



HAL
open science

Les représentations de Notre-Dame-de-Lorette dans l'Aube

Jean-Luc Liez

► **To cite this version:**

Jean-Luc Liez. Les représentations de Notre-Dame-de-Lorette dans l'Aube. Mémoires de la Société académique du département de l'Aube , 2009, CXXXIII, pp.269-278. hal-01802974

HAL Id: hal-01802974

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01802974>

Submitted on 12 Jun 2018

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

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

Les représentations de Notre-Dame-de-Lorette dans l'Aube

L'exposition consacrée aux pèlerins, qui s'est tenue en 2007 à La Maison du Patrimoine de l'Agglomération Troyenne, a permis de montrer que Troyes et l'Aube occupaient une position enviable sur les routes des principaux pèlerinages fréquentés au Moyen Âge¹. Saint-Jacques-de-Compostelle, le Mont-Saint-Michel, Jérusalem puis Rome figurent parmi ces destinations lointaines prisées par les fidèles, à côté de sites plus proches tels ceux dédiés à saint Fiacre (Seine-et-Marne), à saint Gond (Marne) ou encore à sainte Reine² (Yonne). Parfois, le voyage lointain permettait un arrêt dans un lieu secondaire tel Rocamadour ou Conques. Situé en Italie, sur la route de Rome, un nouveau site va attirer ces hommes à la recherche de la miséricorde divine, Notre-Dame-de-Lorette, en Ombrie. Né à la fin du XIV^e siècle, ce nouveau pèlerinage va attirer les fidèles et donner naissance à une iconographie propre qui va s'étendre dans la chrétienté latine, notamment en Champagne. L'actuel département de l'Aube conserve plusieurs témoignages liés à ce culte. Nous les examinerons dans la troisième partie de cette étude. Avant cela, nous préciserons les circonstances de la création de ce culte, puis l'iconographie qui en découle.

Parmi les ouvrages essentiels à la bonne connaissance du sujet, on ne saurait faire l'impasse sur les ouvrages du père Joseph Faurax, qui apportent une somme importante d'informations à la connaissance du sujet³. Citons aussi l'exposition rétrospective dédiée au sculpteur noyonnais Jacques Sarazin (1592-1660) en 1992, qui aborde le sujet d'un point de vue strictement français s'inscrivant dans le contexte de la naissance du dauphin, le futur Louis XIV⁴. Enfin, une exposition, organisée en Italie en 1995, traite les points les plus importants liés à l'origine du pèlerinage et à l'iconographie qu'il génère⁵. Plus récemment, l'article de Pierre-Yves Le Pogam apporte des informations précieuses à la compréhension du sujet⁶. De son côté, Laurence Riviale, dans sa remarquable étude consacrée au vitrail normand au XVI^e siècle, traite de représentations de Notre-Dame-de-Lorette, et singulièrement en Champagne méridionale⁷.

La dévotion à Notre-Dame-de-Lorette est liée à la Vierge, plus précisément à la maison qui l'abrita durant ses dernières années, expliquant le nom de *Santa Casa* (Maison Sainte) qu'on lui donne en Italie. L'histoire de cette maison donna naissance à une

¹ *En passant par la Champagne, pèlerins et marchands. Moyen Âge et Renaissance*, La Maison du Patrimoine de l'Agglomération Troyenne, Saint-Julien-les-Villas, 19 juin-7 octobre 2007, 59 pages.

² *Reine au Mont Auxois. Le culte et le pèlerinage de Sainte Reine des origines à nos jours*, dir. Philippe Boutry et Dominique Julia, Ville de Dijon/Cerf, 1997, p. 448 pages.

³ Cf. par exemple Faurax (abbé Joseph), *Bibliographie lorétaine*, Paris-Lyon, Desclée, 1913.

⁴ *Jacques Sarazin. Sculpteur du roi (1592-1660)*, cat. exp., Musée du Noyonnais, 5 juin-14 août 1992, p. 36. La reine Anne d'Autriche avait fait un vœu à Notre-Dame de Lorette pour la remercier de la naissance de l'héritier au trône.

⁵ *L'Iconografia della Vergine di Loreto nell'Arte*, dir. Floriano Grimaldi et Katy Sordi, Cassa di Risparmio di Loreto spa, Carilo, 1995, p. 237 pages.

⁶ Le Pogam (Pierre-Yves), « Deux coffrets à estampe des environs de 1500, l'un inédit, l'autre méconnu », *Mélanges de l'École française de Rome*, tome 116/2/2004 : Moyen Âge, p. 105-123.

⁷ Riviale (Laurence), *Le vitrail en Normandie entre Renaissance et Réforme (1517-1596)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

légende qui reprend très précisément les épisodes de la translation laborieuse de la demeure en Italie. La maison est celle où naquit Marie, où elle fut élevée et où elle accueillit l'Annonce de la naissance de Jésus de la bouche de l'archange Gabriel. C'est toujours en cet endroit que l'Enfant grandit et que la Vierge s'éteignit, selon certaines sources. La tradition rapporte qu'après l'ensevelissement de Marie, les Apôtres décidèrent de convertir la demeure en église et que le portrait exécuté par saint Luc y serait conservé.

L'iconographie de ce tableau s'inscrit dans la tradition chrétienne orientale et privilégie uniquement la représentation des protagonistes et n'associe pas la maison de la Vierge. Louis Réau y voyait un lien avec la corporation des peintres dont les membres n'hésitaient pas à choisir cette représentation comme enseigne⁸. Elle connut aussi un grand succès du XV^e au XVII^e siècle. On la retrouve sous le pinceau d'un Van der Weyden (milieu du XV^e siècle, Museum of Fine Arts de Boston), d'un Rūland Frūauf le Jeune (1487, Germanisches Museum de Nuremberg), d'un Jan Gossaert (vers 1513, Galerie nationale de Prague et vers 1520, Kunsthistorisches Museum de Vienne) ou encore Le Guerchin (1652, Musée de Kansas City). Parfois représentés posant devant l'artiste, la Vierge et l'Enfant peuvent émerger d'une nuée, soulignant la position de Luc par rapport aux témoins directs de la vie de Christ ; tout comme Marc, il appartient à une génération plus jeune. Dans ces représentations, comme à Byzance, aucun élément ne renvoie précisément à l'iconographie de Notre-Dame de Lorette. On ne peut faire, nous semble-t-il, l'économie de penser que le succès de la seconde ait favorisé la vogue du premier.

La présence d'une église en lieu et place de la maison dans l'iconographie trouve son explication dans cette légende. Pour autant, l'endroit où Marie mourut donne lieu à contestation. Certains textes signalent qu'elle aurait suivi saint Jean à Éphèse où elle aurait été ensevelie, tandis que d'autres affirment qu'elle aurait rendu son dernier souffle à Jérusalem et qu'une basilique aurait été construite sur son tombeau. Cependant, Nazareth est le lieu communément retenu, rappelant l'épisode de l'Incarnation.

Comment se caractérise l'iconographie liée à ces représentations⁹ ? Elle apparaît plus complexe qu'il ne semble au premier abord. Les textes publiés vont permettre d'enrichir considérablement le sujet. Avant cela, les représentations les plus anciennes s'appuient sur l'image, traditionnelle, de la Vierge portant l'Enfant sur le bras gauche. Jésus tient le globe du pouvoir universel et bénit les fidèles de la main droite. Avec le temps, le groupe est placé sous un baldaquin ou tabernacle constitué d'une coupole portée par quatre colonnes, ou plus, auxquelles s'accrochent des anges qui, selon la littérature hagiographique, aident à promouvoir ou à renouveler le culte ou les images mariales. Il faut attendre la dernière décennie du XV^e siècle pour voir l'iconographie changer. La diffusion de récits relatant la translation miraculeuse de la maison de la Vierge de Terre sainte en Italie explique cette floraison. À la fin du XVI^e siècle, de nouveaux thèmes vont apparaître, associant Notre-Dame de Lorette aux âmes du Purgatoire. D'autres représentations co-existent également. Le premier peintre à donner une interprétation personnelle à ce thème fut sans doute Michelangelo Merisi, dit le Caravage, en 1603, pour orner un autel de l'église Saint-Augustin (*Sant'Agostino*) de Rome.

Revenons au récit qui nous occupe. Plusieurs siècles après la mort de Marie, les musulmans menacent les Lieux saints. Pour protéger la maison, les anges la transportent en Istrie, non loin de la ville de Fiume (ou Rijeka), aujourd'hui située en Croatie. Devant

⁸ Réau (Louis), *Iconographie de l'art chrétien*, T. III, vol. II, *Iconographie des saints*, 1^{ère} éd. 1958, rééd. Millwood, Kraus reprint, 1988, p. 831.

⁹ Nous reprenons ici les éléments développés dans le savant article de Floriano Grimaldi. Grimaldi (Floriano), « L'iconografia della Vergine lauretana nell'arte i prototipi iconografici », *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'Arte*, op. cit., p. 15-30.

l'ignorance et le désintéret de la population envers une relique aussi sainte, les anges se saisirent à nouveau de la construction et l'emmenèrent à Recanati, dans la région des Marches, au cœur d'une forêt appartenant à une dame nommée Lorette. Ce lieu finit par donner son nom à la Sainte maison. Les pèlerins affluèrent, ce qui généra des vols et même des crimes à leur rencontre. Les anges reprirent alors leur mission pour transférer la bâtisse sur une colline appelée le Mont des Frères en raison des possesseurs de la terre. Les deux personnages, les frères Rinaldi, essayèrent de tirer profit de la situation en détournant les fonds donnés par les fidèles et l'appât du gain les contraignit à se battre l'un contre l'autre. Une dernière fois, en 1386, les anges se remirent à l'ouvrage pour ramener la Maison à Recanati.

Les habitants s'inquiétèrent alors de deux points. Tout d'abord l'absence de fondations que l'on pouvait observer aisément puis la présence inexpiquée de l'édifice dans un lieu où l'on n'avait aucunement gardé mémoire d'une telle construction. La Vierge s'en expliqua dans un songe à un homme qui en révéla la teneur à ses concitoyens. Ceux-ci firent consolider la base de la structure par un mur épais et décidèrent d'envoyer une délégation en Terre sainte pour vérifier si les dimensions relevées sur place correspondaient avec celles encore présentes à Nazareth. Or, celles-ci concordèrent.

Plus tard, un ermite nommé Paul de la Forêt (*Paulus de Silva*) fut gratifié d'une vision. La Vierge entourée d'une lumière vive lui apparut au-dessus de la maison, en lui précisant qu'il s'agissait bien de la demeure qui avait été la sienne.

Le récit pouvant être considéré comme fondateur fut rédigé en latin, entre 1465 et 1473, par le gouverneur du sanctuaire, Pietro Giorgio Tolomei, surnommé Teramano, du nom de sa ville de naissance, Teramo. Le cycle fut relaté par Gorgio Tolomei qui fut imprimé par Giuliano Dati à Rome en 1492-1493. Une planche, inspirée des compositions utilisées dans les *Bibliæ Pauperum*, montre les principales translations. L'église Saint-Nicolas de Troyes posséda une copie collationnée à l'original de la légende dans son intégralité. Puis en 1514, Giovanni Battista Spagnoli publia une édition du texte ornée d'une illustration xylographiée.

Comment cette dévotion se diffusa-t-elle en France ? Émile Mâle pensait pouvoir la mettre en relation avec les guerres d'Italie en suggérant que le petit livre du pèlerin aurait été ramené par les soldats¹⁰, opinion aujourd'hui remise en question. Le bouche à oreille, véhiculé par les pèlerins eux-mêmes, n'est pas à négliger ; le fidèle qui se rendait à Rome ou à Jérusalem, en traversant l'Italie, devait nécessairement avoir entendu parler de la *Santa Casa*. Michel de Montaigne effectua le pèlerinage de Notre-Dame-de-Lorette, à l'automne de 1580 en traversant la Champagne, venant de Beaumont-sur-Oise où il avait combattu. Il passa par Meaux, Épernay, Châlons-en-Champagne avant d'atteindre la Lorraine à Bar-le-Duc, Vaucouleurs, Épinal puis Plombières où il prit les eaux. Enfin, les gravures aidaient aussi à la notoriété de la dévotion.

Avec le temps, le grand site marial a donné naissance à deux pèlerinages relais en France, l'un en Gironde¹¹, et le second, beaucoup plus important et plus connu notamment en raison des combats qui se tinrent à proximité durant la première guerre mondiale, dans le Pas-de-Calais. Un timbre commémoratif fut émis par la Poste en 1978. Plus proche de nous, la petite commune haut-marnaise de Bonnecourt, autrefois située dans l'ancien diocèse de Troyes, conserve une petite chapelle datée du XIX^e siècle, dédiée à Notre-Dame-de-Lorette.

¹⁰ Mâle (Émile), *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1^{ère} éd. 1908, rééd. 1995, p. 202-205.

¹¹ Escudey (abbé J.-G.), *Notre-Dame de Lorette en Gironde. Histoire du sanctuaire et marche du pèlerin*, s. l., s. éd., [1933], 46 p.

Qu'en est-il en Champagne ? Il semble que la majorité des représentations illustrant cette dévotion soit localisée dans l'ancien diocèse de Troyes. Celui-ci était, depuis l'empire romain, grâce à la *Via Agrippa*, en lien avec l'Italie et Rome. Il est donc naturel que le pèlerinage de Lorette ait été connu et que plusieurs édifices conservent la trace de cette dévotion notamment au XVI^e siècle. Par ailleurs, la fascination pour la Terre sainte était coutumière des habitants du comté. Des reliques originaires des Lieux Saints, souvent ramenées de Constantinople lors de la croisade de 1204, étaient conservées dans le comté. Citons le bassin de la Cène arrivé à Troyes, le crâne de saint Mammès rapporté en 1209, un fragment de la Vraie Croix à Jaucourt, enchâssée dans un reliquaire aujourd'hui conservé au Louvre, une bouterolle d'argent de Montier-en-Der délestée de sa relique ou encore la portion du cubitus de saint Étienne donnée en 1205 par l'évêque de Soissons, Nivelon de Quierzy, à la cathédrale de Châlons-en-Champagne¹². La réputation d'un pèlerinage lié à la Terre sainte devait sans aucun doute séduire une population fascinée par l'Orient. À la période qui nous occupe, il faut sans doute replacer la dévotion à Notre-Dame-de-Lorette dans le contexte plus large du culte marial multipliant les images, à l'instar de celles de l'Immaculée Conception que l'on rencontre dans de nombreuses églises du diocèse. Le lien avec le pèlerinage, lointain, pourtant connu et fréquenté par ailleurs comme en témoignent les enseignes conservées¹³, n'était peut-être, au final, que secondaire. En effet, il faut sans doute mettre en relation plusieurs miracles perpétrés localement sous l'invocation de la Vierge de Lorette avec l'installation de la chapelle dédiée à cette dévotion dans l'église Saint-Nicolas de Troyes.

Il est possible de répertorier deux types iconographiques dans l'ancien diocèse de Troyes et de dater les œuvres retenues de la première moitié du XVI^e siècle. On observe une première catégorie, que nous pourrions appeler une version abrégée, montrant la Vierge tenant l'Enfant, assise ou debout, sur une maison désormais représentée sous l'aspect d'une église comme à Arrembécourt (église Saint-Étienne) ou à l'église Saint-Nicolas de Troyes. Mais il s'agit là de représentations sculptées en ronde-bosse. Il faudra aussi s'intéresser au vitrail, à la peinture ou à la fresque qui s'accordent mieux à la complétude discursive du récit.

C'est à Troyes même que l'on trouve les exemples les plus emblématiques notamment l'église Saint-Nicolas qui abritait une confrérie liée à cette dévotion¹⁴, et aussi aux Musées d'art et d'histoire qui conservent un retable provenant de l'ancienne abbaye Saint-Martin-es-Aires.

L'intérieur de l'église Saint-Nicolas offre au fidèle l'occasion de se recueillir devant une statue de Notre-Dame-de-Lorette qui prenait place à l'origine dans une chapelle dédiée à cette dévotion. Elle fut édifée dans le courant de l'année 1530 puis consacrée le 30 octobre de ladite année par Odart Hennequin¹⁵. Une verrière occupant la baie n°4, représentait le Calvaire et la chapelle de Lorette. L'association ici de deux lieux témoins de

¹² Durand (Jannic), « Le projet de corpus des reliques et reliquaires byzantins en France », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, Paris, 2002, p. 152-181.

¹³ Mentionnons celle que conserve le musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny, datée de la fin du XV^e ou du début du XVI^e siècle, H. 22 cm ; l. 19 cm, inv. CL 4741.

¹⁴ Porrentruy (R. P. Louis-Antoine de), *La chapelle et la confrérie de Notre-Dame de Lorette à l'église Saint-Nicolas du Marché au blé à Troyes. Étude historique tirée d'un imprimé de grande rareté et d'un manuscrit inédit*, Rome, Imprimerie des héritiers du chev. A. Befani, 1910, 76 p. Nous remercions ici Mme Catherine Robinet de nous avoir prêté ce document.

¹⁵ *Les vitraux de Champagne-Ardenne. Corpus vitrearum, recensement IV*, Paris, Éditions du CNRS, 1992, p. 262 et Minois (Danielle), *Le vitrail à Troyes : les chantiers et les hommes (1480-1560)*, Paris, Pups, 2005, p. 140-141.

la mort, l'un du Christ, l'autre de la Vierge, est éminemment emblématique et confirme l'importance que la Maison où la Vierge rendit son dernier soupir revêtait dans le cœur des croyants. Aujourd'hui détruite, la fenêtre avait été donnée par Charlotte, femme d'un certain Jacques Laurent, en 1528. L'ensemble, aujourd'hui incomplet, prenait toute sa place dans un édifice lié symboliquement aux Lieux saints. Consacrée à un saint oriental, Nicolas, l'église permettait au fidèle de revivre, dès le Jeudi saint, les épisodes majeurs de la Passion du Christ. Débutant à l'extérieur, devant la façade occidentale, les célébrations le menaient ensuite sur la tribune jusque dans la nef où il pouvait se recueillir devant une reproduction fidèle du Saint-Sépulcre, avant de célébrer la Résurrection en présence de la gigantesque statue du Sauveur émergeant au-dessus de son tombeau, dans une mise en scène savamment imaginée. Un tel lieu, où la mise en scène le disputait à la virtuosité architecturale, devenait naturellement l'écrin idéal pour accueillir l'évocation d'un épisode marial.

Le groupe sculpté qui nous intéresse ne semble guère avoir retenu l'attention des chercheurs jusqu'à présent. La monumentalité de l'ensemble (H. 3,00 m ; l. 0,91 m ; pr. 0,475 m) ne laisse pourtant pas indifférent tout comme sa polychromie paraissant d'origine. Christophe Molu l'aurait façonnée en 1528 (fig. 1). Plusieurs points concernant la représentation de la Vierge retiennent pourtant l'attention : la position hiératique rendant presque imperceptible le hanchement ; la tête ovale, pratiquement de la même largeur sur toute sa hauteur ; les mèches tressées des cheveux ramenées derrière la tête ; un cou très long ; les mains maladroitement rendues ; les plis élégants du manteau ramené vers la ceinture ou sous le corps de l'enfant Jésus ; la ceinture très mobile, comme agitée par le vent mais retenue de la main¹⁶. Le visage encadré de mèches bouclées et du voile, tout comme le pli mouillé du vêtement dessinant la jambe droite rappelle certains modèles antiquisants, ce qui semble très précoce à Troyes pour la fin du premier tiers du XVI^e siècle. L'artiste témoigne à travers ce chef-d'œuvre de la parfaite maîtrise de son art. En effet, la face postérieure est sculptée, ce qui laisse supposer la possibilité de l'admirer sous plusieurs angles. Pour autant, le port altier de la tête exclu toute communication avec le fidèle. Mais le choix iconographique (la Vierge debout sur le toit de sa Maison) rend l'ensemble fragile.

Toujours à Troyes, un triptyque peint, autrefois conservé à l'abbaye Saint-Martin-ès-Aires, relate les épisodes du récit en cinq scènes aujourd'hui réparties sur deux panneaux¹⁷. Le choix du retable comme support visuel n'est pas exceptionnel puisque l'abbaye d'Ourscamp (Oise) en conservait un, mais sculpté, dont des vestiges sont aujourd'hui conservés au musée national du Moyen Âge - Thermes de Cluny à Paris. Il est possible de le dater du premier quart du XVI^e siècle¹⁸.

L'observation de l'objet permet de faire une première constatation concernant la structure de l'ensemble. Les panneaux sont constitués de planches assemblées par des queues d'aronde. Elles ne sont cependant pas homogènes si l'on en juge par la présence de pièces ajoutées en remplacement de manques ou de parties imparfaites. La couche picturale révèle de nombreux soulèvements de matière et des lacunes par endroit. Il semble que la couche de préparation soit très fine. Les deux panneaux ne sont pas formellement identiques (fig. 2).

¹⁶ Le geste de Marie rappelle peut-être la dévotion à la ceinture de la Vierge telle que les Franciscains la diffusèrent.

¹⁷ Le triptyque est aujourd'hui démantelé. Le panneau central est réencadré et les volets latéraux sont réunis au sein d'un seul encadrement. Ils sont conservés dans les réserves des Musées d'art et d'histoire de Troyes, inv. D. 82.6.1 à 3.

¹⁸ Il s'agit de trois scènes inventoriées sous le même numéro : Cl 22335/a, b, c.

L'un d'eux comporte trois scènes séparées de fines colonnettes corinthiennes, peut-être ajoutées postérieurement comme pourraient le suggérer les dessins apparaissant en transparence. L'autre panneau résulte de la réunion de deux éléments dans un même encadrement muni, en son milieu, d'un montant central. Ceux-ci constituaient les volets mobiles du retable comme en témoignent les peintures en grisaille ornant les revers. Leur état, très lacunaire, permet toutefois de repérer deux registres sur chaque face et de déterminer des scènes illustrant vraisemblablement le culte marial. Celui de gauche, le moins mutilé, montre deux scènes séparées par un phylactère orné d'une phrase dont quelques mots en français demeurent lisibles : « Une pucelle du diable ..lledu tu... deliv...../Le diable t.p.....l.. de ..l.....di.... ». Le registre supérieur montre une femme agenouillée devant un autel, fermement maintenue par un homme. Sur l'autel, on observe une statue de la Vierge devant laquelle flotte un phylactère, lisible partiellement : « de marie ». Le registre inférieur montre deux personnes (une homme et une femme ?) présentées par deux personnages debout (des saints ?) devant le même autel. Les deux scènes semblent relater des miracles intervenus devant un autel consacrée à la Vierge. Sur celui de droite, les mots suivants demeurent lisibles : « Toutes personnes malade ou delore/ On vient guérir ou [se] consoler les mérites de la b[ien]heureuse Vierge Marie].

En revanche, l'artiste perpétue une tradition largement éprouvée au Moyen Âge, à savoir la juxtaposition, au sein d'une même scène, de différents épisodes d'une même histoire. Pierre-Yves Le Pogam en a donné une description incomplète que nous proposons d'enrichir en suivant le même principe de déroulement chronologique et cyclique. L'histoire débute et s'achève à Nazareth. Les différentes scènes s'inspirent fidèlement de l'acte du pape Clément VII octroyant la rémission des péchés des fidèles qui fréquentaient la chapelle Notre-Dame-de-Lorette installée à Saint-Nicolas, le jour de la fête de la Vierge, en septembre 1531. Ce texte fut imprimé et donc diffusé. Précisons-en le déroulement tel que nous l'observons mais avant cela, il est important de noter que deux sens de lecture coexistent dans ce triptyque. Les volets mobiles privilégient une conception « moderne » privilégiant une chronologie débutant au premier plan et s'achevant en arrière-plan tandis que le panneau central reste fidèle au schéma médiéval associant l'arrière-plan au début du récit.

- **Volet de gauche.** Scène principale : consécration de la maison de la Vierge en église, à l'intérieur, on remarque voit saint Luc peignant le portrait de la Vierge et on observe une prédelle décorée d'une *Annonciation*. Scène secondaire : les anges transportent la maison hors de Nazareth, ses fondations restent présentes sur le sol. La présence d'une phrase se distingue sous l'encadrement inférieur, mais reste illisible.

- **Panneau central.**

- À gauche. À l'arrière-plan, on remarque les murailles d'une ville située dans une région appelée « Sclavonia » à proximité d'une étendue d'eau (un fleuve ?) permet de reconnaître la cité de Rijeka (Fiume). Les personnages, en costume oriental, placés à proximité de la sainte maison scène principale semblent indifférents à la bâtisse ou s'en détourner. Au-dessus, les anges la transportent vers Recaneti. Au premier plan, la dame de Lorette se rend devant la maison en compagnie de ses familiers ; les pèlerins affluent. À l'intérieur de la maison, on note la présence du tableau représentant *La Vierge à l'Enfant*, placé sur un autel. Il faut souligner le goût de la mode italienne qui se remarque aux manches des vêtements féminins. Au plan intermédiaire, les pèlerins se font attaquer. La construction des scènes répond à la même logique : épisode important associé à un fait secondaire, conséquence du premier.

- Au centre. À l'arrière-plan, les anges transportent la maison, sous les yeux d'un ermite en oraison, en un lieu appelé Mont des deux frères. Aux premier et second plans, les deux personnages organisent le pèlerinage et se disputent les aumônes laissées par les fidèles.

- À droite. La maison est réinstallée près de Recaneti, où elle se trouve toujours aujourd'hui. À l'arrière-plan, l'ermite Paul de la Forêt (Paulus de Silva) voit la Vierge lui apparaître qui lui confirme que la sainte maison est bien la sienne. Au premier plan, Paul de la Forêt relate au prévôt de la ville l'apparition dont il a été gratifié et l'histoire de la Santa Casa. D'un point de vue formel, il convient de remarquer les deux personnages qui ferment la scène, sur la droite et sur la gauche, littéralement dupliqué comme le confirme la position du bras, replié derrière le dos. Le geste du voleur, à droite, rappelle les figures utilisées par un Jérôme Bosch ou un Breughel, même si les traits réalistes du visage renvoient toujours aux modèles italiens issus de Masaccio ou de Piero della Francesca.

- **Volet de droite.** Scène principale : les délégués de Recaneti sont à Nazareth (le nom figure sur la porte de la ville) pour prendre les mesures des fondations de la Santa Casa, qui sont identiques à celles relevées dans les Marches. La délégation s'étonne du constat. Scène secondaire : les délégués s'embarquent pour l'Italie. Le remontage du panneau ne permet de distinguer la présence d'une phrase, comme sur son pendant.

L'artiste est inconnu. Peut-on pourtant mettre la création de ce retable en relation avec la nomination du Primatice comme abbé de Saint-Martin-ès-Aires, en 1544 ? Si la sculpture champenoise à cette époque atteint une grâce reconnue, la peinture n'atteint pas la perfection de certains de ces chefs-d'œuvre, bien que, comme le suggère prudemment Patrick Le Chanu, la peinture troyenne, plus encore que celle de Fontainebleau durant la première moitié du XVI^e siècle, subit d'une manière plus équilibrée les apports italiens et nordiques¹⁹. Le peintre, resté anonyme, fait preuve de certaines maladresses perceptibles dans la perspective insuffisamment maîtrisée ou dans la position de certains personnages juchés sur la pointe des pieds, ce qui rappelle les modèles maniéristes. Il connaît en effet la peinture italienne si l'on en juge par les personnages de la scène centrale, notamment celui qui, renversé au sol, se défend contre ses assaillants. On pourrait y voir une influence de l'œuvre d'un Lucas Signorelli (Lucas d'Egidio di Ventura dit, Cortone, vers 1450-id., 1524), par exemple *La Conversion de saint Paul*, exécutée entre 1477 et 1480, pour la sacristie de la cure de la basilique de Lorette justement, ou encore *La Résurrection de la chair* (1499-1502) pour la chapelle Saint-Brice de la cathédrale d'Orvieto. On y retrouve la même position donnée à un personnage couché ou émergeant du sol. Certains visages évoquent aussi l'influence d'un Masaccio. Mais surtout, les personnages juchés sur la pointe des pieds évoquent ceux de Primatice, qu'un Léon Davent notamment a pu faire connaître par l'estampe²⁰. Par ailleurs, certains vêtements ou chaussures révèlent des goûts appartenant au règne de François I^{er}. Les années 1531 à 1547 pourraient dès lors être proposées pour l'exécution du cycle.

Nous retrouvons un parti similaire, plus modeste certes, dans une petite église auboise située à Chaserey. Desservant un village composé de deux quartiers, Chaserey-

¹⁹ Le Chanu (Patrick), « Quelques réflexions sur la peinture à Troyes au XVI^e siècle », *La Vie en Champagne*, n°58, avril-juin 2009, p. 42-53.

²⁰ On peut par exemple penser au personnage de Campaspe de l'*Apelle peignant Alexandre et Campaspe*, gravée par Léon Davent d'après Primatice. Cf *Primatice, maître de Fontainebleau*, Paris, musée du Louvre, 23 septembre 2004-3 janvier 2005, p. 230-231.

haut et Chaserey-bas, elle occupe le sommet d'une colline qui paradoxalement sépare et réunit les deux entités. L'église relevait de l'abbaye cistercienne de Quincy (Yonne). Du côté de l'Évangile on remarque une grande fresque illustrant la dévotion à Notre-Dame de Lorette, composée de trois scènes réparties sur deux registres (fig. 3)²¹. Les deux scènes inférieures sont fidèles à ce que nous avons vu sur le triptyque de Saint-Martin-ès-Aires, c'est-à-dire la représentation de la Vierge portant l'Enfant figurée à l'intérieur de la Sainte Maison. Les deux scènes sont séparées par une tenture, frappée de fleurs de lys et tenue par deux anges. Elle devait mettre en valeur une statue de la Vierge liée à ce culte, mais aujourd'hui disparue. Cette mise en scène rappelle les représentations plus anciennes montrant Marie et l'Enfant sous le baldaquin.

À droite, nous voyons les anges portant la maison au-dessus de ce qu'il est peut-être possible d'identifier comme un fleuve, malgré la présence d'un mot peut-être déchiffrable : RA ... (pour Recaneti ?). Il pourrait s'agir, figurée ici, de l'une des étapes italiennes mentionnées dans le récit. Sur la scène de gauche, beaucoup plus lacunaire, seul un personnage placé dans un paysage champêtre s'offre à nos regards tandis que les anges subtilisent la précieuse construction à son attention. La forme vallonnée et boisée donnée au paysage semble renvoyer à l'épisode des frères Rinaldi. La partie supérieure montre Marie portant l'enfant Jésus sur son bras gauche, qui figure non plus dans l'embrasement de la porte mais assise sur sa maison portée par plusieurs anges. Le curieux équipage flotte dans des nuées baignées d'une pluie de fleurs de lys.

Le cycle de Chaserey est donc incomplet, ce qui peut s'expliquer par la surface limitée dont disposait l'artiste. Pour autant, il témoigne cependant de la pénétration de cette dévotion dans les zones rurales.

Le vitrail offre encore, malgré les mutilations ou les destructions, un panorama varié de représentations²². Certains fragments, peu significatifs et associés à d'autres éléments sans logique discursive, représentent les anges transportant la maison de la Vierge comme à l'église Saint-Pierre-saint-Paul de Balignicourt (baie 8) ; à l'église Saint-Pierre-saint-Paul de Dampierre de l'Aube (baie 20), à l'église Saint-Pierre-ès-liens des Riceys-Bas (baie 1) ou encore à l'église Saint-Louis-de-Thuisy d'Estissac (anciennes baies 3 et 4). L'ensemble de ces peintures a été daté de la première moitié du XVI^e siècle. Outre la verrière de Saint-Nicolas de Troyes, celle de l'église Saint-Laurent de Bouilly a également disparu vers 1976.

En revanche, un exemple complet est conservé dans l'église Saint-Sébastien de Villemoiron-en-Othe (baie 6). Connue et bien étudiée, cette verrière juxtapose plusieurs épisodes du récit : un berger amène Lorette devant la Maison ; les frères Rinaldi se battent au sujet des dons des pèlerins ; les anges emmènent la Maison hors de Nazareth ; les envoyés de Recanati relèvent les dimensions de la Maison à Nazareth ; deux épisodes miraculeux.

Enfin, pour achever le panorama, il faut évoquer la chapelle du château de Rosières-près-Troyes qui conservait aussi un tableau représentant Notre-Dame-de-Lorette.

Conclusion

Dans l'ancien diocèse de Troyes, la dévotion à Notre-Dame de Lorette semble donc se développer et se limiter à la première moitié du XVI^e siècle. La peinture sur panneaux,

²¹ Trois autres fresques sont visibles dans le chœur. Sur le mur nord, c'est-à-dire à la gauche de celle dédiée à *Notre-Dame-de-Lorette*, se trouve une *Crucifixion*, très effacée, et une représentation de la *Légende de saint Georges*. De l'autre côté de l'autel, sur le mur sud-est, se trouve relatée la *Légende de saint Hubert*.

²² Nous reprenons les éléments présentés dans le *Corpus vitrearum* de Champagne-Ardenne.

sur verre, la sculpture ou la fresque furent mis à contribution pour porter au fidèle un message encore nouveau. Si la présence d'une modeste statue offre un témoignage émouvant de cette pratique, d'autres œuvres se font plus pédagogiques en décrivant fidèlement une histoire que les ouvrages imprimés, nouveaux supports, contribuaient à faire connaître. La peinture compense une virtuosité moins évidente par un sens du récit évident. La consécration d'une chapelle sous ce vocable à Saint-Nicolas de Troyes joue sans doute un rôle de relais non négligeable dans sa diffusion à l'échelon local. Cette invocation à la Vierge, nouvelle en Champagne, connaîtra son déclin avec les guerres de Religion.

Jean-Luc Liez