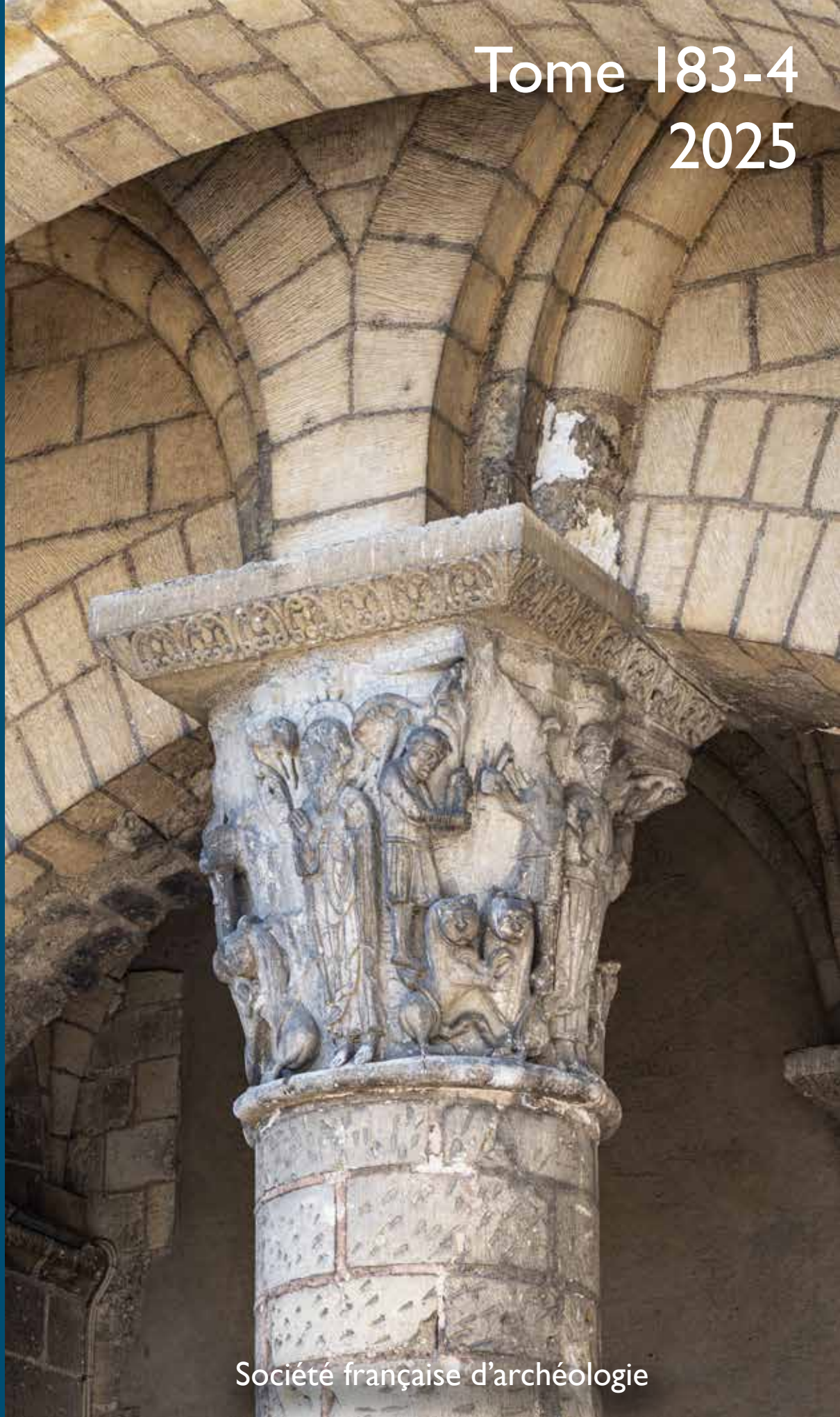


# Bulletin monumental

Tome 183-4  
2025



Société française d'archéologie

## Comité des publications

Élise BAILLIEUL

Maître de conférences, université de Lille

Françoise BOUDON

Ingénieur de recherches honoraire, CNRS

Isabelle CHAVE

Conservateur général du patrimoine, sous-directrice des Monuments historiques et des sites patrimoniaux (ministère de la Culture)

Alexandre COJANNOT

Conservateur en chef du patrimoine, conservation régionale des Monuments historiques Grand Est (ministère de la Culture)

Thomas COOMANS

Professeur, University of Leuven (KU Leuven)

Nicolas FAUCHERRE

Professeur émérite, université d'Aix-Marseille

Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP

Général de corps d'armée (Armée de terre), docteur en histoire de l'art et archéologie

Étienne HAMON

Professeur, université de Lille

Dominique HERVIER

Conservateur général du patrimoine honoraire

Bertrand JESTAZ

Directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études

Clémentine LEMIRE

Conservateur du patrimoine, directrice des musées de Châlons-en-Champagne

Emmanuel LITOUX

Conservateur du patrimoine, responsable du pôle archéologie, conservation du Patrimoine de Maine-et-Loire

Emmanuel LURIN

Maître de conférences, Sorbonne Université

Jean MESQUI

Ingénieur général des Ponts et Chaussées, docteur ès Lettres

Jacques MOULIN

Architecte en Chef des Monuments Historiques

Dominique PARIS-POULAIN

Maître de conférences émérite, université de Picardie Jules Verne

Philippe PLAGNIEUX

Professeur, université de Paris I Panthéon-Sorbonne, École nationale des chartes

Pierre SESMAT

Professeur émérite, université de Lorraine

Éliane VERGNOLLE

Professeur honoraire, université de Franche-Comté

Directrice des publications  
Rédacteur en chef

Jacqueline SANSON

Étienne HAMON

Actualité  
Chronique  
Bibliographie

Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP

Dominique HERVIER

Dominique PARIS-POULAIN

Secrétaire de rédaction  
Infographie et PAO

Morgane MOSNIER

David LEBOULANGER

Relecteur

Marc SANSON

En couverture : Tours, Saint-Martin, bras nord du transept, bas-côté nord, pile centrale, chapiteau (Cl. P.-L. Laget).

Bulletin monumental  
Tome 183-4  
2025

*Toute reproduction de cet ouvrage, autre que celles prévues à l'article L. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle, est interdite, sans autorisation expresse de la Société française d'archéologie et du/des auteur(s) des articles et images d'illustration concernés. Toute reproduction illégale porte atteinte aux droits du/des auteurs(s) des articles, à ceux des auteurs ou des institutions de conservation des images d'illustration, non tombées dans le domaine public, pour lesquelles des droits spécifiques de reproduction ont été négociés, enfin à ceux de l'éditeur-diffuseur des publications de la Société française d'archéologie.*

© Société française d'archéologie

Siège social : Cité de l'Architecture et du Patrimoine, 1, place du Trocadéro et du 11 Novembre,  
75116 Paris.

Bureaux : 5, rue Quinault, 75015 Paris, tél. : 01 42 73 08 07

Revue trimestrielle, t. 183-4, décembre 2025

ISSN : 0007-4730

CPPAP : 0426 G 86537

ISBN : 978-2-36919-214-5

Les articles pour publication, les livres et articles pour recension  
doivent être adressés à la Société française d'archéologie,  
5, rue Quinault, 75015 Paris  
secretariat-redaction@sfa-monuments.fr

Les publications de la SFA sont disponibles en vous adressant directement à la SFA

<https://www.sfa-monuments.fr/>

ou auprès de notre distributeur : les Éditions Faton  
<https://www.faton.fr/Livres/Livres-partenaires/>



# CHRONIQUE

## Vitrail

**Une nouvelle bordure de vitrail de Saint-Denis.** – Après un éditorial bien pauvre paru en 2023 (vol. 165, n°1441), le *Burlington Magazine* revient à Saint-Denis avec une contribution plus stimulante cette fois, portant sur la vitrerie du déambulatoire de l'abbé Suger. Dans un article court mais solide, Michael Cothren et Mary Shepard étudient un fragment de bordure du XII<sup>e</sup> siècle apparu récemment sur le marché de l'art.

Les auteurs présentent d'abord le cadre historique des vitraux du déambulatoire de Saint-Denis, bien connu depuis les travaux de Louis Grodecki (*Les vitraux de Saint-Denis*, 1976) ; un rappel était en effet nécessaire pour bien comprendre comment, à la suite des péripéties révolutionnaires, de nombreux fragments de vitraux dionysiens se retrouvent aujourd'hui dispersés dans le monde. D'emblée, le fragment de bordure est présenté comme appartenant à cet ensemble vitré insigne, commandé par l'abbé Suger vers 1144. Les auteurs s'attachent ensuite à le décrire puis à rassembler les arguments en faveur de cette thèse.

Premier constat : le fragment est issu du découpage d'une bordure dans le sens de la longueur. Dans son état d'origine, celle-ci était composée d'une suite de cercles en verre blanc délimitant des fonds alternativement bleus (intérieur des cercles) et rouges (écoinçons). Les cercles étaient complétés par des feuillages blancs, verts, jaunes et pourpres, disposés et orientés suivant l'axe longitudinal de la bordure, passant tantôt au-dessus tantôt en dessous des cercles. Le filet latéral jaune qui subsiste est présenté comme tardif, en verres de remploi.

Le fragment a été vendu en 2020 à un collectionneur privé par la galerie londonienne Sam Fogg, spécialisée dans l'art médiéval européen. Dans un milieu où l'*omerta* prévaut encore souvent sur la connaissance, on ignore presque tout

de sa provenance. On sait seulement que Sam Fogg l'avait acheté à un revendeur britannique, et que celui-ci le tenait lui-même du descendant d'un restaurateur de vitraux français, ni l'un ni l'autre n'étant connus. À défaut de traçabilité et de documentation attestant de la provenance dionysienne du fragment – le modèle n'a été dessiné ni par Percier ni par Lisch<sup>1</sup> – les auteurs se concentrent sur des observations matérielles et stylistiques, en faisant référence à la typologie de bordures établie par Louis Grodecki. En premier lieu, le découpage de la bordure dans la longueur est une caractéristique partagée avec deux fragments de bordure de type A (verrière de *l'Enfance du Christ*) conservés au Metropolitan Museum, ce qui pourrait témoigner d'une histoire commune.

Suivant les auteurs, la bordure reconstituée est proche du modèle G de Saint-Denis dans sa composition (Glencairn Museum), mais elle est plus large (environ 14,5 cm sans les filets) et sa peinture est moins élaborée. Son dessin est également moins fluide et rappellerait davantage, de ce point de vue, la bordure de type J (panneaux au LRMH). Parallèlement, le détail des grisailles des feuilles n'est pas sans rappeler la bordure de type C (*Vie de saint Benoît* : nervures parallèles issues d'une ligne épaisse, perlées), mais aussi la bordure de type F (*Vie de Moïse*).

D'autres indices matériels rapprochent le fragment étudié des vitraux attestés de Saint-Denis. Les auteurs rappellent que la palette colorée de Saint-Denis est constante d'une baie à l'autre (ce point mériterait d'ailleurs d'être nuancé dans le détail) et commune à celle du fragment de bordure étudié. En outre, la corrosion externe des verres est similaire à celle des autres panneaux de Saint-Denis extraits à la Révolution. Enfin, comme à Saint-Denis, cette corrosion n'apparaît pas sur les verres bleus, préservés grâce à leur composition sodique et caractérisés par

de fines petites bulles. Cet aspect n'est cependant pas propre à Saint-Denis puisqu'il est commun au petit groupe de vitraux français du deuxième quart et du milieu du XII<sup>e</sup> siècle (Vendôme, Le Mans, Chartres et Châlons), mais il disparaît ensuite.



Photomontage du panneau de bordure complet (Th. Clouet).

L'article est illustré de figures choisies montrant l'ensemble et le détail du fragment de bordure, le cadre architectural des vitraux de l'abbé Suger, ainsi que d'autres bordures, de Saint-Denis ou d'ailleurs, pour comparaison. On regrette néanmoins que la vue du déambulatoire de Saint-Denis ne le montre pas après les travaux de restauration intérieure, pourtant achevés depuis 2023. De même, le photomontage censé montrer la bordure complète n'est en réalité que la juxtaposition d'une photo du fragment et de son miroir, sans correction du plomb médian qui en résulte (la retouche numérique était pourtant aisée : figure 1). Cela n'aide pas à percevoir la beauté de la composition graphique et colorée de cette bordure et ne lui rend pas justice, en dépit des efforts déployés en ce sens dans le texte.

À l'issue de cette étude, il n'y a donc pas de preuve mais un faisceau d'indices en faveur d'une attribution du fragment de bordure étudié au déambulatoire de Saint-Denis. Les auteurs ne le disent pas, préférant s'appuyer sur des arguments « positifs », mais cette attribution est confortée « en négatif » par la connaissance des vitraux à bleu sodique contemporains de Saint-Denis, où les modèles de bordure sont déjà bien répertoriés et limités. Plus largement, c'est surtout la très belle qualité graphique de la bordure qui rend convaincante son attribution à Saint-Denis. Cette découverte complète l'identification récente de trois panneaux de bordure dont les modèles étaient déjà connus (types A et E) et de deux panneaux figurés (*Enfance du Christ* et *Vie de saint Benoît*), réapparus sur le marché de l'art en 2019 et en 2020, ce qui laisse espérer d'autres belles trouvailles dans les années à venir.

Forte de cette attribution nouvelle, l'étude stylistique des bordures de Saint-Denis pourra à l'avenir progresser. Car, si la dizaine de modèles de bordure désormais identifiés s'inscrivent logiquement dans un même cadre artistique, leur dessin comme leur réalisation montrent des nuances qui restent à explorer pour mieux comprendre l'organisation de ce chantier exceptionnel. En outre, si le fragment étudié est en réalité une demi-bordure dans sa largeur, il est en revanche potentiellement complet dans sa longueur, du moins ses extrémités assurent-elles une continuité du motif.

Dans cette hypothèse, les barlotières auraient donc été espacées d'environ 59 cm, information qui permettra peut-être de compléter la reconstitution graphique des vitraux du déambulatoire initiée par Louis Grodecki. – Michael W. Cothren et Mary B. Shepard, « A new border from Abbot Suger's Saint-Denis », *The Burlington Magazine*, volume 167, n°1466, mai 2025, p. 430-437.

Thomas Clouet

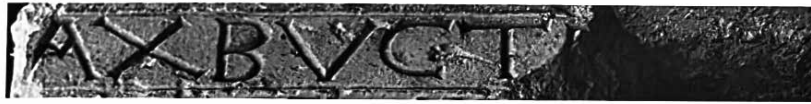
1. Charles Percier, dessins de l'abbaye de Saint-Denis, vers 1794, musée Antoine Vivenel, Compiègne. Juste Lisch, relevés de vitraux, vers 1848, Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont.

## Sculpture et épigraphie XII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle

**Les vertus retrouvées des alphabets.** – La France des « territoires », dite aussi périphérique, qui lentement s'appauvrit, conserve heureusement des sociétés savantes départementales, chacune avec son *Bulletin* qu'alimentent des érudits qui ont le privilège du temps et la curiosité de vérifier sur place ce qu'on ne voit pas en passant. Peut-on imaginer les *Congrès Archéologiques de France* privés de leurs interventions, le *Bulletin monumental* de leurs contributions ? C'est ce qu'illustre avec bonheur un récent article de Régis de la Haye, théologien d'origine néerlandaise, historien de l'Église, auteur de nombreux ouvrages sur l'abbaye de Moissac, consacré à un chapiteau simplement végétal de son cloître. Il n'avait jusqu'ici pas attiré l'attention, même auprès de Thorsten Droste, auteur de la monographie la plus précise et la mieux informée de cet illustre monument <sup>1</sup>, même auprès du *Corpus des Inscriptions de la France médiévale* qui l'a négligé.

Situé dans la galerie orientale du cloître, ce chapiteau affiche sur son tailloir deux suites de lettres qui sont en fait deux alphabets (fig. 1). Le premier alphabet est incomplet, par suite d'un accident de conservation, mais il se laisse restituer sans peine. Il ne compte que 21 lettres, celles de l'alphabet romain en usage jusqu'au principat d'Auguste, et se lit « dans un ordre composé alternativement de la première et de la dernière lettre, puis de la deuxième et de l'avant-dernière, et ainsi de suite » : AXBVCT... Cette première séquence est complétée des lettres Y et

Z, qui appartiennent à l'alphabet post-augustinien. Le second abécédaire est celui à 23 lettres devenu classique, dans son ordre habituel, avec ici l'étrange adjonction en finale de la lettre A, mais sans son X et son Y. L'auteur ne manque pas de signaler que c'était ce dernier que recommandait l'*Ordo XL* de la liturgie romaine de la dédicace des églises. Les faits étant ainsi établis, Régis de la Haye s'est sagement penché sur l'archéologie de ces deux abécédaires, sur leurs usages, leurs significations, et pas seulement dans un contexte chrétien. Isidore de Séville, longuement cité, s'est interrogé sur leur évolution, sur le passage de l'un, d'abord à 17 lettres, à l'autre, de même que sur le rôle de leur lecture en boustrophédon, des questions dont semblent se faire l'écho les inscriptions du chapiteau. Ils étaient utilisés à Rome et dans l'Empire, ainsi à Pompéi, dans le répertoire funéraire et figuraient même en abrégé sur des monnaies. Leur disposition en alternance est bien documentée, mais elle n'est toutefois pas propre au monde latin, païen ou chrétien ; elle est déjà attestée dans l'Ancien Testament comme moyen de chiffrer un message, ainsi Babel devenue Sisach, toponyme que l'on retrouve dans la Vulgate. L'alphabet dont la fonction première, une vertu aujourd'hui bien oubliée, était d'exercer la mémoire. Un aspect mis en valeur par Quintilien. Il pouvait aussi servir de base explicative pour les psaumes dits alphabétiques, le Ps. 119 (118) en particulier, « qui nous enseigne comment il faut vivre » selon saint Jérôme. Plus prosaïquement, *Abecedarius* est dit par Pierre Damien d'un enfant encore à l'école primaire où on apprenait autrefois à lire, *alphabetum* désignant l'endroit où les moines apprenaient par cœur les psaumes. On le voit, un monde bien lointain. Les alphabets, grec ou latin, en priorité celui républicain à 17 lettres, périmé, pouvaient avoir des vertus apotropaïques, voire même des dimensions prophétiques. Ainsi Isidore de Séville qui reconnaît dans la lettre Y la vie humaine, dans le *thêta* la mort, dans le T la croix du Christ, dans l'A et l'*Omega* le Christ qui est le début et la fin. L'auteur s'est *in fine* longuement intéressé à la signification des 22 lettres de l'alphabet hébraïque, prenant pour appui une miniature d'un manuscrit de Moissac, un commentaire de Jérôme sur Jérémie (BnF, ms. Lat. 1822, fol. 42) datant du milieu du XII<sup>e</sup> siècle,



Le chapiteau offre sur son tailloir deux séries d'alphabets. Sur la face sud : A X B V C T D [...]



Sur la face est : [...] M L Y Z A B C D E F G H I



Sur la face nord : K L M N O P q [...] f T V Z A, puis le début du psaume 54[53] : DEUS IN N-



Et sur la face ouest : -OMINE TVO SALVVM, « Dieu, en ton nom, sauve-moi » (Psaume 54[53],3).

Moissac, quatre faces d'un chapiteau, galerie orientale du cloître (cl. Régis de La Haye).

donc postérieur d'un demi-siècle au chapiteau incriminé. Elle met en scène le prophète debout devant le roi Sédécias. Jérémie arbore un long phylactère inscrit d'un alphabet hébraïque complet. L'illustration n'est pourtant pas à sa place, car insérée au milieu du chapitre 9, le roi Sédécias n'apparaissant plus loin qu'au chapitre 21. En complément de la miniature a été inséré en face, fol. 41v, un alphabet hébraïque complet, de même que sa transcription, accompagné de leur valeur numérique, ceci en relation avec les huit Psaumes et les cinq Lamentations dites alphabétiques. Se souvient-on qu'avant Vatican II, le *Sprachgesang* des Lamentations de l'Office des Ténèbres, les lundi, mardi et mercredi de la Semaine Sainte, était précédé pour chacune de ses pièces du prélude de sa lettre-titre en hébreu ?

La richesse et la densité d'un article d'à peine neuf pages, notes comprises, ne souffrant guère d'être résumé, j'aurais aimé en dire plus sur le rôle de l'alphabet, latin, puis latin et grec, tracé sur le sol cendré des églises lors de leur dédicace, de même que sur le sens du Ps. 54 (53) cité deux fois pour son verset 3 sur les chapiteaux du cloître, celui des alphabets et celui de la parabole de Lazare et du mauvais riche. Il était chanté à Matines, le Vendredi Saint, le Samedi Saint, à l'office clunisien de la liturgie des morts. On en trouvera p. 15 un commentaire à travers ce qu'en a dit saint Augustin dans ses *Ennarrationes in Psalmos* dont la bibliothèque de Moissac conservait deux exemplaires au moins. L'auteur suggère que Moissac, rattaché à la congrégation

de Cluny en 1048, était impliqué dans la dynamique de la Réforme monastique et de la réforme grégorienne ; les moines auraient par ces chapiteaux voulu souligner le caractère apotropaïque et sotériologique de l'iconographie du cloître. À partir de ce que personne ne lit plus, l'auteur nous introduit aux vestiges d'un vieux monde qui ressurgit à travers quelques lettres soigneusement gravées sur le tailloir d'un chapiteau délaissé. Leur message n'en est que plus précieux. – Régis de La Haye, « Le chapiteau aux alphabets du cloître de Moissac », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Tarn et Garonne*, t. 148, 2023, p. 9-17.

Yves Christe

1. Thorsten Droste, *Die Skulpturen von Moissac. Gestalt und Funktion*, München, 1966.

**L'abbaye d'Aniane (Hérault) : similitudes et comparaisons.** – Conduites entre 2011 et 2016 sous l'égide de Laurent Schneider <sup>1</sup>, les investigations archéologiques sur le site de l'ancienne abbaye d'Aniane (Hérault) ont mis en lumière des pans entiers de l'histoire méconnue d'un des plus importants monastères du sud de la France, fondation éponyme de Benoît d'Aniane. Le démantèlement des bâtiments monastiques médiévaux vers 1562 et leur remplacement intégral par les réformateurs Mauristes dans les années 1661-1679 firent aussi disparaître le cloître roman de l'abbaye dont les rares éléments sculptés identifiés à ce jour attestent la remarquable qualité artistique, comparable à celle de la

sculpture du cloître de l'abbaye proche de Gellone-Saint-Guilhem-le-Désert, qui doit sa renommée mondiale à l'exposition de la majeure partie des pièces sauvées de la destruction au musée des Cloîtres de New-York.

Un tailloir roman provenant selon toute probabilité du cloître d'Aniane fut repéré dans une galerie parisienne en 2022 par Pierre-Yves Le Pogam. Celui-ci me contacta pour en préciser l'origine exacte afin d'empêcher une vente à l'étranger. Un échange entre experts avec le concours de Laurent Schneider, qui avait eu connaissance du tailloir recensé en 2014 chez un particulier d'Aniane, permit de proposer une attribution de l'élément architectural au cloître d'Aniane plutôt qu'à celui de Gellone. Finalement, la pièce put être acquise par l'Établissement public de coopération intercommunale de la Vallée de l'Hérault grâce au soutien du ministère de la Culture et du département de l'Hérault.

L'étude très détaillée et fine de Laurent Schneider pose plus largement la question de la provenance d'autres fragments de sculpture attribués au cloître de Gellone, d'autant plus problématique que certains éléments issus de son démantèlement avaient effectivement été acquis par un collectionneur d'Aniane. La mise au jour d'une galerie du cloître d'Aniane et de fragments de son décor architectural lors des fouilles archéologiques permit enfin de conclure avec certitude à l'existence d'un ensemble monumental dont la sculpture diversifiée, d'une grande qualité, était très proche de celle de Saint-Guilhem, rouvrant ainsi le débat sur l'attribution d'autres pièces résiduelles à ce grand ensemble disparu.

La pièce, qui mesurait à l'origine environ 66 x 39 x 11,5 cm et qui est taillée dans un calcaire coquillier dur au grain très fin, couronnait soit un support géminé, soit un pilier. Laurent Schneider note le caractère hybride de la



Le tailloir de la place de la mairie à Aniane (cl. Laurent Schneider).

figure, ni humaine ni monstrueuse, qui, selon lui, « exprime davantage le doute, sinon la menace, dans la perspective d'une Église elle-même en marche, qui se construit, se défend et tente de s'imposer ». Il faut toutefois nuancer cette interprétation en rappelant qu'elle s'inscrit plus généralement dans la thématique des images « marginales » grotesques, inquiétantes, démoniaques voire diaboliques sur les corniches et culots de voûtement, qui expriment le péril du péché et de la tentation tout en conjurant le mal par son asservissement apotropaique.

Tout en constatant les similitudes stylistiques et techniques avec la sculpture contemporaine de Saint-Gilles et avec celle du portail et du cloître de Saint-Trophime d'Arles, Laurent Schneider établit des parallèles avec le milieu artistique de la région toulousaine : tailloirs attribués à la cathédrale Saint-Étienne et chapiteau double du cloître de la Daurade ainsi que deux modillons de l'abbatiale audoise de Saint-Papoul, attribués à l'ambiance stylistique du groupe d'œuvres du « maître de Cabestany ». Il trouve toutefois les plus proches parallèles dans deux pièces du musée des Cloîtres attribuées à Gellone (CM 25. 120.88, CM 25. 120.73).

L'étude du « tailloir aux vieillards de la rue de la Mairie à Aniane » donne lieu à un inventaire circonstancié des éléments erratiques susceptibles de provenir du cloître de l'abbaye démantelé depuis le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette découverte est importante car, « pour la première fois un contexte archéologiquement stratifié et documenté a pu être identifié à Aniane » pour prouver l'existence d'un cloître sculpté d'une telle envergure artistique. « Les œuvres, mêmes fragmentées et mutilées, montrent l'éclat et la diversité de la production anianaise : entrelacs, rinceaux végétaux, chapiteaux d'acanthes, chapiteaux et plaques à décor narratif ». Certaines caractéristiques du décor végétal antiquisant amènent l'auteur à mettre en question la provenance de plusieurs pièces du musée des Cloîtres qui sont attribuées au cloître gellonien.

À l'évidente parenté de ces deux ensembles monumentaux s'ajoutent des analogies formelles et stylistiques plus lointaines entre des fragments de décor trouvés *in situ* dans la galerie nord

du cloître d'Aniane et la sculpture de la priorale clunisienne de Souvigny et même celle du portail royal de Chartres, qui n'attestent « pas nécessairement l'expérience et la circulation directe des artisans, mais au moins celle de carnets de modèles et d'écoles d'apprentissage. Et cela souligne surtout que les commandes et chantiers ouverts à Aniane contribuaient à ces foyers d'échanges dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle ». Pour Laurent Schneider, de tels échanges artistiques plaident en faveur d'une attribution de la commande du décor de la galerie nord du cloître d'Aniane à l'abbatiale de Raimond Guilhem de Montpellier (1162-1187), fils de Guilhem VI qui l'avait donné comme oblat à Cluny, dans un contexte chronologique contemporain des grands chantiers de Saint-Gilles et d'Arles.

En poursuivant son inventaire à la suite de Geneviève Durand <sup>2</sup>, Laurent Schneider examine d'autres éléments sculptés en remploi dans les environs <sup>3</sup>. Au moins une pièce de la collection du Metropolitan Museum, le chapiteau dit « de l'Enfer », avait été extraite d'une des maisons du bourg, au 14, rue de Montpellier, des baies géminées ornées de chapiteaux sculptés animés de trous de forêt suggèrent un rayonnement du chantier abbatial du XII<sup>e</sup> siècle sur la production artistique civile et domestique, à l'instar des villes de Nîmes, de Viviers, de Saint-Gilles ou encore de Cluny.

La dernière partie de l'article inventorie d'autres fragments de décor architectural dont la facture nettement plus fruste appartiendrait, selon l'auteur, à un style simplifié protogothique du XIII<sup>e</sup> siècle et qui pourraient provenir d'« un autre cloître ou d'une autre partie de cloître ». Parmi ces tailloirs, chapiteaux et colonnes monolithes on trouve pourtant un ensemble de chapiteaux à feuilles d'eau rudimentaires très proches de ceux de la salle d'étage du bâtiment claustral méridional de l'abbaye de Saint-Gilles, construit déjà vers le deuxième quart ou tiers du XII<sup>e</sup> siècle. La question de leur date, provenance et fonction originelle reste donc ouverte.

Les fouilles archéologiques, la prospection et l'analyse technique et stylistique des éléments sculptés erratiques confirment l'existence selon l'auteur « d'une sculpture proprement anianaise, qui se rattache aux grands

foyers de la sculpture romane méridionale et rhodanienne mais qui s'inspire aussi d'œuvres du domaine royal capétien ou clunisiennes ». Les parentés avec la sculpture du cloître de Gellone, avec celle des façades et cloîtres de Saint-Gilles et d'Arles ou encore celle de la frise de la cathédrale de Nîmes inscrivent la sculpture d'Aniane dans un puissant courant artistique méridional qui entretenait aussi, et notamment, des relations d'échange avec l'Italie septentrionale. – Laurent Schneider, « La sculpture erratique médiévale de l'ancienne abbaye d'Aniane », *Études héraultaises*, 62, 2024, p. 7-26. En ligne : <https://shs.hal.science/halshs-04788008v1>.

Andreas Hartmann-Virnich

1. Directeur de recherche au CNRS, Directeur d'Études à l'EHESS, membre de l'UMR 5648 CIHAM, Lyon-Avignon. Une première synthèse des résultats de la fouille est présentée dans Laurent Schneider, « Une fondation multiple, un monastère pluriel. Les contextes topographiques de la genèse du monastère d'Aniane d'après l'archéologie et la *Vie de saint Benoît* (fin VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 10 | 2016, mis en ligne le 09 décembre 2016, consulté le 29 août 2025. URL : <http://journals.openedition.org/cem/14481> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.14481>.

2. Geneviève Durand, « La sculpture médiévale à l'abbaye d'Aniane », *Archéologie du Midi médiéval*, Tome 15-16, 1997, p. 318-322.

3. Dès 1655 en effet un acte notarié mentionne des pergolas et des jardins ornés de colonnes dont la provenance n'est certes pas spécifiée, mais qui s'accordent à la présence, encore de nos jours, de plusieurs fragments remployés dans des maisons urbaines qui proviennent selon toute probabilité du cloître roman démantelé avant la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

**Polychromie des tombeaux médiévaux.** – Les tombeaux médiévaux sont victimes, en France, d'une stupéfiante négligence. Alors que leur installation avait été à l'origine de la création de beaucoup d'églises, ils ont été relégués à leurs marges dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Victimes ensuite de la vindicte révolutionnaire, ils ont été peu étudiés et, en dehors d'une typologie simple que Viollet-le-Duc a eu le mérite d'établir, ils restent des ouvrages étrangement méconnus. Encore aujourd'hui, il n'existe aucune étude autre que très partielle sur les monuments funéraires de Saint-Denis.

Le colloque que l'Institut Ausonius de l'Université Bordeaux Montaigne et l'Institut d'études médiévales de la Nouvelle université de Lisbonne organisèrent en juin 2022 sur *Les*



*couleurs de la mémoire. Tombes médiévales polychromes et mise en scène funéraire (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)* était donc le bienvenu. Les actes qui viennent d'en être publiés sous forme de dossier par la revue *Arte medievale* nous laissent pourtant un peu sur notre faim. Réunies par Haude Morvan et Giulia Rossi Vairo, qui signent l'introduction, les neuf notices consacrées à quelques monuments funéraires italiens, espagnols, portugais et français peinent à dépasser les constats d'état pour parvenir à une analyse, voire à une réflexion. La polychromie des tombeaux médiévaux est connue depuis longtemps, ne serait-ce que par les célèbres dessins de la collection Gaignières, dont les méthodes de relevé et de représentation sont abordées par Anne Ritz-Guilbert. D'autres notices présentent les études plus ciblées qui permettent de mieux appréhender les tombeaux de Fontevraud et de l'Épau (Bénédicte Fillion-Braguet), les tombeaux portugais (deux notices de Giulia Rossi Vairo et Catarina Martins Tiburcio), ceux de Castille (Fernando Gutierrez Banos), les tombeaux de marbre rouge de la cathédrale de Wawel, à Cracovie, par Marek Walczak, et les grands ouvrages funéraires lombards en marbre réhaussés de mosaïques, par Laura Cavazzini. Toutefois, l'absence de coordination ou de synthèse laisse l'impression d'une collection d'études sans grand rapport les unes avec les autres. La notice que Haude Morvan, Aurélie Mounier, Maud Mulliez et Johan Picot consacrent aux tombeaux de la chapelle de la Visitation de Clermont-Ferrand s'attache malheureusement plus à leur restauration du XIX<sup>e</sup> siècle qu'à l'exceptionnelle qualité de la peinture qui orne l'enfeu du cardinal Nicolas de Saint-Saturnin (mort en 1382). L'état dans lequel se trouvent les deux monuments traduit d'ailleurs l'abandon dans lequel des ouvrages longtemps respectés sont tombés par la suite.

Comme le montrent le tombeau bien connu de Philippe de France, aujourd'hui à Saint-Denis, et les statues en pied qui accompagnaient celui de Philippe de Morvilliers et de Jeanne du Drac, à Saint-Martin-des-Champs, les monuments funéraires médiévaux élevés en pierre étaient très largement polychromes, comme si la peinture avait eu pour but d'enrichir un matériau qui, seul, se serait peu distingué de

son environnement architectural. De même, la plaque émaillée de Geoffroy Plantagenêt, au Mans, était colorée et dorée, selon les riches possibilités offertes par cette technique. En revanche, les descriptions et représentations anciennes des tombeaux de bronze de Charles le Chauve à Saint-Denis, d'Eudes de Sully à Notre-Dame de Paris, d'un autre évêque à Chaalis et d'Evrard de Fouilloy, ainsi que de Geoffroy d'Eu à Amiens, ne révèlent aucune trace de couleur. Sur une plate-tombe élaborée comme celle du cardinal Lemoine, qui était peut-être à l'origine protégée par une barrière, l'effigie du prélat et les ornements qui l'encadraient – faits de lames de cuivre gravé – se détachaient sur une dalle d'ardoise en produisant un fort effet de contraste, mais sans la moindre coloration. Dès les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, le matériau constitutif des tombeaux, et plus particulièrement de leurs sculptures, conditionnait donc le déploiement plus ou moins important du décor peint.

La difficulté principale concernant la polychromie des monuments funéraires médiévaux est donc de discerner les parties peintes de celles qui ne l'étaient pas. La question concerne d'ailleurs également la sculpture monumentale, et les têtes retrouvées des *Rois* de Notre-Dame de Paris montrent qu'elles n'étaient pas entièrement peintes, mais que la pierre était seulement réhaussée de quelques colorations mettant en valeur les regards, les pommettes, les bouches et les barbes ou chevelures. Le rapport entre la polychromie et le matériau qui la porte était donc plus nuancé qu'il peut paraître au premier abord, et les tombeaux des ducs de Bourgogne, aujourd'hui au musée de Dijon, en sont de bons témoins. On reste donc peu convaincu par l'affirmation d'Emmanuel Moureau, selon laquelle le tombeau du cardinal Pierre des Prés, dans la collégiale de Montpezat-de-Quercy, aurait été entièrement peint. Quel intérêt le commanditaire aurait-il eu, alors, à dépenser autant d'argent pour payer le grand bloc de marbre nécessaire à sa réalisation, si ce matériau tant recherché devenait invisible une fois l'ouvrage terminé ?

Sur le jeu entre sculpture et polychromie, l'observation des tombeaux de Saint-Denis apporte d'autres enseignements. Dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle, les premiers gisants de marbre réduisirent la

place de la polychromie et de la dorure à certaines carnations, aux cheveux, aux pelages des animaux d'appui, au surli-gnage des vêtements, aux épigraphies et à quelques pièces héraldiques. La place importante laissée au marbre généra donc, très tôt, un changement de regard sur les œuvres. De valorisante et porteuse de préciosité, la couleur devint marginale, voire gênante. De fait, comme en témoigne le tableau particulièrement précis représentant *La messe de saint Gilles* – ainsi que les vestiges encore en place – le grand tombeau de Dagobert, à Saint-Denis, qui était au XIII<sup>e</sup> siècle entièrement polychrome, fut dès avant la fin du Moyen Âge repeint avec une couleur uniformément beige.

Finalement, sur la relation entre polychromie et sculpture, la contribution la plus significative de l'ouvrage est étrangère aux actes. Il s'agit de l'article que Gianluca Ameri consacre aux rapports entre la sculpture monumentale des années 1400 – y compris funéraire – et les grands ouvrages d'orfèvrerie émaillée de l'époque. En effet, ces pièces polychromes particulièrement spectaculaires présentent des personnages presque systématiquement blancs. Or, comme le montrent d'autres pièces contemporaines, la technique d'émaillerie de l'époque aurait permis une meilleure coloration des tissus et des carnations. Ce choix de figures principalement blanches reprend-il celui des figures de marbre que proposaient l'art religieux et l'art funéraire, et qui étaient pratiquement blanches depuis le début du XIV<sup>e</sup> siècle ? Ou est-ce plutôt l'inverse : les arts précieux de l'orfèvrerie et de l'ivoire se traduisant par une monochromie plus nette de la sculpture monumentale ? Il est certain qu'une connaissance plus étendue des tombeaux qui subsistent en France à Saint-Denis, dans certaines cathédrales et dans le milieu avignonnais pourrait éclairer cette question, mais elle reste encore à acquérir. – Haude Morvan et Giulia Rossi Vairo (dir.), « Les couleurs de la mémoire. Tombes médiévales polychromes et mise en scène funéraire (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles) », actes du colloque organisé par l'université Bordeaux Montaigne les 20 et 21 juin 2022, publiés par *Arte medievale*, série IV – année XIV, 2024, p. 9-128, Sapienza Università di Roma et Silvana Editoriale.

Jacques Moulin

**Sculpture funéraire en Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle.** – Dans la belle abbaye de Saint-Mihiel (Meuse), le musée d'Art sacré, que dirige avec beaucoup de passion et d'efficacité Marie Lecasseur, s'est enrichi d'une exceptionnelle statue gisante en pierre de *Sainte Lucie d'Écosse*, provenant de l'église des Minimes de Sampigny (Meuse). L'œuvre de grande dimension (longueur 1,60 m) représente la sainte gisante, à la manière d'une statue funéraire médiévale dans une volonté d'archaïsme assumée (fig. 1). La tête, posée sur un coussin à ramages, montre un visage, jeune et inexpressif, aux yeux ouverts pour l'éternité, qu'encadrent de longues boucles entrelacées de rubans. Mains jointes en prière, la sainte est richement vêtue d'une robe et d'un surcot mi-long aux ramages complexes, imitant un tissu lourd et damassé, incisés dans la pierre. Un col montant, terminé par une mince collerette tuyautée, dégage le cou, alors qu'un manteau, retenu par un ruban sur la poitrine, enroule ses plis mouvementés sur les manches bouillonnantes de la robe. Le mouvement de ce drapé et celui de la robe sont conçus comme si la figure était debout, prête à ressusciter, ici encore dans la tradition médiévale. De même que les gisants posent les pieds sur un lion, ou un chien, ou éventuellement une licorne, ici figurent, posés contre les pieds, trois agneaux, à la toison bouclée, qui semblent converser, rappelant que la sainte aurait été bergère.

L'œuvre est monolithe, et Lise Leroux du Laboratoire de Recherches des Monuments Historiques (LRMH) a identifié la pierre comme un calcaire blanc du type de la pierre de Tonnerre, qui a été utilisé aussi pour le célèbre *Sépulcre* de Ligier Richier dans l'église Saint-Michel de Saint-Mihiel.

Marie Lecasseur a reconstitué l'histoire de la statue depuis l'église de Sampigny. Sainte Lucie, ermite écossaise établie au Haut Moyen Âge sur une colline près de Sampigny, avait été l'objet d'un culte et d'un pèlerinage, en particulier pour les femmes en mal d'enfant. Elle aurait vécu là où poussent des cerisiers sauvages qui donnent un bois particulier, le bois de Sainte-Lucie. De nombreux objets décoratifs, coffrets, cadres, miroirs, mais aussi religieux, ont été produits aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles dans ce matériau de couleur rouge, si dur qu'il prend un beau poli. Un oratoire, puis une église où le chapitre cathédral de Verdun installa

quatre chapelains en 1502, lui avaient été consacrés, avant que les seigneurs du lieu, Louis de Lorraine et son épouse Henriette de Lorraine, y installent un couvent de Minimes en 1625. À la Révolution, le couvent fut supprimé, puis détruit. Mais il a été démontré que la statue a été placée ensuite sur le maître-autel de l'église Saint-Michel de Saint-Mihiel, avant de figurer dans la collection de Léon-Charles Moreau, juge à Saint-Mihiel. Comme elle provenait du domaine public, elle a été restituée à la commune.

Déjà, en 2017, le musée avait reçu en legs une statuette de *Sainte Élisabeth*, provenant d'un groupe de la Visitation, et en 1992, le département de la Meuse avait acquis une statuette de *Sainte Marthe domptant le dragon*, toutes deux provenant de la même collection Moreau, puis de la collection Hutin. Marie Lecasseur a organisé en 2017 dans son musée une journée d'études autour de l'étonnante statuette de *Sainte Élisabeth* et a publié avec Paulette Choné ses conclusions dans *Le Pays lorrain*<sup>1</sup>. Leur analyse détaille les caractéristiques techniques et stylistiques de cette œuvre, qui proviendrait d'une chapelle de l'église Saint-Michel de Saint-Mihiel. Elles se réfèrent explicitement à l'art de Ligier Richier. Dans cet article, sont précisées à cette occasion les vicissitudes de la collection du juge sammiellois Léon-Charles Moreau, son ampleur et la vie tourmentée de son dernier propriétaire<sup>2</sup>.

La statue gisante de *Sainte Lucie* ne présente pas les caractères de *Sainte Élisabeth*, bien que le choix d'un calcaire blanc et, probablement, encaustiqué et poli à l'image du marbre, soit identique aux réalisations de l'atelier de Richier. La représentation d'un surcot mi-long aux ramages complexes, bordé de franges, l'en rapproche aussi. Mais on trouve ce type de vêtement luxueux sur une *Vierge à l'Enfant* lorraine du Louvre, dont les décors étaient réalisés en polychromie et non sculptés. La joliesse du visage de celle-ci n'est d'ailleurs pas loin de celui de *Sainte Lucie*. Acquisée par le Louvre de l'antiquaire Demotte dans cette même région, elle avait été attribuée alors à tort à Richier. Même si l'habit ne fait pas le moine, elle montre que des ateliers de grande qualité travaillaient dans le Barrois ou la Woëvre.

Si la grande ombre de Ligier Richier plane sur Saint-Mihiel où il a longuement vécu avant son départ pour Genève, et si

son fils Gérard et ses descendants ont continué à animer l'art de la ville, il n'y a aucune raison, ni pour cette sculpture, ni pour celle de *Sainte-Marthe*, de parler d'« école sammiéloise » en dehors de la production bien caractérisée de cette famille. Le terme d'école doit être réservé à un ensemble d'artistes de même formation, collaborant dans un même lieu. Ainsi, au cours des recherches sur l'art champenois, les spécialistes de la sculpture (Marion Boudon-Machuel) et du vitrail (Danièle Minois) ont refusé le terme d'école troyenne, pour préférer celui d'ateliers troyens, étant donnée la diversité de la production. On lit d'ailleurs dans l'article que : « selon Paulette Choné, il ne convient pas nécessairement d'évoquer « l'école sammiéloise » de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle » tant effectivement on n'y voit pas les caractères de la famille Richier.

On nous permettra de rappeler que si Sampigny est à 8 km de Saint-Mihiel, il n'est qu'à 30 km à l'est de Bar-le-Duc, capitale des ducs de Bar et des ducs de Lorraine. À la Renaissance, Bar est un grand foyer de l'art lorrain. Richier y travaille à la chapelle des ducs, la collégiale de Saint-Maxe, tant pour l'admirable et célèbre *Monument du cœur de René de Chalon* (« le squelette ») que pour une *Nativité*, dont subsiste l'*Enfant Jésus*, ainsi que deux statuettes d'anges qui ne sont pas de sa main.

Faisons un rêve : osera-t-on le rappeler, en 1560, le duc Charles III, époux de Claude de France, reçoit à Bar son beau-frère François II et Marie Stuart, reine d'Écosse et reine de France, dont la mère Marie de Guise était née au château des ducs. Si la légende prétend que la souveraine y a apprécié la confiture de groseille épépinée à la plume d'oie, pourquoi n'aurait-elle pas fait prier la sainte de son pays qui protégeait les femmes en désir d'enfant ? Il faut bien rêver parfois !

La sainte de Sampigny a bénéficié des bienfaits de la famille de Lorraine. Marie Lecasseur cite prudemment, sans sources (« dit-on »), le pèlerinage en 1612 de Marguerite de Gonzague (1591-1632), épouse du duc Henri II de Lorraine (1608-1624), sans doute pour avoir un héritier mâle puisqu'elle avait déjà deux filles. Plus étayée est la fondation du couvent des Minimes en 1625 par les seigneurs de Sampigny, princes de Phalsbourg, Louis de Lorraine-Guise (1588-1631)

et Henriette de Lorraine (1605-1660), sœur du duc Charles, qui n'eurent jamais d'enfant. L'auteur avance prudemment que la sculpture pourrait « correspondre à une commande liée à l'établissement du couvent des Minimes au début du XVII<sup>e</sup> siècle. » Ce qui signifierait vers 1625 et semble bien tardif. Dans les légendes des illustrations, elle date cependant l'œuvre du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle – début du XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui est une fourchette prudente mais large. La grande qualité de la sculpture, les caractéristiques du vêtement, le voisinage de la capitale du duché, devraient pourtant la réduire à la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. – Marie Lecasseur, « Saint-Mihiel. Le gisant de sainte Lucie d'Écosse », *La Revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2024-4, p. 8-11.

Geneviève Bresc-Bautier

1. Paulette Choné et Marie Lecasseur, « Sainte Elisabeth de Ligier Richier », *Le Pays lorrain*, 115<sup>e</sup> année, vol. 99, septembre 2018, p. 267-275.

2. Il s'agit de son fils Jean-Dominique Adolphe Moreau de la Meuse, collaborateur notoire du régime de Vichy, décédé à la prison de Fresnes en 1946. La collection saisie est alors vendue et dispersée.

## Architecture et architectes XII<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> siècle

**Reconstitution de l'église abbatiale romane d'Ebersmunster (Bas-Rhin).** – Chercheur à l'Inventaire du Patrimoine Région Grand Est et auteur d'une thèse consacrée à la voûte romane en Alsace, Jean-Philippe Meyer est un spécialiste reconnu de l'architecture du Moyen Âge central de sa région d'exercice, dont il a une connaissance aussi encyclopédique que subtile. Il livre ici, une étude inédite de l'ancienne église romane de l'abbaye d'Ebersmunster. Fondée au VII<sup>e</sup> siècle, cet établissement subit les affres de la guerre de Trente Ans qui eut raison de l'abbatiale. Celle-ci, du moins le croyait-on, fut intégralement rebâtie et décorée, en trois campagne : le chevet en 1671-1672, puis la façade entre 1708 et 1715, enfin la nef et le transept entre 1725 et 1727.

Le démontage d'une partie du mobilier du chœur à l'occasion de travaux de restauration réalisés par tranches successives entre 2006 et 2010 par la Conservation régionale des Monuments historiques a révélé, aux angles orientaux de la croisée, des maçonneries jamais observées<sup>1</sup>. Il s'agit de deux piliers en

grès dotés de pilastres entre lesquels s'intercale une colonnette du côté du vaisseau central, le tout étant enchâssé dans l'appareil de brique de l'église. Section cruciforme flanquée de colonnettes, bases attiques, ciselures périmétriques délimitant des parements layés par percussions normales à la surface du bloc, absence de marques lapidaires : la facture de ces supports est comparable à des réalisations régionales du troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle. Des éléments ornés de lanières entrecroisées et de pointes de diamant, trouvés en remploi à la croisée, furent sans doute façonnés à la même période.

Des négatifs de l'implantation d'anciennes stalles, observés sous la croisée actuelle lors d'une surveillance de travaux en 1976, indiquent que cet espace se trouvait dans le chœur avant la reconstruction lancée en 1671. S'il est impossible de fournir meilleur *terminus ante quem*, notons que l'aspect de la partie de la plinthe des supports du XII<sup>e</sup> siècle émergeant aujourd'hui du sol laisse supposer, si l'on se fie à d'autres exemples régionaux, que le niveau de circulation roman se situait 35 cm en-dessous de l'actuel. Cette cote restituée coïncide avec celle d'une couche sombre marquant le fond de la tranchée de 1976 contenant les négatifs précédemment cités. Les supports se seraient donc trouvés dans le chœur médiéval à proximité du sanctuaire.

Un plan du monastère figurant l'église avec son chevet polygonal actuel mais dépourvue de ses tours de façade fut dressé sans doute entre les deux premières campagnes de travaux modernes, soit vers 1700. Il donne donc un état de la nef et du transept avant leur reconstruction. Il montre que l'œuvre baroque n'a pas déplacée la croisée ancienne.

Si l'on en croit la position des colonnettes flanquant nos supports, chœur et sanctuaire étaient voûtés d'ogives tandis que les bras des transepts devaient rester simplement charpentés. Les indices formels et archéologiques concordent avec ceux du dossier documentaire. La *Chronique d'Ebersmunster* révèle en effet que les bases d'une nouvelle église furent jetées en 1112. Le chantier était bien avancé en 1137. Des travaux lancés après 1139 permirent l'achèvement de l'édifice et sa consécration par l'évêque Burchard (1141-1162). L'abbé Egilof (1177-1189) dota, quant à lui, le chœur de voûtes.

C'est à ce dernier qu'il faudrait ainsi attribuer la paternité des deux piliers cruciformes découverts lors des travaux.

La présence de pilastres sur les quatre faces des supports indique qu'ils supportaient des arcs dans autant de directions et que les bras du transept ouvraient donc à l'est sur des chapelles, elles-mêmes accessibles depuis le sanctuaire. Un texte de 1670 évoque opportunément des chapelles à deux niveaux, ce qui n'est pas sans rappeler des dispositions de tradition ottonienne.

Si l'on rassemble tous les indices, l'abbatiale romane d'Ebersmunster aurait été construite à partir de 1112, ses parties orientales dateraient quant à elles largement de l'abbatiale d'Egloff. L'édifice aurait possédé une croisée et un sanctuaire voûtés d'ogives (présence de colonnettes dans leurs directions), tandis que les bras, peu débordants, auraient été simplement charpentés (absence de colonnettes). Ils auraient ouvert sur des chapelles voûtées à deux niveaux, sises sous des tours et communiquant avec le sanctuaire. Reconstituée ainsi, Ebersmunster présente des lignes bien connues du roman tardif alsacien. Sa croisée de 9,46 m de large en fait l'une des réalisations les plus ambitieuses de son temps. La découverte des deux supports est donc particulièrement remarquable même si leur observation par fenêtres successives au gré de l'avancement des restaurations a été difficile.

On ne pourra, dans ces conditions, qu'être admiratif de la reconstitution par J.-Ph Meyer du parti architectural d'un vaste édifice, grâce à une chronique peu précise, un fascicule photographique assemblé en 1976 et un plan datant de 1700. On sera tout aussi convaincu qu'il a méticuleusement rassemblé toutes les pièces d'un dossier qui demeure léger.

On ne doutera pas que les maçonneries découvertes ont été parfaitement analysées mais il reste fragile d'attribuer au XII<sup>e</sup> siècle des états dont on peut simplement affirmer qu'ils datent d'« avant 1671 » ou d'« avant 1725 ». On citera les négatifs des stalles donnant la position du chœur et localisant ainsi les espaces décrits dans la *Chronique d'Ebersmunster*, de même que la représentation des bras du transept sur le plan de 1700 qui permet d'assimiler les deux supports retrouvés à la partie orientale de la croisée romane.

L'auteur a bien conscience de ces fragilités et offre plusieurs justifications complémentaires : la présence d'un décor baroque antérieur à 1671 atteste l'existence de restaurations avant les destructions de la guerre de Trente Ans, justifiant la conservation du transept roman dans les reconstructions postérieures, la présence de nombreux emplois dans la tour de chevet dont aucun n'est attribuable à l'époque gothique ni à la Renaissance qui suggère l'absence d'adjonctions significatives durant ces périodes et un sceau datable de 1350 sur lequel l'abbatiale est représentée avec une facture clairement romane<sup>2</sup>.

On retiendra, pour notre part, que l'abbatiale d'Ebersmunster possède un potentiel archéologique remarquable et que des investigations complémentaires pourraient parvenir à des découvertes de première importance. S'il n'était pas usuel au début des années 2000 d'associer archéologues et historiens à toute opération de restauration, le cas présenté par J.-Ph. Meyer prouve à quel point cette politique s'avère aussi profitable qu'indispensable. - Jean-Philippe Meyer, « L'abbatiale romane d'Ebersmunster : ses vestiges du XX<sup>e</sup> siècle », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, t. LXV, 2022, p. 63-77.

Arnaud Ybert

1. Visibles grâce à des photos de Gilbert Poinot conservées dans le fonds de la Conservation régionale des Monuments historiques, D.R.A.C. Grand est, Pôle des patrimoines.

2. Sceau du Conseil de la ville d'Ebersmunster, archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg, CH1364 (boîte 64).

**Jacques Androuet du Cerceau : proposition de datation pour le Livre des Temples et logis domestiques.** – L'influence de Sebastiano Serlio sur Jacques I<sup>er</sup> Androuet du Cerceau fut considérable. Leur rencontre, que l'on situe dans les années 1540, constitue d'ailleurs l'un des temps forts de la carrière du jeune Du Cerceau, et pour cause : les *Libri* du Bolognais auxquels il eut accès, en version imprimée ou manuscrite, constituèrent une source d'inspiration majeure qui façonna à bien des égards son œuvre graphique par le choix des sujets et le mode de représentation. Bien qu'inépuisable, ce champ d'enquête a déjà largement été exploré. De nombreux spécialistes, Francesco Paolo Fiore, David Thompson et Myra Nan Rosenfeld pour ne citer qu'eux, ont depuis long-

temps attiré notre regard sur cet aspect, mis en lumière par des études plus récentes, dont celles d'Yves Pauwels sur l'influence des traités de Serlio en France, non mentionnés ici, les travaux de Sylvie Deswarte-Rosa sur le recueil de Lyon, et l'essai de Sabine Frommel paru en 2010 dans l'ouvrage collectif dirigé par Jean Guillaume avec la collaboration de Peter Fuhling, *Jacques Androuet du Cerceau : « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*.

C'est donc dans cette bibliographie, déjà vaste, que s'inscrit l'article d'Elena Efimova, professeur au département d'histoire générale de l'art, université d'État de Lomonosov à Moscou. L'auteur s'intéresse ici aux citations serliennes dans les *Temples et logis domestiques*, une suite de cinquante gravures à l'eau-forte, publiée à Orléans vers 1545, et rééditée plus tard en petit format. Ni l'approche ni l'objet de l'étude ne sont nouveaux ; cette série ayant déjà été maintes fois rapprochée du *Livre V* pour les temples, et du *Sesto Libro* pour les habitations, un ouvrage que Serlio n'a jamais publié mais dont on connaît trois versions différentes : la plus ancienne, conservée à l'Avery Library de l'Université Columbia à New York, celle sur vélin, à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, et une dernière, connue grâce aux épreuves de la Nationalbibliothek de Vienne. L'article mérite pourtant attention car il propose de revoir la thèse généralement admise selon laquelle Du Cerceau se serait uniquement inspiré du manuscrit préparatoire de l'Avery Library pour ses projets d'architecture civile. Selon Efimova, certains modèles révèlent une connaissance évidente des trois états successifs du *Livre VI*, dont l'ordre de réalisation comme les dates d'exécution font débat.

Avant d'étayer son propos, l'auteur revient sur la réception des traités de Serlio en France, et notamment sur celle du *Sesto Libro*, qui, bien que non publié, fit de nombreux émules dont Du Cerceau puis Le Muet, par la thématique abordée – l'architecture domestique – et son approche hiérarchique, de la demeure la plus humble à celle du roi, des maisons de campagne aux habitations urbaines. Elle rappelle ensuite brièvement les hypothèses énoncées par David Thomson, puis Claude Mignot, au sujet de la présence en France du manuscrit de New York, et de son éventuelle appartenance

à Du Cerceau, avant d'évoquer les liens justement établis par Rosenfeld, puis Frommel, entre cet exemplaire et les *Temples et Logis domestiques*, sans en donner les détails.

Dans cette suite gravée, qui est l'une des premières de Du Cerceau, Efimova note quelques emprunts aux versions de Munich et de Vienne, du moins dans deux exemples précis. C'est le cas du modèle Q, dont le plan - quatre ailes organisées autour d'une cour circulaire et bâties sur un terre-plein bastionné - avait déjà été rapproché de la *casa di un principe serrata in loco forte* de l'exemplaire de l'Avery Library. Pourtant, selon elle, le tracé des bastions comme le rez-de-chaussée côté cour renvoient au même projet figuré dans le manuscrit de Munich, tandis que les façades sur fossé, à celui de Vienne. Quant aux escaliers et aux cabinets situés à proximité des pièces circulaires, leurs formes diverses ne seraient que la combinaison des différentes solutions proposées dans les trois états du *Livre VI*. Elle ajoute enfin que la façade d'entrée a été composée suivant ce même processus : si les neuf travées à bossage évoquent les versions new-yorkaise et viennoise, le dessin « insolite » des fenêtres du premier niveau des pavillons est celui du projet munichois. C'est le même constat qu'elle fait pour l'édifice M, dont le plan - quatre ailes autour d'une cour carrée à portique – serait une synthèse des différentes versions de la *casa del capo di parte fuori della citta* du *Livre VI*. La présence d'une cour arrière, absente dans le manuscrit de New York, indique cependant la version ultérieure de Vienne, voire même du modèle XXV, qui est une habitation urbaine et non rurale, d'où proviendrait l'idée du corps de logis dédoublé. Elle note enfin quelques similitudes avec la villa XXIV du *Settimo Libro*, publié en 1575 par Jacopo Strada, suggérant ainsi que Du Cerceau dut y avoir accès.

Sa réflexion se poursuit sur l'élévation de l'édifice M, avant de revenir sur la grande liberté de l'artiste dans la réinterprétation des modèles serliens, qui multiplie les sources pour livrer une version plus personnelle et francisée. Ce point, déjà longuement abordé par Frommel en 2010, est illustré avec l'édifice P, dont le plan est inspiré du *padiglione al costume di Franza* du *Sesto Libro* et l'élévation du *Tempio sacro* des *Regole*. Efimova s'appuie également sur les travaux de Rosenfeld, pour rappeler que le Français eut

sans doute accès à des documents plus confidentiels du Bolognais, comme ses livres manuscrits ou sa collection personnelle de dessins italiens, des conclusions que cette étude vient renforcer. En se fondant sur les liens nouvellement établis avec les trois versions du *Livre VI* et le *Settimo Libro*, elle propose de réviser la datation des *Temples et logis domestiques*, pour la situer entre la publication en 1547 du *Quinto Libro* et le départ de Serlio pour Lyon en 1549. Une réalisation après 1547 est tout à fait probante car l'exemplaire de Munich est dédié au roi Henri II couronné cette année-là ; quant aux *Livres VI* et *VII*, ils étaient déjà achevés au dire de Serlio dans son *Livre V*. Cette datation pourrait cependant se heurter à la critique, les citations des versions munichoise et viennoise pouvant être jugées peu nombreuses, et par conséquent peu convaincantes. Le lecteur pourrait d'ailleurs être déçu par le résultat de cette enquête qui aurait mérité d'être élargie à d'autres suites et recueils de Du Cerceau.

Parfaitement bilingue, l'auteure a livré un texte en français. Il demeure néanmoins quelques rugosités dans l'écriture que la relecture attentive d'un directeur scientifique francophone aurait pu éviter comme les coquilles et anglicismes (« combinaison », etc.) dont la présence peut agacer. Elle aurait aussi permis de remplacer quelques termes inadéquats, tels que « rond » par « circulaire » ou « à vis », et « coins » par « angles ». On regrettera enfin la mise en page, qui décale complètement le texte des images. Sur le fond comme sur la forme, l'article appelle donc un certain nombre de réserves. - Elena Efimova, « Les projets serliens dans le livre des *Temples et logis domestiques* de Jacques Androuet du Cerceau », *Annali di architettura, rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 35, 2023, p. 21-32.

Samantha Heringuez

**Réflexions méthodologiques sur l'usage des archives notariales et dessins d'architecture au XVII<sup>e</sup> siècle, entre Bretagne, Maine et Anjou.** – Il est très heureux que le numéro de la revue *Histoire de l'art* intitulé « Archives. Retour aux sources » ait consacré une bonne place à l'histoire de l'architecture. On sait en effet que, conscients d'en avoir un grand besoin, les spécialistes de cette

discipline ont depuis longtemps porté un vif intérêt aux archives et se sont attachés à explorer les importants fonds à leur disposition. Parmi les documents utilisés, les plus recherchés sont sans doute pour le XVII<sup>e</sup> siècle les marchés notariés conclus avec les entrepreneurs, qui ont été exploités pour préciser datations et attributions, ainsi que pour comprendre l'état premier d'un édifice. En outre, la richesse de ces actes en a fait une ressource fondamentale pour répondre aux questionnements qui se sont multipliés sur les pratiques constructives, les métiers, les réseaux... L'article que propose Jessy Jouan s'inscrit dans cet effort. Il invite en effet à rechercher dans les archives notariales les dessins accompagnant les marchés et à ne pas se contenter de les signaler ou de les reproduire, mais à les analyser pour comprendre dans chaque cas leur place exacte au sein du processus de création et de construction. Cette approche générale a en outre le mérite d'être fondée sur des exemples choisis hors de Paris, ouverture bienvenue car favorisant un judicieux décentrement du regard. Le terrain choisi est « l'Ouest français », ou plus précisément la Bretagne, le Maine et l'Anjou.

L'auteur expose d'abord la méthode qu'il suit pour retrouver les marchés et qui l'amène à se concentrer, plutôt que sur les lieux mêmes, sur les villes où étaient traitées les affaires des maîtres d'ouvrage. Prenant l'exemple du château de Brissac, il expose ainsi comment le dépouillement des actes des notaires d'Angers privilégiés par les familles aristocratiques a permis la découverte de marchés pour la couverture de l'aile est (1611) et pour le pavement des escaliers et de deux cours (1615), ainsi que d'un accord de 1617 faisant référence à un marché de maçonnerie de 1616. Plus généralement, les recherches menées dans 348 liasses lui ont permis de retrouver 144 actes en lien avec l'architecture et une dizaine de dessins. Six sont ici analysés en cherchant à préciser le rapport qu'ils entretiennent avec le marché qu'ils accompagnent et leur place dans la définition du projet puis la mise en place du chantier.

Il faut souhaiter que, comme l'espère l'auteur, cette contribution sera suivie par d'autres enquêtes dans diverses régions. Outre leur intérêt intrinsèque, celles-ci devraient permettre de donner un nouveau développement aux

réflexions proposées. Un intéressant préalable serait ainsi de s'interroger sur l'usage même des marchés notariés, car il faut rappeler que ceux-ci n'étaient pas uniformément répandus, le recours à de tels actes étant par exemple très rare dans différentes parties de la Normandie voisine. Concernant les devis sur lesquels pouvaient s'appuyer les marchés, l'habitude qu'avait par exemple Jacques Lemercier de rédiger lui-même régulièrement les siens ne peut être tenue pour exceptionnelle, car elle s'inscrivait dans une pratique fréquente en Île-de-France au XVII<sup>e</sup> siècle. Mais il est stimulant de signaler que cet usage ne constituait pas une norme dans les régions étudiées par l'auteur dans la mesure où il appelle de nouvelles investigations. Les questions soulevées par la temporalité des dessins et leurs différents rapports possibles avec les contrats mériteraient de même d'être étendues. Il faut donc souhaiter que cet utile travail soit poursuivi, approfondi et complété par d'autres et que leur compilation permette d'aboutir à une cartographie des pratiques à l'échelle du royaume. – Jessy Jouan, « Les dessins d'architecture des fonds notariaux. Le cas de l'Ouest français au XVII<sup>e</sup> siècle », *Histoire de l'art*, n°95, 2025, p. 119-128.

Étienne Faisant

**Un grand architecte rhodanien en ses terres.** – Les 10 et 11 octobre 2024, la ville de Valence accueillait deux journées d'étude consacrées, en douze communications à l'architecte « Pierre-Marie Bossan à l'École de Valence ». Il faut remercier le professeur Philippe Dufieux et M. Julien Mathieu<sup>1</sup> de cette initiative qui a permis d'aller plus loin dans la connaissance de la vie et l'œuvre de Pierre Bossan. Dans son introduction, Philippe Dufieux fait le point sur les travaux concernant l'architecte, rendant hommage au professeur Elisabeth Hardouin-Fugier pour son travail pionnier, initié il y a plus d'un demi-siècle et le regard novateur qu'elle a porté sur le personnage et son œuvre.

Philippe Dufieux et Anne Fliche lèvent, en partie, le voile sur Bossan ainsi que sur son mentor, l'abbé Didelot et sur quelques « élèves ». Plusieurs aspects de la vie du jeune architecte sont dévoilés en particulier ses diverses résidences à Valence et les conditions de sa vie matérielle. En recoupant les communications, il devient possible d'établir une chronologie et une généalogie approximative.



Annie Friche qui depuis plusieurs décennies parcourt le terroir à la recherche des travaux de Bossan, se penche sur l'école d'art chrétien installée à Valence par l'architecte et redonne toute sa place au chanoine Charles Didelot, prêtre valentinois, mécène et grand bâtisseur, dans l'épanouissement de la vocation de Pierre-Marie. Le rôle pédagogique du prêtre est évoqué par l'analyse de sa collection de moulage que nous livre Géraldine Mallet, corpus aujourd'hui conservé à l'université de Montpellier.

Les débuts de l'activité d'architecte, intitulés « les années troubadours », sont exposés par Philippe Dufieux ; période courte mais importante de sa production avant son grand œuvre qu'est l'église votive de Fourvière. Ce sont ses travaux à la primatiale Saint-Jean Baptiste dont l'imposante stalle archiépiscopale à l'usage du cardinal de Bonald ; l'édification de l'église Saint-Georges, sur la rive droite de la Saône, paroisse de son mécène et ami Joannès Blanchon et l'église paroissiale de Valfleury. Dès cette époque, l'architecte confie le suivi du chantier à des collaborateurs, Franchet à Saint-Georges, à l'église de Feurs, Léo à l'église de Regny sans oublier l'immeuble commandé par Blanchon pour sa famille en 1855, élevé non loin de l'église Saint-Georges, modèle d'ornementation byzantino-médiévale. Cette connaissance du bâti est complétée par l'essai de cartographie des travaux de l'architecte et de ses élèves en Drôme-Ardèche établi par Viviane Rageau. L'article fait le point sur les quatre chapelles valentines et les églises drômoises attribuées à Bossan, les chantiers de rénovation où il est intervenu, ainsi que les églises élevées par son élève Joannis Rey. Pour conclure ce corpus, Daphné Michelas rend compte de son travail à la basilique de La Louvesc dédiée à saint Jean-François Régis, apôtre jésuite du Vivarais, travail réalisé à partir des sources inédites de la Compagnie de Jésus. Cette contribution met en lumière les contraintes imposées à l'architecte par l'étroitesse du lieu, le désir des commanditaires de pouvoir continuer à célébrer et également les difficultés budgétaires inerrantes à toute construction religieuse de cette époque.

Deux aspects particulièrement méconnus de l'œuvre de Bossan sont évoqués. L'art funéraire et l'art liturgique. Il faut saluer le courage d'Éric Sergent d'aborder ce chapitre ingrat

de la production funéraire de l'architecte, tant la recherche, importante sur le terrain, se heurte aux nombreuses disparitions de tombes ou à leur abandon depuis plus d'un siècle. Sans être à ses débuts, sa recherche prosopographique et topographique demande encore de nombreux voyages et explorations des cimetières de la vallée du Rhône. Ma propre contribution à l'art liturgique traite des nombreux dessins fournis par Bossan à l'orfèvre lyonnais Armand-Calliat, à la maison Favier mais aussi au grand orfèvre parisien Placide Poussielgue-Rusand. L'importante collection d'orfèvrerie et de dessins conservée au musée de Fourvière ainsi que les pièces présentes en France et jusqu'à la Sacristie pontificale attestent l'implication de l'architecte dans la réalisation de cet art de l'autel, au même titre qu'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc<sup>2</sup>. Les formes nouvelles créées par l'architecte, comme les ostensoirs sans rayons, les calices aux tiges tronconiques, sont utilisées bien après sa mort par les orfèvres et leurs successeurs.

L'École de Valence, difficilement cernable dans son entité, s'éclaire cependant grâce à ces journées. Bossan eut des compagnons et des suiveurs. Anne Fliche analyse le développement de l'école de l'abbé Didelot et suit les protagonistes dans leur vie active, en particulier les frères Rey. Elle met en lumière les liens que ces jeunes gens, qui deviennent des artistes confirmés, gardent avec Pierre Bossan, désormais retiré pour raisons de santé à La Ciotat. Julien Mathieu tente d'établir une liste des élèves et successeurs, encore incomplète. Nancy Meunier-Perdiol et Julien Mathieu tracent l'itinéraire d'un architecte diocésain de Valence, Alexandre-François Epailly qui exerce dans la Drôme entre 1834 et 1878 et assume la charge d'architecte diocésain de 1872 à 1878 ; il reste dans les mémoires comme le restaurateur de la collégiale Saint-Barnard de Romans. Anne Richard-Bazire présente les travaux et aménagements de la cathédrale Saint-Apollinaire par l'architecte diocésain Jean-Louis Pascal de 1875 à 1920. Si ces figures sortent de l'ombre, on regrette que la fonction propre aux architectes diocésains n'ait pas été évoquée, la particularité de cette fonction et son enjeu ayant été depuis la décennie 90 bien mise en valeur par les travaux de Jean-Michel Leniaud<sup>3</sup>.

Ces contributions mettent aussi le doigt, sans insister, sur les destructions opérées partiellement ou totalement dans « l'élan du concile Vatican II » : disparition de l'autel majeur et du ciborium de la basilique de La Louvesc et de l'autel de la chapelle des Trinitaires de Valence. Julien Mathieu livre un état des sources permettant de cerner l'œuvre de l'architecte tout en constatant que les années valentines « demeurent peu documentées et qu'une chronologie fine peine à être établie. » Cependant, cette contribution donne de nombreuses pistes de recherches tant dans les archives de Congrégations religieuses que dans les archives privées qui peu-à-peu sortent des « sanctuaires familiaux » pour être versées dans les collections publiques.

Il reste cependant beaucoup à faire notamment sur le corpus de l'architecture funéraire et l'étude de l'œuvre des élèves ou suiveurs qui comme Epailly, « sans être un inconnu, [il] n'a jamais fait l'objet d'une synthèse biographique. » Concernant la biographie, de larges zones d'ombre persistent, tant dans la vie privée que professionnelle, en particulier son séjour en Italie et en Sicile. Viviane Rageau est consciente qu'un corpus complet de la production multiforme de Bossan « nécessite un important travail documentaire d'inventaire, d'exploitation de sources et de recherche », son essai propose « d'ouvrir des pistes, de formuler des hypothèses d'attribution et de mettre en exergue l'importance de l'ouverture de certains fonds d'archives ». Le souhait formulé par tous les intervenants est que de jeunes chercheurs s'intéressent au sujet. – « Pierre-Marie Bossan et l'École de Valence », *Revue drômoise*, n°595, mars 2025, n°596, juin 2025.

Bernard Berthod

1. Philippe Dufieux est professeur à l'École nationale supérieure d'architecture de Lyon ; Julien Mathieu est attaché principal de conservation du patrimoine de la ville de Valence et de *Valence Romans Agglo*.

2. Voir sur ce sujet Gaël Favier, *Trésors inconnus de Viollet-le-Duc*, Paris, 2025. Livre accompagnant l'exposition au Musée d'art religieux de Fourvière (juin-novembre 2025).

3. Jean-Michel Leniaud, *Les cathédrales au XIX<sup>e</sup> siècle : étude du service des Édifices diocésains*. Préface d'Alain Erlande-Brandenburg. Paris : Economica, 1993. In-4, 984 pages, plans, ill. noir et coul. Jean-Michel Leniaud, *Répertoire des architectes diocésains du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : éd. École nationale des chartes, 2003. (Éditions en ligne de l'École des chartes, n°4), [en ligne]. <http://elec.enc.sorbonne.fr/architectes/>.

## TABLE DES MATIÈRES

### ARTICLES

<i>Judith Förstel (1970-2024)</i> , par Françoise Boudon et Dominique Hervier.....	291
La circulation des modèles en France occidentale au XI <sup>e</sup> siècle	
<i>Saint-Martin de Tours et les « églises de pèlerinage »</i> . Du mythe à l'histoire, par Éliane Vergnolle	293
<i>Géométrie du plan de quelques chevets à déambulatoire et chapelles rayonnantes du XI<sup>e</sup> siècle</i> , par Robert Bork.....	331
<i>Regards croisés sur Saint-Paul de Cormery, Saint-Martin de Tours et Saint-Benoît-sur-Loire</i> , par Thomas Pouyet et Éliane Vergnolle.....	339
<i>A culture of copying: sketchbooks and sculpture in eleventh-century Francia occidentalis</i> , by Deborah Kahn.....	359
Bibliographie générale.....	381

### ACTUALITÉ

Indre-et-Loire	
<i>La Riche. Nouvelles datations de la charpente et des planchers du château du Plessis-lès-Tours</i> (Lucie Gaugain).....	399
Lot-et-Garonne	
<i>Astaffort. La salle de Talhac, une maison-forte urbaine du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle</i> (Jean-François Grattieri et Pierre Garrigou Grandchamp).....	402
Seine-et-Marne	
<i>Venouse. La Grange des Beauvais de l'abbaye cistercienne de Preuilly</i> (François Blary et Anne-Marie Flambard Hélicher).....	408

### CHRONIQUE

Vitrail	
<i>Une nouvelle bordure de vitrail de Saint-Denis</i> (Thomas Clouet).....	413
Sculpture et épigraphie. XII <sup>e</sup> -XVII <sup>e</sup> siècle	
<i>Les vertus retrouvées des alphabets</i> (Yves Christe)	414
<i>L'abbaye d'Aniane (Hérault) : similitudes et comparaisons</i> (Andreas Hartmann-Virnich).....	415
<i>Polychromie des tombeaux médiévaux</i> (Jacques Moulin).....	416
<i>Sculpture funéraire en Lorraine au XVI<sup>e</sup> siècle</i> (Geneviève Bresc-Bautier).....	418

Architecture et architectes. XII <sup>e</sup> , XVI <sup>e</sup> , XVII <sup>e</sup> , XIX <sup>e</sup> siècle	
<i>Reconstitution de l'église abbatiale romane d'Ebersmunster (Bas-Rhin)</i> [Arnaud Ybert].....	419
<i>Jacques Androuet du Cerceau : proposition de datation pour le Livre des Temples et logis domestiques</i> (Samantha Heringuez).....	420
<i>Réflexions méthodologiques sur l'usage des archives notariales et dessins d'architecture au XVII<sup>e</sup> siècle, entre Bretagne, Maine et Anjou</i> (Étienne Faisant).....	421
<i>Un grand architecte rhodanien en ses terres</i> (Bernard Berthod).....	421

### BIBLIOGRAPHIE

Mottes castrales	
André Bazzana, <i>De terre et de bois, la « Poype »... de Bresse, Dombes et Val de Saône, X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle</i> (Christian Rémy).....	423
Architecture princière	
Hervé Mouillebouche, <i>L'hôtel des ducs de Bourgogne puis logis du roi à Dijon</i> (Denis Hayot).....	424
Marc Favreau, <i>Le château de Cadillac. De la demeure du « demi-roi » au monument historique (fin du XVI<sup>e</sup> siècle-début du XXI<sup>e</sup> siècle)</i> [Étienne Faisant].....	426
Demeures urbaines	
Alain Nafilyan (dir.), <i>La demeure urbaine à pans de bois</i> (Julien Noblet).....	427
Architecture religieuse	
Laurence Baudoux-Rousseau et Delphine Hanquiez (dir.), <i>Les cathédrales d'Arras du Moyen Âge à nos jours</i> (Nicolas Asseray).....	428
Architecture classique en Normandie	
Étienne Faisant (dir.), <i>L'architecture en Normandie à l'âge classique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)</i> [Denis Hayot].....	429
Cartographie	
Juliette Dumasy-Rabineau, Camille Serchuk, Emmanuelle Vagnon (dir.), <i>Pour une histoire des cartes locales en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance</i> (Grégoire Binois).....	431
RÉSUMÉS.....	433
LISTE DES AUTEURS.....	438
TABLE DES MATIÈRES DU VOLUME 183.....	441
TABLE ALPHABÉTIQUE PAR NOM D'AUTEUR.....	445

## LISTE DES AUTEURS

**Nicolas ASSERAY**, docteur en histoire de l'art médiéval ; **Bernard BERTHOD**, directeur du musée d'art religieux de Fourvière, Lyon ; **Grégoire BINOIS**, docteur en histoire moderne, Institut d'histoire moderne et contemporaine ; **François BLARY**, professeur d'histoire de l'art et d'archéologie du Moyen Âge, université libre de Bruxelles ; **Robert BORK**, professeur, School of Art and Art history, University of Iowa ; **Françoise BOUDON**, ingénieur de recherche honoraire, CNRS ; **Geneviève BRESC-BAUTIER**, conservateur général honoraire du patrimoine ; **Yves CHRISTE**, professeur émérite, université de Genève ; **Thomas CLOUET**, Architecte en Chef des Monuments Historiques ; **Étienne FAISANT**, chercheur associé, centre André-Chastel ; **Anne-Marie FLAMBARD HÉRICHER**, professeur émérite, archéologie et histoire médiévale, université de Rouen ; **Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP**, général de corps d'armée (Armée de terre), docteur en histoire de l'art et archéologie ; **Lucie GAUGAIN**, maître de conférences HDR en histoire de l'art médiéval, université de Tours ; **Jean-François GRATTIERI**, architecte DPLG ; **Andreas HARTMANN-VIRNICH**, professeur d'histoire de l'art et d'archéologie du Moyen Âge, Aix-Marseille université, LA3M – UMR 7298, Aix-en-Provence ; **Denis HAYOT**, docteur en histoire de l'art ; **Samantha HERINGUEZ**, maître de conférences en histoire de l'art moderne, université d'Artois ; **Dominique HERVIER**, conservateur général du patrimoine honoraire ; **Deborah KAHN**, associate professor, CAS History of Art & architecture, Boston University ; **Jacques MOULIN**, Architecte en Chef des Monuments Historiques ; **Julien NOBLET**, maître de conférences en histoire de l'art, université de Tours / Laboratoire Archéologie et Territoire – CITERES-LAT - UMR 7324 ; **Thomas POUYET**, archéologue à l'Institut national de recherches archéologiques préventive, CITERES-LAT - UMR 7324 ; **Christian RÉMY**, docteur en histoire médiévale ; **Éliane VERGNOLLE**, professeur honoraire d'histoire de l'art médiéval, université de Besançon ; **Arnaud YBERT**, maître de conférences en histoire de l'art du Moyen Âge, université de Bretagne Occidentale – UR 4451 / UAR 3554 CRBC.



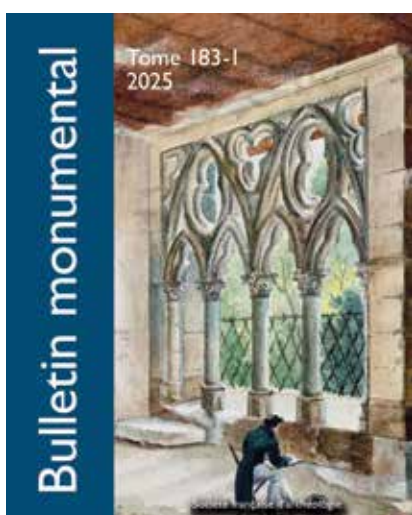
Les autres publications de la SFA sont également disponibles en vous adressant directement à la SFA

<https://www.sfa-monuments.fr/>

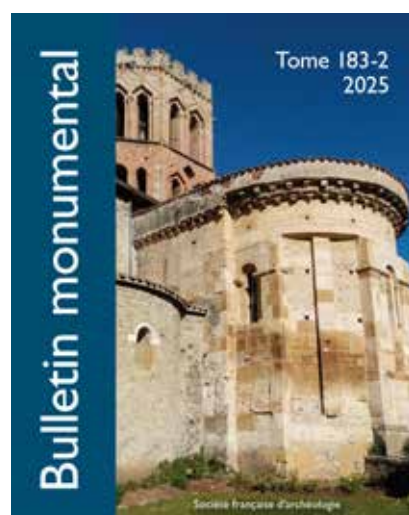
ou auprès de notre distributeur : les Éditions Faton

<https://www.faton.fr/Livres/Livres-partenaires/>

### Numéros précédents du Bulletin monumental



22 x 27 cm  
96 pages  
94 illustrations en noir et blanc et en couleur  
ISBN : 978-2-36919-211-4  
Parution : avril 2025  
Prix : 20 €



22 x 27 cm  
96 pages  
78 illustrations en noir et blanc et en couleur  
ISBN : 978-2-36919-212-1  
Parution : juin 2025  
Prix : 20 €



22 x 27 cm  
88 pages  
96 illustrations en noir et blanc et en couleur  
ISBN : 978-2-36919-213-8  
Parution : septembre 2025  
Prix : 20 €

# Bulletin monumental | Tome 183-4 | 2025

| Revue trimestrielle consacrée au patrimoine monumental  
du haut Moyen Âge à nos jours |

## La circulation des modèles en Francie occidentale au XI<sup>e</sup> siècle

Saint-Martin de Tours et les « églises de pèlerinage ». Du mythe à l'histoire

Éliane Vergnolle

Géométrie du plan de quelques chevets à déambulatoire  
et chapelles rayonnantes du XI<sup>e</sup> siècle

Robert Bork

Regards croisés sur Saint-Paul de Cormery, Saint-Martin de Tours  
et Saint-Benoît-sur-Loire

Thomas Pouyet et Éliane Vergnolle

A culture of copying: sketchbooks and sculpture in eleventh-century  
*Francia occidentalis*

Deborah Kahn

Actualité

Chronique

Bibliographie

CNL

CENTRE NATIONAL DU LIVRE



ISBN : 978-2-36919-214-5



25 €

<https://www.sfa-monuments.fr/>