



Vitraux médiévaux de la fin du Moyen Age conservés en Bordelais

par Anne Bernadet *

*In memoriam
Michèle Gaborit*

L'inventaire systématique des vitraux anciens est une des préoccupations de l'Histoire de l'Art, en relation avec les méthodes d'analyses rigoureuses mises en place, entre autre, par le *Corpus vitrearum Medii Aevi*. Ce dernier favorisa la déclinaison de la recherche vers des études régionales et permit de mettre en évidence une concentration des verrières anciennes essentiellement dans les départements situés au nord de la Loire. Ne possédant pas d'ensembles vitrés à la mesure de ceux de Chartres, Bourges ou Saint-Denis, la Gironde et plus largement l'Aquitaine furent considérées comme dépourvues de vitraux. Or il n'en est rien, et l'on doit imputer cette idée reçue à une certaine méconnaissance du sujet. En effet, la Gironde conserve des verrières de la fin du Moyen Age, datant d'une époque où le territoire de l'actuel département de la Gironde se confondait approximativement avec les diocèses de Bazas et de Bordeaux. Dans l'état actuel de l'inventaire, seul le Bordelais a conservé de la vitrerie ancienne, c'est pourquoi nous ne prendrons en compte que la partie septentrionale du département. Ces vitraux ne se concentrent pas uniquement, comme on pourrait le penser, dans les villes de grande ou de moyenne importance. Paul Roudié a montré que certains édifices cultuels bordelais conservaient bien des vitraux ¹ mais nos recherches ² démontrent que d'autres lieux assez inattendus ont conservés les leurs.

Les veyriniers et leurs techniques

Un des grands intérêts de l'étude des vitraux anciens réside dans le fait que nous possédons, surtout pour la fin du Moyen Age, des documents écrits nous renseignant sur l'identité de leurs créateurs. Ce fait est d'autant plus intéressant qu'il est rarissime pour la période médiévale ³. Certains peintres verriers sortent en effet de l'anonymat à la faveur d'une commande ou d'un acte notarié. Paul Roudié ⁴ a signalé Jacques Taillefert, domicilié à Caudrot qui figure sur un document daté du 25 Mai 1547 ⁵. Le maître verrier s'engageait à réaliser, pour « monsieur le greffier de Pontac », une vitre où il serait représenté aux côtés

* Doctorante en Histoire de l'Art médiéval à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux III et allocataire de la Région Aquitaine.

1 Roudié, Paul, *L'activité artistique à Bordeaux en Bordelais et en bazadais de 1453 à 1550*, Bordeaux, Société bordelaise de diffusion des travaux de lettres et sciences humaines, Bordeaux, 1975.

2 Ces travaux furent menés dans le cadre d'un mémoire de maîtrise « *Les vitraux à Bordeaux et en bordelais aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles* » au cours de l'année 2003-2004 sous la direction de Michèle Gaborit, maître de conférence à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III. Etude élargie à l'ancien territoire aquitain dans le cadre de ma thèse de doctorat.

3 Perrot, Françoise, *La signature des peintres verriers*, Revue de l'Art, n° 26, p. 40-45.

4 Roudié, Paul, *op.cit.*, p. 429 à 431, 1975.

5 A.D.Gir 3 E 1451 f°323 V°.

de saint Jean-Baptiste *au pignon du haut près de la chapelle*. Ce vitrail a aujourd'hui disparu ; toutefois cet acte nous permet de déduire que certains des membres de la prestigieuse famille bordelaise des Pontac, qui occupèrent des postes déterminant au Parlement de Bordeaux ou au sein du clergé, furent très tôt sensibles au discours véhiculé par le vitrail. Les autres verriers signalés sont Bertrand Colin, également installé à Caudrot, qui apparaît dans divers actes entre 1520 et 1550, puis Thomas Lucas de Libourne qui passa un contrat avec un particulier en 1549 pour les fenêtres de son *bourdieu de Mérignac*. A la lecture de ces actes, nous pouvons ébaucher une première constatation quant au choix des termes désignant ceux que nous nommons aujourd'hui maîtres verriers. Il semble que pendant toute la période qui nous occupe, on passa indifféremment du mot de *victryer* à celui de *veyrinier* ou bien à *beyrinier* sans que la distinction soit faite entre le peintre et le marchand de verre à vitre. Pourtant cette distinction est bien réelle, même si elle ne semble pas apparaître directement dans les archives. De même, il n'est pas rare de trouver des commandes de vitraux passées à un *pictor*. Partant de ce constat, nous ne pouvons que nous interroger sur l'existence de la frontière entre le travail du peintre et celui du peintre verrier. Les indices tendent à prouver que ces hommes pouvaient - selon leur habileté - exercer leur art sur divers supports et étaient des peintres avant tout.

En dépit du manque d'informations concernant les « maîtres d'œuvres » de ces verrières, nous savons en revanche la façon dont elles étaient réalisées. A ce propos, le traité du moine rhénan Théophile ⁶, datant de la première moitié du XII^e siècle, consacre la deuxième partie de son ouvrage à la technique du vitrail. Nous découvrons ainsi les méthodes de fabrication de vitraux et surtout la répartition des tâches entre les peintres verriers et les verriers ou souffleurs de verres. On peut, en dépit du décalage chronologique entre cette source et l'époque de réalisation des verrières qui nous intéressent ici, considérer que, pour l'essentiel, la technique de fabrication restait la même. Contrairement aux idées reçues, les plaques de verres servant à la réalisation des vitraux n'ont jamais été soufflées sur le lieu de leur montage, à savoir l'atelier ⁷. Le verre est un matériau inorganique, artificiel, dur et cassant. Il était obtenu par fusion entre 1200 et 1500 degrés, puis figé par refroidissement. Il était composé d'un élément vitrifiant : la silice sous la forme du sable, et d'un élément fondant : la potasse sous la forme de cendres de végétaux. A ce mélange on ajoute des fragments de verres brisés ou des fragments de mosaïques qui vont déclencher la fusion.

La nécessité de trouver de la silice (sable) et de la soude, sous forme de cendres de bois de hêtres de préférence, indispensables au fonctionnement de la verrerie, obligeait celle-ci à privilégier un emplacement à proximité des forêts. A la suite de quoi les plaques teintées dans la masse et soufflées, majoritairement

en cive ⁸ ou bien en manchon ⁹, étaient acheminées sur les chantiers ou bien vers les ateliers urbains. Dans le Bordelais, nous connaissons les noms de trois négociants inscrits sur les registres du notaire Raoul Brigot, installé à Bordeaux au XVI^e siècle, qui fournissaient en soude une partie des verreries de la région ¹⁰.

Avant de débiter la réalisation d'un vitrail, il est nécessaire d'en réaliser un carton à l'échelle prenant en compte les mesures de la baie, les désirs du ou des commanditaires. Ce carton est très important car il servira d'aide mémoire tout au long de la mise en œuvre. Par la suite, le peintre choisira les différentes teintes de verres pour la confection de son vitrail. Cette palette variait du bleu grâce à l'oxyde de cobalt combiné ou non avec d'autres minéraux, comme le manganèse ; au rouge, dont la teinte très foncée, à base d'oxyde de cuivre était rendue plus claire grâce à la technique du doublage. Il apposait ensuite sur le verre une peinture vitrifiable, dont la couleur oscillait entre le gris foncé et le noir, appelée grisaille. Cette grisaille est un émail appliqué en trois valeurs allant du gris clair au gris foncé visant à constituer le modelé ; elle se rapproche en cela de la technique de la peinture murale romane mais aussi de l'enluminure ¹¹. Celle-ci prévaut jusqu'au XIV^e siècle où la grisaille, fixée par la cuisson, était l'unique moyen d'élaborer le dessin sur le verre teinté. Après cette date, le jaune d'argent vient bouleverser l'art du vitrail. Cette couleur de cémentation ¹² que l'on obtient grâce à des sels d'argent - nitrate d'argent,

6 *Diversarium artium schedula* : Théophile prêtre et moine, traduction de Charles de l'Escalopier, Nogent-le-roi, 1996. Théophile n'est pas le seul à aborder la technique du vitrail, Cennino Cennini dans son *Livre de l'Art* l'évoque dans un petit paragraphe. Enfin en 1774 l'ouvrage de Pierre Le Vieil *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie* vint décrire avec précision les procédés anciens et les « recettes » utilisées par les maîtres verriers.

7 Lafond, Jean, *Le vitrail : origine, techniques, destinées*, deuxième édition complétée par Françoise Perrot, Florilège, 1992, p. 22-23.

8 Cette technique porte également le nom de plateau. Elle consiste à obtenir par l'action du souffleur une boule de verre attachée à la canne -appelée ébauche- à l'extrémité de laquelle on fixe une seconde canne afin de percer un orifice. Cet orifice est élargi par un mouvement de rotation qui donne, sous l'action de la force centrifuge, une plaque de verre en forme de disque de faible diamètre.

9 La technique du manchon est sensiblement différente, car elle vise à obtenir un long cylindre à partir de la boule de verre en fusion, puis à en découper les deux extrémités et à le fendre afin d'obtenir une feuille de verre de forme rectangulaire.

10 Dubois, Jean, «Note sur quelques verreries du bordelais et du bazadais au XVI^e siècle», *Bulletin de la Société Archéologique de Bordeaux*, 1908, p. 50 à 60.

11 Gaborit, Michèle, *Les peintures murales médiévales de Saint-Emilion*, Confluences, 1999, p. 34, l'auteur signale que l'on retrouve le même système de pose de la couleur dans la peinture murale romane.

12 A la différence de la grisaille, le jaune d'argent n'est pas un émail car il ne possède pas un fondant mais un ciment comme l'argile cuite.

sulfure d'argent - donne une couleur variant du jaune clair à l'orangé selon le temps de cuisson. La perspective tout à fait nouvelle de ce procédé est qu'il s'applique indifféremment sur la face externe ou interne du verre, et qu'après cuisson au four il en modifie la couleur. Ainsi, sur un verre bleu le jaune d'argent donnera un verre vert tandis que sur un rouge il rendra ce dernier orangé. Cependant ce qui confère au jaune d'argent son aspect révolutionnaire est que son application n'entraîne pas l'utilisation du plomb jusqu'alors nécessaire pour changer de teinte de verre. Cette couleur de cémentation libère le vitrail de sa résille de plomb et élargit la palette du peintre. L'utilisation du jaune d'argent va se pérenniser et être abondamment usité aux XVe et XVIe siècles. On le retrouve notamment dans les chevelures ainsi que dans les éléments d'architectures. En Bordelais, il se retrouve entre autre dans le vitrail de l'église Saint-Jacques de Castelnau de Médoc, ou encore dans le rondel de Saint-Saturnin de Camarsac. Apparaît également une autre grisaille appelée « carnation » par Pierre Le Vieil, et plus généralement connue sous le terme de *JeanCoussin*¹³, obtenue à partir de la décantation de la sanguine et appliquée sur le verre selon la méthode traditionnelle de la grisaille. Elle est essentiellement utilisée pour des détails colorés tels que la teinte des chairs, transformant la technique de pleine couleur pour privilégier une forme d'émaillage. Les innovations techniques datant de la fin du Moyen Age ne s'arrêtent pas là, elles concernent également la qualité et la translucidité du verre qui va en s'améliorant, la découpe des cives et des manchons facilitée par l'utilisation de la pointe de diamant qui permet une coupe de la pièce de verre bien plus précise. Quant aux couleurs, elles sont plus nombreuses et travaillées en camaïeu, tandis que la gravure sur verre et les pièces montées en chef d'œuvre se multiplient. Ce procédé délicat vise à découper, dans une pièce de verre, une forme géométrique le plus souvent ronde et à la replacer intacte sertie d'un plomb sans briser le verre. Cette prouesse technique était d'ailleurs à la fin du Moyen Age l'examen de passage pour le compagnon souhaitant accéder au statut du maître verrier¹⁴.

Le métier de maître verrier était à l'origine une profession itinérante appelée à se déplacer au gré des commandes et des chantiers. Toutefois, la profession qui put être à l'origine exercée dans le cadre de fondations ecclésiastiques s'est peu à peu sécularisée pour s'implanter tout à fait dans les villes à partir du XVe siècle. Cette sédentarisation s'explique par le lien que les maîtres verriers entretenaient avec les établissements religieux implantés dans les villes, dont les vitreaux anciens nécessitent un entretien régulier. A cette même période, émergent de grands ateliers urbains, avec à leur tête des artisans qui perdent leur anonymat et accèdent au statut d'artistes.

La richesse de ces innovations associées au renouveau de la profession donnent aux vitreaux de nouvelles orientations esthétiques plus proches de celles de la peinture de chevalet.

La production des verrières puise ses sources iconographiques et stylistiques dans les cartons d'estampes ou les gravures. A la fin du Moyen Age, la verrière n'est plus en osmose avec l'architecture et perd de l'aspect utilitaire et décoratif qu'elle a pu avoir autrefois.

Les vitreaux anciens du Bordelais : une richesse insoupçonnée

En Bordelais, il existe actuellement six sites répertoriés¹⁵ où l'on trouve des vitreaux anciens à leur emplacement originel. Ceux-ci sont tous conservés sans exception dans des édifices religieux, ce qui n'a rien d'étonnant. Cette première constatation n'induit pas qu'il n'existait pas de vitrerie civile aux XVe et XVIe siècles. Au contraire, les documents attestent qu'à cette période le vitrail entre dans l'habitat urbain sous l'impulsion de la bourgeoisie et se décline à la fois sur un mode décoratif et historié. Ainsi, un inventaire des meubles de Thomas de Cuisinier, avocat du roi au Parlement de Bordeaux, daté de 1530, mentionne seize fenêtres peintes avec armes et symboles des Évangélistes ainsi qu'une Annonciation et une Adoration des Mages¹⁶. Il est relativement aisé de comprendre pourquoi les vitreaux civils n'ont que très rarement pu survivre à leurs foyers. Les demeures sont plus sujettes aux changements. Lieux de vie, elles doivent s'adapter aux phénomènes de modes et aux innovations techniques. De plus, leurs sujets résultent d'un choix personnel et/ou d'un discours politique, ce que tend à prouver la présence des armoiries, et ne s'inscrit pas directement dans une idéologie moins sujette à fluctuations. Du reste, soulignons que cette technique contient en germe sa plus grande faiblesse à travers son matériau principal : le verre. En effet, le verre est par essence cassant, seule la nature souple du plomb permet de contrebalancer la fragilité des panneaux et permet « d'absorber » les chocs. A la différence du verre que l'on conserve au maximum dans le souci du respect de l'intégrité de l'œuvre mais aussi à cause de son coût, le plomb ainsi que l'armature du vitrail connaissent un autre destin. On peut estimer avec vraisemblance qu'un vitrail du XVe siècle a vu ses éléments de montage changer environ dix fois. En dépit des pertes, les exemples qui suivent donnent un aperçu de la production girondine et de ses richesses.

13 Du nom de ce maître verrier originaire de Sens en activité surtout à Paris au milieu du XVIe siècle.

14 Perrot, Françoise, Granboulan, Anne, *Le vitrail : art de lumière*, Editions Rempart, 1998, p.67.

15 Nous n'étudierons dans le cadre de cet article que quatre d'entre eux et laisserons volontairement de côté le vitrail de la chapelle du Château des Jauberthes à Saint-Pardon de Conques ainsi que les verrières de la collégiale de Saint-Emilion, les deux faisant l'objet de recherches complémentaires.

16 Roudié, Paul, *op.cit.*, 1975, p. 432.



L'église Sainte-Eulalie de Cadarsac

Premier exemple situé au centre du village de Cadarsac située à quelques kilomètres de l'abbaye de la Sauve Majeure, est construite à l'emplacement même d'une source (fig. 1). On estime la construction de l'édifice actuel, placé sous le vocable d'Eulalie, aux alentours de 1200, même si cette date n'apparaît dans aucun acte ¹⁷. Signalons qu'Eulalie, en dépit de la présence d'une église bordelaise placée sous le même vocable, n'est pas une sainte très présente en Gironde. Quant à la source, elle fut rattachée au nom de saint Antoine évoqué lors d'une épidémie d'érysipèle, plus connu sous le nom de « Mal des ardents » ¹⁸. Cette source, dont les infiltrations sont toujours visibles à l'angle faisant la jonction entre le mur gouttereau méridional et le chevet, fut longtemps utilisée dans le cadre d'un pèlerinage local. Actuellement l'édifice de petite taille se compose d'une courte nef voûtée en berceau sur doubleaux, dont les trois travées inégales vont en diminuant à mesure que l'on se dirige vers le chevet plat. Les murs sont traités en moyen appareil régulier qui nous renseigne sur le soin apporté à leur édification. Sainte-Eulalie de Cadarsac possède certaines caractéristiques architecturales à savoir un plan quadrilatère à trois travées accompagné d'un chevet plat et de mur épais presque exempt de décor. Celui-ci concerne essentiellement la sculpture des chapiteaux recevant les arcs doubleaux qui sont agrémentés de feuillages simples. Une seconde campagne de travaux, située entre l'extrême fin du XVe et le début du XVIe siècle, est responsable de la construction d'une chapelle de plan carré voûtée d'ogives, qui s'ouvrent sur la seconde travée du mur nord. C'est également à cette période que l'on remania le chevet en y perçant une baie à remplage composé de deux lancettes, et qu'on lui adjoignit deux solides contreforts à chaque angle. Enfin, une sacristie fut édifiée au XIXe siècle sur le mur septentrional, à côté de la chapelle, et en réalisant un faux appareil peint et des croix. Malgré un classement aux Monuments Historiques en 1925, on ne trouve aucune mention du vitrail dans la description de son mobilier.

Fig. 1. - Cadarsac,
église Sainte-Eulalie,
vue générale
nord-est.
Cl. A. Bernadet.

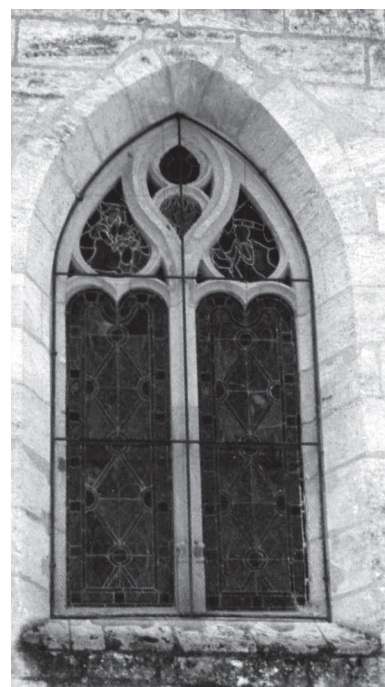


Fig. 2. - Cadarsac,
église Sainte-Eulalie,
extérieur,
baie unique
du chevet.
Cl. A. Bernadet.

Une scène de la vie de la Vierge

Le vitrail qui nous intéresse est situé dans la baie percée à l'est dans le chevet plat, il en occupe le remplage composé de deux jours en forme de flammes flanquant deux cercles superposés (fig. 2). La partie inférieure de la fenêtre, quant à elle, est close par des vitraux de type décoratif qu'il faut attribuer au XXe siècle, tout comme le cercle supérieur positionné dans le remplage. Sur une photographie de Jean-Auguste Brutails montrant l'architecture du chevet tel qu'il était à la fin du XIXe siècle, on constate que la partie inférieure de la baie présentait des panneaux dont la vocation n'était vraisemblablement pas décorative. Dans le jour de gauche on aperçoit une femme blonde nimbée et agenouillée dans l'attitude de la prière au milieu d'une chambre meublée d'un lit surmonté d'un dais, et d'une sorte de prie-Dieu (fig. 3). Elle est vêtue d'une robe rouge recouverte par un manteau de couleur bleu. Lui faisant face, dans la seconde flamme, un ange ailé évoluant dans un ample manteau blanc tient de sa main gauche un sceptre autour duquel s'enroule un phylactère tandis que de la main droite il

17 Brutails, Jean-Auguste, *Les vieilles églises de la Gironde*, Bordeaux, 1912, p. 42-43.

18 Cette maladie très répandue au Moyen Age est due à un ergot de seigle qui, une fois moulu en farine contamine le pain, le rendant impropre à la consommation. Ce « mal des ardents » ou « feu saint Antoine » se traduisait par des hallucinations et par de douloureux mots de ventre.

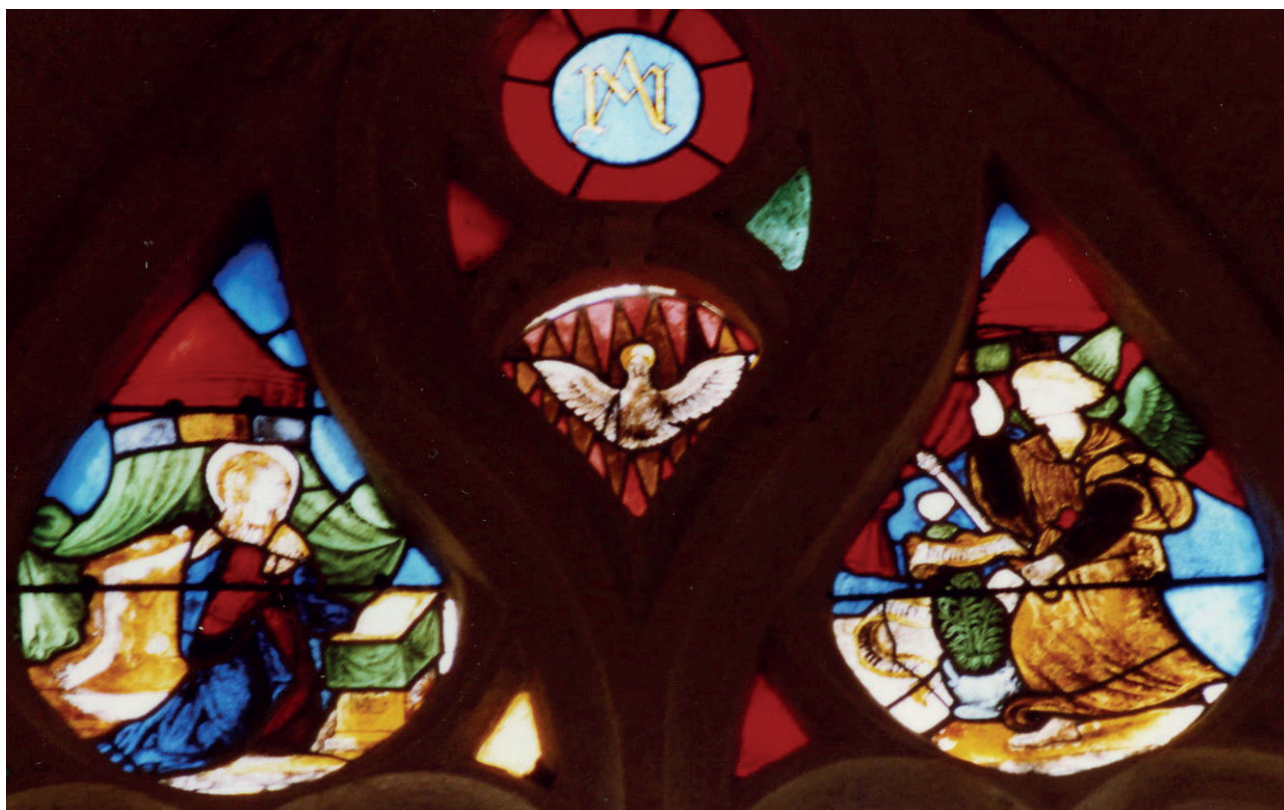


Fig. 3. - Cadarsac, église Sainte-Eulalie, intérieur, réseau de la baie unique du chevet, l'Annonciation.
Cl. A. Bernadet.

tend son index en signe d'avertissement. Cette jeune femme est la Vierge Marie, visitée par l'archange Gabriel venu l'informer de sa future maternité et de l'Incarnation du Christ par l'intermédiaire de l'Esprit Saint lors de l'épisode de l'Annonciation. Cette iconographie se trouve confirmée par la présence de la colombe en dessous du monogramme réalisé avec les lettres M et A, mais aussi par le phylactère que devait porter l'inscription latine : *Ave Maria gratia plena Dominus tecum*¹⁹, aujourd'hui partiellement disparue. Il y a deux ans, ce vitrail n'était connu que par très peu de personnes dont le successeur du maître verrier en charge des restaurations de 1982. En réalité, nous devons l'unique témoignage historique en notre possession à l'archiviste Jean-Auguste Brutails²⁰.

Analyse et authentification des verres

L'analyse de l'Annonciation de Cadarsac fait apparaître que ce vitrail de petite dimension présente des verres d'époques différentes. Nous savons qu'en 1982 le vitrail fut jugé en mauvais état de conservation par les membres d'une association locale ayant pour but la protection de l'église. Fait rare, les

travaux se déroulèrent uniquement sous le contrôle du maître verrier bordelais et des membres de l'association. Malheureusement, il ne semble pas exister de photographies ni de dessins de l'Annonciation avant la restauration. Quoiqu'il en soit, les différences de teintes et les traces d'altérations permettent de distinguer les verres datant de la fin du Moyen Âge de ceux plus récents. Les verres anciens sont aisément reconnaissables dans la mesure où ce sont les seuls qui présentent une disparition de la grisaille des visages ainsi qu'une forte altération du verre ; ils concernent les figures de la Vierge et de Gabriel mais aussi la colombe. On rencontre ce type d'altération sur des verres datant de la fin du Moyen Âge au moment où la grisaille perd en qualité²¹. De leur côté, les verres récents sont en bien meilleur état de conservation et possèdent des teintes vives dont l'éclat

19 Phrase prononcée par l'archange au moment de son annonce : Ave Marie pleine de grâce le Seigneur est avec vous.

20 Brutails, Jean-Auguste, *op.cit.*, 1912, p. 239.

21 Blondel, Nicole, *Vitrail : vocabulaire typologique et technique*, éditions de Patrimoine, 2e édition, Paris, 2000, p. 362.

est intact. Ils dessinent tout l'arrière plan de la scène, à savoir la pièce meublée dans laquelle la Vierge est agenouillée en face de l'ange. Ils concernent également le monogramme placé au dessus de l'ensemble. Il est indéniable que ces derniers datent de la restauration de 1982, toutefois ceci n'explique que partiellement la présence du monogramme. A l'instar de la peinture dite de chevalet, le monogramme dans l'art du vitrail est l'égal de la signature de l'artiste au bas de la toile. Ces monogrammes se répandent au cours de la période qui nous occupe et correspondent la plupart du temps à la marque du maître verrier. Ils peuvent aussi être la signature de l'artiste à qui l'on doit la gravure si tel est le cas. Ici en l'occurrence nous possédons bien plus de questionnement que d'éléments de réponse. Est-ce que ce monogramme fut reproduit à partir d'un plus ancien, toujours visible avant les restaurations ? En l'absence de dessins ou de photographies présentant l'état du remplage avant les travaux, nous ne pouvons que faire des suppositions. Toutefois, même sans le contrôle d'institutions spécialisées, on remarque le respect du maître verrier face à l'œuvre, qui privilégia l'aspect archéologique au détriment de l'aspect uniquement décoratif qu'aurait pu revêtir la fenêtre.

Des éléments de datation

L'iconographie de l'Annonciation est un des sujets les plus répandus de l'art médiéval, et le vitrail n'échappe pas à la règle. L'Annonciation est un sujet bénéficiant d'une grande fortune critique au Moyen Âge ; le vitrail de Camarsac en est une illustration. En dépit de l'aspect lacunaire des verres anciens et de la dégradation de la grisaille, il est possible de dégager des éléments stylistiques.

Les attitudes, loin de tout hiératisme, ainsi que la gestuelle, traduisent l'effet de surprise de la Vierge au moment de l'apparition de Gabriel dont les genoux, légèrement fléchis, la dalmatique gonflée par le vent et les ailes déployées donnent l'impression qu'il vient de se poser sur le sol. Notons le travail des drapés parfaitement rendus par le modelé des traits de grisaille alternants des plis lourds, par le manteau de la Vierge, et des plis plus aériens pour la tunique du messenger divin. Le geste « oratoire » de Gabriel, main droite levée et index tendu, est complété par le phylactère enroulé autour de son sceptre. Malgré le relatif mauvais état de la peinture, on y devine inscrits les mots prononcés lors de l'annonce, en lettres gothiques. L'analyse stylistique du vitrail associée aux informations issues de l'analyse architecturale nous permet de penser que les adjonctions architecturales, situées entre le dernier quart du XVe et les premières années du XVIe siècle, ont été suivies par la mise en œuvre d'un vitrail, ce que tend à confirmer l'état de conservation du verre.



Fig. 4. - Camarsac, église Saint-Saturnin, extérieur, vue générale sud. Cl. A. Bernadet.

L'église Saint-Saturnin de Camarsac

L'église Saint-Saturnin de Camarsac, distante d'à peine quelques kilomètres du site précédemment étudié, est un édifice rural de petite dimension excentré par rapport au village actuel (fig. 4). Les informations ayant trait à son édification et à ses réfections sont très minces, et seule l'analyse du bâti permet d'appréhender son histoire. Saint-Saturnin présente une abside romane aux assises régulières et très soignées. Elle a pour particularité un plan semi-circulaire à la base, qui au niveau des fenêtres et des arcs aveugles devient polygonal (fig. 5). Les pans de l'abside sont séparés par des contreforts colonnes, et rythmés par l'alternance d'une arcature percée d'une fenêtre et de deux arcatures aveugles. Dans sa partie supérieure, un changement d'appareil révèle une adjonction ultérieure. L'exhaussement du chevet dégage une chambre de défense, aménagée de percements circulaires destinés à recevoir des armes à feu. La reconstruction de la nef à vaisseau unique éclairée par des baies de type flamboyant, et couverte d'une voûte lambrissée, a dû suivre cette campagne de travaux. Elle s'acheva par l'ouverture du portail en arc brisé aux voussures sculptées de feuillages. Enfin, un clocher mur, contrebuté au nord et au sud par deux contreforts, couronne l'ensemble. Cette architecture simple et massive réserve une surprise au visiteur qui peut découvrir dans la première baie du mur gouttereau méridional un rondel installé dans le remplage (fig. 6) ²².

²² L'existence de ce vitrail découvert par Mme Evelyne Ballion, architecte DPLG, nous a été signalée par le maître verrier Bernard Fournier installé à Bordeaux.



Fig. 5. - Camarsac, église Saint-Saturnin,
vue extérieure du chevet polygonal.
Cl. A. Bernadet.



Fig. 6. - Camarsac,
église Saint-Saturnin,
fenêtre du mur
gouttereau sud.
Cl. A. Bernadet.

Sainte Catherine d'Alexandrie

Ce petit vitrail de forme circulaire est le seul exemple girondin d'une forme de vitrail très usité à la fin du Moyen Âge. Il met en scène dans un décor extérieur une femme nimbée, debout, présentant de sa main gauche un livre et de la droite une épée, tandis qu'un homme barbu est étendu à ses pieds (fig. 7). Nous pouvons apercevoir en arrière-plan des éléments d'architecture et notamment une citadelle fortifiée agrémentée de tours - de plan circulaire ou à pans coupés - dont une, surmontée d'un petit personnage brandissant un étendard, se détache de l'ensemble. La « tour » centrale, qui est aussi la plus haute, laisse s'échapper de son sommet des volutes de fumée que l'on distingue parfaitement grâce à la qualité de ce verre translucide. Enfin, des pièces de verres plus récentes, excepté celle placée au dessus de la tête de la femme, sont disposées tout autour du rondel.

Il s'agit d'une représentation de sainte Catherine d'Alexandrie que Jacques de Voragine, dans sa *Légende dorée*, désigne comme étant de sang royal, et qui se serait convertie au début du IV^e siècle à la foi chrétienne. La légende raconte qu'au cours d'une vision, elle contracta un mariage mystique avec le Christ ce qui empêcha l'Empereur Maxence de l'épouser. Ce dernier s'efforça par la discussion d'affaiblir sa foi et ne pouvant y parvenir il envoya cinquante philosophes alexandrins que Catherine réussit à convertir. Dès lors, l'Empereur imagina un instrument de torture composé de roues cloutées de fer auquel on la lia, mais au cours du supplice la foudre détruisit la machine. La sainte fut donc décapitée et son corps fut transporté par des anges jusqu'au Mont Sinaï. Dans ce rondel, Catherine porte le nimbe, attribut de sainteté, l'épée qui servit à son martyre et le livre, symbole de son érudition face aux philosophes. L'homme étendu à ses pieds est Maxence qui orchestra son exécution ; il tient dans sa main un sceptre symbolisant sa fonction. Ces premiers éléments iconographiques sont étayés par d'autres moins visibles²³. En effet, au premier plan à gauche apparaît un fragment de la roue de sainte Catherine dont on ne perçoit qu'un des clous en fer. De plus, au dernier plan du vitrail se détache, au milieu des fortifications, une tour plus haute constituée de plusieurs niveaux qui est, selon toute vraisemblance, une représentation graphique du phare d'Alexandrie. Ce même phare qui éclairait le port de la ville a été dessiné au sein d'un environnement familier au peintre verrier, ce qui explique la présence de cette architecture castrale. Du point de vue de la composition, sainte Catherine adopte une attitude figée, contrebalancée par ses vêtements amples agités par le vent. Ce mode de représentation est assez similaire à celui que l'on retrouve dans les figures allégoriques ou bien dans les livres d'emblèmes dont la diffusion va en augmentant tout au long du XVI^e siècle. De son côté, la figure de Maxence n'appartient pas à l'Antiquité. Portant la barbe et les cheveux jusqu'aux épaules,

il est coiffé d'un imposant couvre chef et vêtu par une superposition de pièces que laissent deviner les manches bouffantes relevées jusqu'aux coudes. Concernant le dessin, on remarque le soin apporté qui fait la part belle aux détails. Les visages individualisés bénéficient de l'habileté indéniable du peintre, habileté qui s'exerce également dans la souplesse des plis des vêtements.

Le rondel de Camarsac : un vestige unique, témoin d'une technique ancienne

De façon générale, un rondel est toujours réalisé sur un verre incolore soufflé en cive/plateau qui lui donne sa forme, et possède un diamètre excédant rarement les vingt centimètres. Cette technique existe depuis le XIV^e siècle²⁴ mais connaît son apogée dans les dernières années du Moyen Âge où elle est très appréciée car offrant de nombreux avantages. Outre sa relative facilité d'exécution, le rondel pouvait être soufflé et peint à l'avance car, grâce à sa taille réduite, il s'adaptait à tous les types de fenêtres. Il se répandit à la fois dans les édifices cultuels, mais surtout dans l'architecture civile avec laquelle il s'accorde parfaitement. Ajoutons qu'une autre de ses particularités est de permettre la mise en œuvre de petites scènes composées de deux ou trois personnages, sans que la lecture soit entravée par les plombs. Ceci ayant pour résultat de profondes similitudes avec la peinture de chevalet. Le traitement du modelé prévaut ici grâce à un camaïeu de grisaille associée au jaune d'argent, ce qui donne le relief nécessaire à la scène. Cependant, le jaune d'argent n'est pas appliqué avec la même minutie que la grisaille, la couleur de cémentation ayant en effet débordé à la fois sur le livre et le manteau de la sainte. De manière générale, le vitrail de Camarsac est le témoin d'une technique marquant l'apogée du vitrail et surprend à la fois par sa qualité et sa situation isolée dans cette petite église.

Des éléments de réponses quant à l'origine du rondel

La présence de ce vitrail à Saturnin de Camarsac a de quoi surprendre. Il est fortement probable que ce dernier n'est pas à son emplacement d'origine, car le rondel constituait un élément aisé à déplacer dans la mesure où il pouvait s'adapter facilement à n'importe quelle verrière, comme nous l'avons vu précédemment, en raison de sa petite dimension. Ainsi, il n'est

23 A ce propos nous tenons à remercier Marc Favreau, Maître de Conférence en Histoire de l'Art Moderne à Bordeaux, pour son aide.

24 Lafond, Jean, *op. cit.*, p. 55. Le premier exemple daté de l'utilisation du jaune d'argent en France est situé dans la Manche à Mesnil-Villeman (1313).



Fig. 7. - Camarsac, église Saint-Saturnin, rondel de la baie du mur gouttereau sud, Sainte Catherine d'Alexandrie.
Cl. B. Fournier.

pas à exclure que ce rondel soit l'unique vestige d'une verrière de type géométrique, constitué de pièces de verre en forme de losanges, et qu'il ait été replacé dans le remplage de la baie. Cette hypothèse est renforcée par l'iconographie qui ne trouve aucun écho ni dans la dédicace de l'église ni dans la consécration de l'autel. Notons qu'à notre connaissance il n'existe pas d'autel secondaire qui aurait pu être dédié à sainte Catherine d'Alexandrie. Mais d'autres éléments de réponse sont à puiser du côté de l'architecture civile. En effet, Camarsac possédait un château construit grâce à l'aide du Prince Noir, détruit par

Duguesclin puis reconstruit et restauré en 1858. Faut-il associer le rondel au château de Camarsac ? N'oublions pas que le verre a un coût très élevé et que les vitraux ne sont pas changés de façon régulières. Toutefois, il semble opportun de signaler à nouveau la présence de verres incolores récents autour du rondel, ayant pour but de compenser son petit diamètre qui n'était visiblement pas prévu pour le remplage de la baie. Ces hypothèses n'ont pu être vérifiées car le vitrail n'est décrit nulle part, ce qui nous conforte dans l'idée que sa provenance est à rechercher ailleurs.

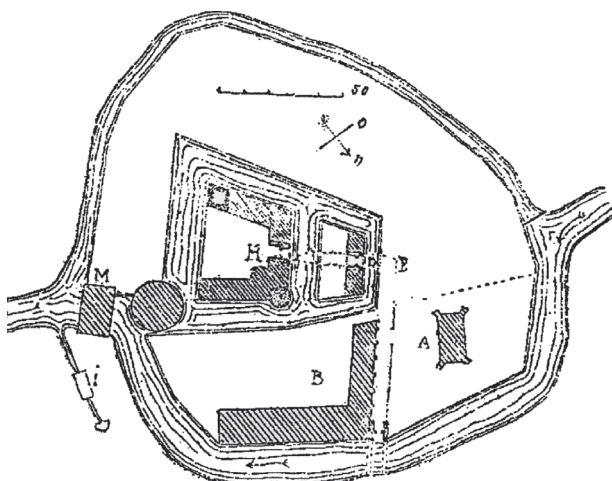


Fig. 9. - Castelnau-de-Médoc, église Saint-Jacques, vue générale sud-est. Cl. A. Bernadet.

Fig. 8. - Castelnau-de-Médoc, plan de la Seigneurie de Castelnau par Léo Drouyn. *La Guyenne militaire*, Tome II, réédition 1977, p. 403

Malgré ce questionnement légitime, l'état du vitrail permet une analyse. Premièrement, l'iconographie telle qu'elle est présentée n'est plus tout à fait médiévale. Dans les premières années du XVI^e siècle, beaucoup de modèles circulent par le biais de cartons et de gravures qui constituent les nouvelles sources dont s'inspirent les artistes. En découlent de nouveaux modes de représentation inspirés par l'Antiquité où les figures deviennent plus amples et plus souples ; ce qui est le cas ici. Au regard de ces quelques constatations techniques et stylistiques, il apparaît donc que ce rondel ne doit pas être antérieur à la première moitié du XVI^e siècle.

L'église Saint-Jacques de Castelnau-de-Médoc

Une seigneurie prospère

La construction de l'église Saint-Jacques est très intimement liée au château des seigneurs de Castelnau aujourd'hui disparu. En effet, l'église qui figure à la lettre A sur le plan (fig. 8) aurait été la chapelle castrale des terres, au sein des terres ayant appartenu successivement à la famille de Bordeaux, à celle de Foix puis aux Épernon. Au XIX^e siècle, Léo Drouyn a reconstitué le plan du château - sur le plan à la lettre H - à partir des informations données par les habitants qui l'avait détruit.

Nous possédons beaucoup d'informations à propos de cette seigneurie²⁵, qui remonte au XI^e siècle. Nous savons qu'elle passa aux mains de la famille de Bordeaux au XIII^e siècle. En 1307, Assahilde de Bordeaux épousa Pierre de Grailly, à qui elle apporta la terre de Castelnau. Leur fils, Jean de Grailly, hérita du château et le transmit à son fils connu sous le nom

de captal de Buch. Etant mort sans descendance la seigneurie passa aux mains de son oncle Archambaud de Grailly, qui épousa Isabelle de Foix dont il eut cinq garçons. Gaston, le second, hérita des terres de Castelnau qu'il transmit à son fils Jean de Foix qu'il eut de son mariage avec Marguerite d'Albret. Jean de Foix augmenta la gloire de la lignée en s'alliant à Marguerite de Suffolk, Comtesse de Candale, ce qui eut pour effet de donner naissance à la maison de Foix-Candale. Après cela, la seigneurie fut un temps placée sous l'autorité de Humfroy de Gloucester par le roi d'Angleterre, jusqu'en 1447 où elle revint dans le giron familial. Toutes ces informations sont importantes pour l'étude des panneaux de vitrail et la recherche du commanditaire.

L'église actuelle

Aujourd'hui, l'église Saint-Jacques n'a plus l'aspect de la chapelle castrale immortalisée dans le plan de Léo Drouyn. Devenue église paroissiale, cet édifice de moyenne dimension se compose d'un vaisseau principal, entouré par deux vaisseaux latéraux faisant office de chapelles, en avant de laquelle s'ouvre un portail. La nef est la partie la plus ancienne, elle fut allongée pour faire place à une chapelle dédiée à Notre Dame. La nef et la chapelle sont voûtées d'ogives dont les nervures, à moulures prismatiques, retombent sur des colonnes engagées dépourvues de chapiteaux. Ces caractéristiques se rapprochant de celles en cours à la fin du XV^e siècle, nous indiquent une campagne de travaux à cette période. Un document daté de 1676 nous informe que le curé de la paroisse de Castelnau avertit l'arche-

25 Drouyn, Léo, *La Guyenne militaire*, Tome II, réédition 1977, p. 403.

vêque que le mur oriental de l'édifice menaçait de s'effondrer. Au lieu de le remonter, il fut décidé d'y construire une chapelle *en mesme ligne que la chapelle Notre Dame* ²⁶, et d'établir une symétrie entre les deux côtés de l'église : c'est la baie flamboyante du chevet qui abrite le vitrail le plus remarquable de la Gironde (fig. 10).



Fig. 10. - Castelnau-de-Médoc, église Saint-Jacques, Vitrail du chevet, Crucifixion.
Cl. A. Bernadet.

Le vitrail de Castelnau à travers les témoignages du XIXe siècle

Il est nécessaire de s'arrêter quelques instants sur les textes faisant mention d'un vitrail ancien en Bordelais car ils ne sont pas légion. On doit un précieux témoignage à Léo Drouyn dont l'insatiable curiosité l'emmena à visiter cette partie du diocèse de Bordeaux visite du 4 Septembre 1860 qu'il immortalisera dans ses *Notes Archéologiques*. Dans ses écrits, on note sa capacité à discerner les éléments remarquables de ceux plus communs. Après une sommaire étude de l'architecture qu'il qualifie de « sans intérêt », il porte son attention sur l'albâtre et surtout sur la verrière.

Le premier auteur évoquant la verrière de Castelnau-de-Médoc fut cependant l'abbé Baurein qui, dans son bref commentaire, souligne sa beauté : « L'église de Castelnau est remarquable par la beauté de ses vitraux et par celle des figures qui y sont représentées, c'est peut-être la seule église de campagne de ce diocèse où l'on voit des vitraux de cette espèce » ²⁷. La juste remarque de l'abbé laisse pourtant sous-entendre la présence d'un ensemble vitré bien plus important qu'actuellement. Il ne semble malheureusement pas rester de traces des autres vitraux accompagnant le vitrail du chevet. Ceci n'est en aucun cas un fait isolé. La conservation du vitrail est très aléatoire dans la mesure où il sert avant tout à empêcher les intempéries de pénétrer dans l'édifice. Ainsi, en cas de défection il est soit restauré, soit supprimé et changé, autant dire perdu pour le chercheur. A la différence de la peinture murale pouvant être cachée sous une couche d'enduit, le vitrail ancien ne peut pas être dissimulé, sauf obturation de la baie sans dépose préalable. Toutefois, le vitrail bénéficie d'un autre mode de conservation que l'on ne retrouve dans aucune autre forme d'art. En effet, de par sa valeur monétaire, le verre est souvent réutilisé dans le cadre de nouvelles créations, ce qui permet de retrouver, par exemple, dans des verrières du XIXe siècle des fragments de verres plus anciens. Dans le cas présent, le vitrail du chevet est bel et bien l'unique témoin de la vitrerie de cette ancienne chapelle des seigneurs de Castelnau.

26 Roudié, Paul, *L'église de Castelnau-de-Médoc, son mobilier, son vitrail*, Revue Historique de Bordeaux et du département de la Gironde, Bordeaux, 1964.

27 Baurein, abbé, *Variétés bordelaises*, Bordeaux, Réédition de 1876, Tome II, p. 24.

Nous devons le témoignage le plus précis à Jean-Auguste Brutails qui photographia le vitrail en 1907 pour l'inclure dans son célèbre ouvrage « Album d'objet d'art ». Malgré la mauvaise qualité du cliché imputable à son âge, il est possible de faire un certain nombre de remarques parmi lesquelles figure la disparition totale ou partielle de la grisaille des visages des proches du Christ. En effet, sur le cliché saint Jean n'est pas identifiable car le verre dépourvu de son émail est irradié de lumière.

La Crucifixion de Castelnau ou la « signature » d'une grande famille bordelaise

Cette Crucifixion occupe les trois lancettes élançées surmontées par un remplage peu développé. La scène se déroule sur le Mont Golgotha. Dans le fond de la composition, juste derrière le Christ en croix - dans la lancette centrale - nous apercevons les murs de la ville de Jérusalem. Au pied de la croix, étreinte par Marie Madeleine, les bras repliés sur sa poitrine en signe de douleur la Vierge est soutenue par saint Jean. A leurs côtés, Marie Cléophas, une des trois filles de sainte Anne, porte son regard vers sa sœur (fig. 11). De part et d'autre de cette lancette centrale se trouve le bon larron - lancette de gauche - et le mauvais larron - lancette de droite - également suppliciés. Le bon larron est représenté sous les traits d'un jeune homme blond devant lequel est placé un centurion de dos qui n'est autre que Longin tenant la lance ayant transpercé le flanc du Christ. Tout comme les autres soldats armés de casques et de boucliers, il est vêtu à l'antique et porte une cuirasse (fig. 12). A l'opposé le mauvais larron (fig. 13), le visage crispé sous sa barbe, est identifiable à ses jambes brisées, qui apparaissent atrophiées et difformes. On le distingue également grâce à la présence d'un petit démon zoomorphe, la tête hérissée de piquants, occupé à saisir l'âme du crucifié (fig. 14). Deux éléments iconographiques de même nature se retrouvent dans les deux autres lancettes, car l'âme du bon larron est sauvée par un angelot tandis que le Christ est surmonté d'un ange blond en prière. Cette iconographie est complétée par l'assemblée de petits anges ailés portant les *Arma Christi* faisant le lien avec le thème développé dans la baie.

Mais l'élément le plus important est sans conteste la présence de trois blasons armoriés placés dans la partie inférieure de chacune des lancettes. Grâce au témoignage de Léo Drouyn, nous connaissons bien les familles dont les armes sont tenues soit par des angelots, soit par des lions. Dans la première lancette - celle située à la droite du Christ - sous les pieds de Longin, figurent les armes les plus complexes du vitrail. Ce blason occupé par dix composants rappelle les alliances royales

de la famille de Foix ; il est en tout point identique au blason de Jean de Foix, fils de Gaston II et de Catherine de Foix, qui fut archevêque de Bordeaux entre 1501 et 1529. En dessous de la croix placée dans la lancette centrale se trouvent les armes de la branche des Captaux de Buch, seigneur de Castelnau et membre de la famille de Foix (fig. 15), tandis que le dernier blason est constitué de trois besants symboles de la famille de Candale également alliée aux Foix.

L'existence de ces armoiries n'est pas un élément négligeable pour la compréhension de ce vitrail. Loin d'apparaître comme un complément anecdotique de la Crucifixion, elles sont en fait le témoignage local de ce nouvel engouement des familles puissantes pour le vitrail. Les commanditaires aiment à se faire représenter dans une scène biblique dont ils ont financé la réalisation. Dans le cas de Saint-Michel de Castelnau, on note que les trois blasons sont tous issus d'une seule et unique famille celle de Foix-Candale. Signalons également la présence de deux monogrammes dont un est partiellement effacé, peints sur les bottes de Longin et montrant les initiales AH et V (Q ou O) (fig. 16).

Des informations capitales transmises par la technique

Le premier constat concernant la Crucifixion est que celle-ci est en très bon état de conservation. Les verres sont à 90 % d'origines mis à part quelques réfections plus récentes, notamment au niveau du buste du mauvais larron dont la teinte diffère des autres verres, ou encore au niveau des tenants des blasons. Du point de vue de la composition, la Crucifixion adopte le principe de la baie dite unifiée c'est-à-dire qu'elle ne se sert pas des éléments architecturaux - à savoir les lancettes - pour former des registres. Au contraire, le vitrail se dégage de toute contrainte, comme on le voit pour les bras du Christ qui se développent horizontalement sur les lancettes latérales. Le dessin est d'une qualité remarquable, rare dans les productions du département, les corps sont bien modelés, les proportions respectées, et le réalisme domine l'ensemble avec une succession de visages marqués par l'émotion. Les corps des suppliciés sont obtenus par l'application de la technique du putoisage²⁸ sur des verres couleur chair. Les attitudes sont souples, loin de tout hiératisme, et les visages fortement individualisés. Le modelé des visages est rendu par une succession de fines hachures réalisées à la grisaille. La palette de couleur est très riche et se rapproche de celle de la peinture de chevalet. La

28 Tiré de la technique du putoisage qui consiste à diviser la grisaille en très petit grains grâce à l'utilisation d'une brosse dure et ronde nommée putois, que l'on utilise perpendiculairement à la surface du verre.



Fig. 11. - Castelnau-de-Médoc, église Saint-Jacques, seconde lancette du vitrail, saint Jean et les trois Marie au pied de la croix.
Cl. A. Bernadet.



Fig. 12. - Castelnau-de-Médoc, église Saint-Jacques, troisième lancette du vitrail, détail d'un centurion centurion romain.
Cl. A. Bernadet.

fig. 14. - Castelnau-de-Médoc, église Saint-Jacques,
troisième lancette du vitrail, démon s'emparant
de l'âme du Mauvais larron.
Cl. A. Bernadet.



fig. 15. - Castelnau-de-Médoc, église Saint-Jacques,
seconde lancette du vitrail,
Blason des seigneurs de Castelnau.
Cl. A. Bernadet.





Fig. 13. - Castelnau-de-Médoc, église Saint-Jacques, troisième lancette du vitrail, le Mauvais larron.
Cl. A. Bernadet.



fig. 16. - Castelnau-de-Médoc, église Saint-Jacques, première lancette du vitrail, initiales ou monogramme A.H et V(Q) ? sur les jambières de Longin.



Fig. 17. - Castelnau-de-Médoc, église Saint-Jacques, troisième lancette du vitrail, grotesques sur les bottes du centurion romain.
Cl. A. Bernadet.



Fig. 18. - Gravure flamande de l'extrême fin du XVe siècle, Crucifixion.
Inventaire des gravures des écoles du nord 1440-1550, Tome II,
Bibliothèque Nationale, département des estampes.

gamme oscille entre le bleu foncé, le vert et un rouge profond tout en mettant à l'honneur le jaune d'argent, mais aussi un verre violet dont l'utilisation se répand dans la seconde moitié du XVe siècle et qui vient compléter l'ensemble. Les plombs s'adaptent à la composition, ils soulignent les corps et dégagent de grandes plages de verre facilitant la « lecture » du vitrail. De même apparaissent des pièces montées en chef d'œuvre, notamment au niveau des armoiries, qui prouvent l'habileté du maître-verrier.

Plusieurs indices montrent que la verrière de Castelnau est une réalisation unique dans la région. Premièrement, la composition complexe fait appel à de nombreux personnages disposés sur différents plans selon une maîtrise de la profondeur, et les

visages, tous individualisés, laissent présager un travail réfléchi. Deuxièmement, il est indéniable que le vitrail est marqué par une intrusion du monde contemporain qui se retrouve dans la tenue vestimentaire des soldats, l'harnachement des chevaux ; ou encore dans le détail de la botte du centurion de la troisième lancette qui laisse apparaître un grotesque issu d'un nouveau répertoire n'appartenant plus au Moyen Âge (fig. 17). Ce type de composition n'est pas sans rappeler celles des gravures flamandes ou hollandaises qui circulent dans les milieux artistiques dans les années 1500. Nos recherches ont montré que le schéma utilisé dans la Crucifixion de Castelnau était assez répandu dans les gravures italiennes ou flamandes (fig. 18). Cette hypothèse est confirmée par des éléments d'ordre technique, notamment la présence de hachures - visibles sur les visages de la Vierge, et de Marie Cléophas - donnant du modelé aux figures. Cette caractéristique de la gravure s'étend donc aux autres arts comme la tapisserie ou la peinture murale. Nous la retrouvons dans la collégiale de Saint-Emilion sur les visages d'Elisabeth et de Marie dans la scène de la Visitation placée sur le mur septentrional du chevet.

Une Crucifixion datée du premier tiers du XVIe siècle

Au-delà des considérations esthétiques et stylistiques, le vitrail de l'église Saint-Jacques possède l'avantage d'avoir un ensemble de blasons permettant d'approcher une datation par défaut. En effet, le blason aux armes de Jean de Foix, situé dans la lancette gauche, est vraisemblablement la signature du commanditaire du vitrail. A partir de la fin du Moyen Âge il est très fréquent que des verrières soient ornées du portrait du commanditaire ou bien de ses armes. Dans le cas présent, Jean de Foix ayant été identifié, il semble opportun de rapprocher la période à laquelle il fut nommé archevêque de Bordeaux, ce qui pourrait être celle de la réalisation du vitrail. C'est entre 1501 et 1529 qu'il prit la tête de la province ecclésiastique. A en juger par l'importance de la charge qui incombait au seigneur de Castelnau, il n'est pas surprenant qu'il ait souhaité s'entourer d'artistes de grande qualité afin d'exécuter la vitrerie de sa chapelle castrale. La réalisation de la Crucifixion fut sans doute le point d'orgue de la campagne de travaux qui vit l'agrandissement de la nef, ainsi que la mise en place des voûtes d'ogives. La nouvelle fonction du seigneur de Castelnau est immortalisée dans cette construction qui est un édifice représentatif de l'intérêt porté au vitrail et à son impact à l'aube de l'époque Moderne.

L'église Saint-Pierre de La Sauve

L'église paroissiale de La Sauve est située sur un promontoire naturel faisant face à la célèbre abbaye, distante d'une centaine de mètres. La tradition rapporte que saint Gérard de Corbie, fondateur de l'église abbatiale, édifia à cet endroit un premier bâtiment - dont il ne reste qu'un appareil de petit moellon sur le mur sud de la nef - à la fin du XII^e siècle.

Le plan actuel de l'église Saint-Pierre se compose d'une nef longue de quatre travées irrégulières terminées par un chevet plat, percé de trois baies en plein cintre, elles-mêmes surmontée d'un oculus. Cette nef voûtée d'ogives est flanquée au nord par un collatéral faisant office de chapelle et qui fut construit postérieurement. Les travées de la nef sont délimitées par des doubleaux en arcs brisés, la première travée, très courte, s'appuyant contre le pignon occidental pourvu de trois contreforts destinés à soutenir le clocher.

L'accès à l'édifice se fait par un portail dépourvu de sculptures, percé dans le mur sud de la première travée. A l'opposé, le chevet plat encadré par deux contreforts, tourné vers l'abbaye, reçoit un décor sculpté assez riche (fig. 19). Il s'agit de quatre statues figurant saint Pierre, saint dédicataire de l'église, la Vierge tenant dans ses bras l'enfant Jésus, saint Jacques le Majeur en pèlerin ainsi que saint Michel. Ces sculptures, installées dans des niches, sont placées entre les trois baies en plein cintre et sont surmontées d'une corniche où court une rangée de petits modillons sculptés. Les anciens panneaux vitrés se situent dans la baie centrale de cette façade soignée et symétrique, ils constituent le dernier exemple de notre étude.

Etude du vitrail : l'ancien vitrage de Saint-Pierre de La Sauve à travers les témoignages du XIX^e siècle

En 1842, l'attention d'un architecte qui relevait le plan de l'église est attirée par une verrière qu'il situe dans la fenêtre orientale du bas-côté nord de la nef. En voici la description qu'il fit « *Au sommet est le Père Eternel portant la boule du monde. Au dessous un ange portant un encensoir et un rollet (?) avec la date de 1534. Au dessus, saint Pierre, patron de l'église ayant dans une main les clés du Paradis et dans l'autre un édifice religieux. Le bas de la verrière représente une cérémonie faite par des moines* »²⁹. Il s'agit là du plus ancien témoignage que nous possédons à l'heure actuelle. Ce vitrail dans son état primitif a disparu. En effet, il a changé de place dans l'édifice et son iconographie a été modifiée. C'est ce que confirme la photographie de Jean-Auguste Brutails présen-



Fig. 19. - La Sauve, église paroissiale Saint-Pierre, vue extérieure du chevet.
Cl. A. Bernadet.

tant l'état du vitrail en 1907³⁰, qui se résume alors à deux panneaux : un angelot blond surmontant une représentation de saint Pierre (fig. 20).

A l'heure actuelle, le vitrail est installé dans la baie centrale du chevet plat et se trouve inclus au sein de panneaux au décor géométrique, plus récents. Ce vitrail historié représente le chef des douze Apôtres : saint Pierre, aisément reconnaissable à la clé qu'il tient dans une de ses mains (fig. 21). Représenté assis sous les traits d'un homme âgé, et partiellement dégarni, il a les cheveux gris, tout comme sa barbe qu'il porte courte. Vêtu d'une large tunique bleue que recouvre un manteau rouge bordé de galons dorés, il se présente la tête tournée de trois quarts vers la droite. De son autre main il ne tient plus « *l'édifice religieux* »

29 A.D.Gir. album de documents graphiques : arrondissement de Bordeaux, 2e album, cote 162 T 3.

30 Brutails, Jean-Auguste, *Album d'objet d'art qui décorent les églises de la Gironde*, 1907, Bordeaux.

signalé dans le commentaire de 1842, mais un livre ouvert de face avec une paire de binocles. Au fond de la composition, les murs d'une ville se détachent sur un ciel bleu intense, avec une verdure environnante foisonnante. A ses pieds, apparaît une niche de pain qui semble avoir servi de pièce « bouche trou ». Le saint présente un visage fortement individualisé, l'arête du nez est forte, les yeux possèdent des paupières tombantes tandis que sa bouche, déformée par un rictus, est partiellement cachée par sa barbe bouclée (fig. 22). Loin de présenter un saint gardien du royaume des cieux, le peintre nous dévoile un homme dont les traits sont marqués par l'âge.

Dans la partie inférieure, saint Pierre est accompagné d'un petit angelot blond, ailé, debout sur des éléments d'architecture, tenant un cartouche où est peinte la date de 1534 (fig. 23). Sa frêle silhouette, vêtue d'une courte tunique rose à l'antique, est prise dans un réseau de verres en camaïeu de bleus.

Les restaurations

Après l'analyse des panneaux actuels, éclairés par des sources plus anciennes, s'impose l'idée que le vitrail de l'église Saint-Pierre a subi des restaurations. Ceci n'a rien de surprenant au regard de la fonction première du vitrail : protéger l'édifice des intempéries. Soumis à différentes variations climatiques, le verre, et surtout les éléments de montages, ne résistent pas longtemps. Les archives municipales n'ont pas gardé la trace de ces restaurations, cependant nous pouvons tout de même en comprendre le déroulement. En 1842, la baie est du collatéral nord est close par un vitrail représentant saint Pierre, un ange et une procession de moines. Quelques années plus tard, Brutails photographie un second état du vitrail qui, après un remaniement fait disparaître la communauté de moines et l'encensoir puis remplace l'édifice religieux par un livre. Ce vitrail de 1907 n'est plus à son emplacement primitif mais se trouve installé dans la fenêtre centrale du chevet. Il est évident que lors de précédentes restaurations le maître verrier a conservé ce qui pouvait l'être et a débarrassé le panneau des pièces de verres trop usagées. Mais les restaurations ne s'arrêtent pas là, puisqu'une troisième intervention non datée, mais probablement située après 1907, sans plus de précisions, a inversé l'ordre des panneaux. Cet atelier eut en charge la remise en plomb de ce vitrail et la remise en état des pièces brisées.

Ces diverses manipulations sont symptomatiques des particularités du vitrail. En effet, la vie d'un panneau est régie par des impondérables, telle la durée de vie d'une pièce de verre et de ses éléments de montages. Dès lors, en l'absence de témoignages anciens, il est délicat de connaître la disposition d'origine des panneaux de vitraux.



Fig. 20. - La Sauve, église paroissiale Saint-Pierre, état du vitrail en 1907. *Album d'objet d'art qui décorent les églises de la Gironde*, 1907, Bordeaux. Cl. de J.A Brutails.



Fig. 22. - La Sauve, église paroissiale Saint-Pierre,
Vitrail du chevet, premier panneau,
détail du visage de saint Pierre.
Cl. A. Bernadet.



Fig. 23. - La Sauve, église paroissiale Saint-Pierre,
Vitrail du chevet, second panneau, détail de l'angelot
portant le cartouche. Daté de 1534.
Cl. A. Bernadet.

Fig. 21. - La Sauve, église paroissiale Saint-Pierre,
Vitrail du chevet, saint Pierre accompagné d'un angelot.
Cl. A. Bernadet.

Conclusion

Cette étude sur quelques exemples de vitraux de la fin du Moyen Age en Bordelais démontre bien l'existence d'une production régionale qui, même si elle n'est pas abondante, n'en est pas moins digne d'intérêt. Le hasard des destructions et le manque d'entretien ont vraisemblablement contribué à la disparition d'autres témoignages, mais il subsiste à l'heure actuelle un corpus d'œuvre dont la richesse est surprenante. La diversité est également présente avec plusieurs types de vitraux : le rondel, les panneaux de vitraux, mais aussi la baie unifiée. Le résultat des recherches que nous présentons a permis de porter à connaissance deux verrières qui étaient jusqu'alors mal connues, comme Cadarsac, voire inconnues comme Camarsac. La présence de ces verrières dans de modestes églises témoigne que l'art du vitrail ne s'est pas uniquement développé dans des édifices culturels d'importance ou bien situés dans de grandes agglomérations. Cette technique a également pris son essor dans le milieu rural et ceci grâce à des commanditaires désireux de faire un acte de piété en même temps qu'une démarche politique. En cela, la Crucifixion de Castelnau-de-Médoc est tout à fait représentative de cet engouement des familles puissantes ou des nouvelles classes aisées pour la pérennité qu'offre le vitrail et l'impact qu'il peut avoir. Considérant le faible pourcentage de verrières encore en place, nous sommes étonnée de constater qu'elles se situent toutes dans une fourchette chronologique relativement restreinte située entre le troisième quart du XVe siècle et le premier tiers du XVIe siècle. De ce fait,

le Bordelais s'accorde très bien avec la moyenne française établie par Catherine Brisac³¹, qui indique que les trois quarts des vitraux anciens conservés en France datent du début du XVIe siècle. De manière générale, les vitraux sont d'une bonne facture et montrent que la région possède des artistes capables de répondre à des commandes de qualité.

Il convient d'ajouter que les verrières ne sont pas, stylistiquement parlant, en décalage par rapport à la création contemporaine. En effet, la technique la plus récente prévaut dans les réalisations avec l'emploi du jaune d'argent, de la gravure, du chef d'œuvre et l'utilisation d'un nouveau répertoire issu de la Renaissance. Ainsi, nous n'avons pas constaté d'archaïsme qui pourrait être le signe d'un retard dans la diffusion des modèles. Pour preuve, le vitrail du chevet de Castelnau sollicite un nouveau type de carton mettant en évidence le lien entre le vitrail et les arts graphiques³² qui est un des éléments essentiels de la fin du Moyen Age. Toutefois, si des découvertes restent encore, un constat définitif s'impose quant à l'état de conservation de ces vitraux. En effet, aucunes des verrières citées ne bénéficient d'une mesure de protection, les œuvres courent donc un certain danger.

31 Brisac, Catherine, *Le vitrail*, éditions de la Matinière, 1994, p.133.

32 *Vitrail et arts graphiques XVe XVIe siècles*, Les cahiers de l'Ecole Nationale du Patrimoine, numéro 4, Paris, 1999.

Bibliographie

Archives Départementales de la Gironde, 3 E 1451 f°323 V°.

Archives Départementales de la Gironde, album de documents graphiques : arrondissement de Bordeaux, 2e album, cote 162 T 3.

Bernadet, Anne, *Les vitraux à Bordeaux et en bordelais aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art médiéval sous la direction de Michèle Gaborit, 2003-2004.

Blondel, Nicole, *Vitrail : vocabulaire typologique et technique*, éditions de Patrimoine, 2e édition, Paris, 2000, p. 362.

Bordeaux de 1453 à 1715, sous la direction de Charles Higounet, Bordeaux, 1966, p. 65.

Brisac, Catherine, *Le vitrail*, éditions de la Matinière, 1994, p. 133.

Brutails, Jean-Auguste, *Album d'objet d'art qui décorent les églises de la Gironde*, 1907, Bordeaux.

Brutails, Jean-Auguste, *Les vieilles églises de Gironde*, Bordeaux, 1912.

Diversarium artium schedula : Théophile prêtre et moine, traduction de Charles de l'Escalopier, Nogent-le-roi, 1996.

Drouyn, Léo, *Notes Archéologiques Volume III*, Archives Départementales de la Gironde.

Dubois, Jean, *Note sur quelques verreries du bordelais et du bazadais au XVIe siècle*, Bulletin de la Société Archéologique de Bordeaux, 1908, p. 50 à 60.

Gaborit, Michèle, *Les peintures murales médiévales de Saint-Emilion*, Confluences, 1999, p. 34.

Lafond, Jean, *Le vitrail : origine, techniques, destinées*, deuxième édition complétée par Françoise Perrot, Florilège, 1992.

Perrot, Françoise, Granboulan, Anne, *Le vitrail : art de lumière*, Editions Rempart, 1998.

Perrot, Françoise, *La signature des peintres verriers*, Revue de l'Art, n° 26, p. 40-45.

Roudié, Paul, *L'activité artistique à Bordeaux en bordelais et en bazadais de 1453 à 1550*, Bordeaux, Société bordelaise de diffusion des travaux de lettres et sciences humaines, Bordeaux, 1975.

Vitrail et arts graphiques XVe XVIe siècles, Les cahiers de l'Ecole Nationale du Patrimoine, numéro 4, Paris, 1999.