doublé d'un corset fortifié.

Le château, dont il ne subsiste plus pierre sur pierre, était bâti sur un éperon aux flancs