HAL
open science

L'oeuf ou la poule : la polygénèse de saint Gires

Vladimir Agrigoroaei

▶ **To cite this version:**

Vladimir Agrigoroaei. L'oeuf ou la poule : la polygénèse de saint Gires. Matérialité et immatérialité dans l'église au Moyen Âge, Oct 2010, Bucarest, Roumanie. pp.261-292. halshs-00794712

HAL Id: halshs-00794712

https://shs.hal.science/halshs-00794712

Submitted on 26 Feb 2013

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.

Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge

Actes du Colloque organisé par :

Le Centre d'Études Médiévales de l'Université de Bucarest
Le New Europe Collège de Bucarest et
L'Université Charles-de-Gaule Lille 3

à Bucarest, les 22 et 23 octobre 2010

Textes réunis et présentés par

Stéphanie Diane Daussy, Cătalina Gîrbea,
Brîndușa Grigoriu, Anca Oroveanu et Mihaela Voicu

editura universității din București®
2012

Referenți: Prof. univ. dr. **Ioan Pânzaru**
Prof. univ. dr. **Bruno Phalip**

© *editura universității din București*®
Şos. Panduri 90-92, Bucureşti – 050663; Tel./Fax: 021.410.23.84
E-mail: editura_unibuc@yahoo.com
Internet: www.editura.unibuc.ro

Medievalia 3
Comitet ştiințific : Martin Aurell, Keith Busby, Mianda Cioba, Luminița Diaconu, Cătalina Gîrbea, Ecaterina Lung, Ioan Pânzaru, Mihaela Voicu, Michel Zink

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Matérialité et immatérialité dans l'Église au Moyen Âge / textes réunis et présentés par Stéphanie Diane Daussy, Cătalina Gîrbea, Brîndușa Grigoriu, … Bucureşti: Editura Universității din Bucureşti, 2012
Bibliogr.
ISBN 978-606-16-0093-9

I. Daussy Stéphanie Diane (coord.)
II. Gîrbea Cătalina (coord.)
III. Grigoriu Brîndușa (coord.)

141.1

Tehnoredactare computerizată: ***Constanța Titu***

Vladimir AGROGOROAIEI
Université de Poitiers-CESCM

L'œuf ou la poule : la polygénèse de *saint Gires*

Abstract

This paper examines the connection between a XIIth century Old French hagiographical text (the *Vie de Saint Gires* by William of Bernevile) and a series of mural paintings, also dating back to the XIIth century, from the Loir Valley (France). Certain details, identified in these murals, seem to originate from William of Bernevile's poem. The Latin sources (the three versions of the *Vita sancti Aegidii*) omit them. The author analyzes the connections between these details, written or painted, and concludes that it is impossible to state whether the poem or any of the paintings were the first to be accomplished. Since both of them date back to the same period, one should imagine that these details of a different version of the Life of saint Giles are the results of a *polygenesis*.

*

Saint Gilles (*Aegidius*) figurait parmi les saints les plus populaires du XIIe siècle. Né selon les traditions à Athènes, au cours du VIIe siècle, et mort en Provence, Gilles était un ermite qui vivait dans une forêt près de Nîmes, dans la vallée du Rhône. Il avait une biche qui le nourrissait de son lait. Il écoutait le *Logos* divin en compagnie des bêtes sauvages, loin de tout bruit mondain, et il n'est devenu populaire qu'après une chasse royale, au cours de laquelle il a été mystérieusement blessé. Suite à cette popularité, le saint est devenu abbé d'un monastère et conseiller des Papes et des rois. C'est ainsi qu'un souverain, Charlemagne selon la tradition, lui demanda de prier pour la rémission d'un très grand péché, peut-être un inceste. Saint Gilles a célébré la messe, a prié pour ce souverain et un ange a placé sur l'autel un parchemin où était relaté le péché. Lettre après lettre, le péché s'est effacé du document. À la fin de sa vie, le saint fut accepté au ciel, à côté d'autres saints vénérables. C'est l'histoire que raconte la *Vita sancti Aegidii*, récit hagiographique latin datable probablement des Xe-XIe siècles.

À partir de cette époque, le culte du saint a eu un développement sans précédent : non seulement en Provence et dans le Languedoc, mais aussi dans la plupart des pays de la Chrétienté occidentale, de la Mer du Nord à la Méditerranée et de l'Océan jusqu'en Hongrie [1]. Sa vie latine a connu plusieurs rédactions aux XIe-XIIe siècles et a été copiée dans beaucoup de manuscrits[2], dont une grande partie se

[1] Éliana Magnani, « Réseaux monastiques et réseaux de pouvoir. Saint-Gilles-du-Gard : du Languedoc à la Hongrie (IXe-début XIIe siècle) », *Provence Historique*, 54, 2004, 215, p. 3-26.

[2] Pour une analyse des différentes rédactions de la *Vie* latine et des traductions, voire de la transmission du texte, voir Ethel-Cecilia Jones, *Saint-Gilles. Essai d'histoire littéraire*, Paris, Champion, 1914.

trouvait en France et en Angleterre. Son succès est attesté par les traductions en langue vernaculaire. E.-C. Jones inventorie neuf versions, dont cinq sont françaises[3], mais l'IRHT recense onze versions françaises, la plupart des XIVe et XVe siècles. L'une de ces onze versions – la *Vie* anglo-normande dont nous traiterons par la suite – est la première traduction de la vie du saint en langue française. Notons que le culte du saint n'était pas local, mais européen[4].

Cette popularité paneuropéenne – dont témoignent les manuscrits des rédactions latines de la *Vita* – amena un certain Guillaume de Bernevile, dans la seconde moitié du XIIe siècle, à traduire la source latine sous forme de poème (peut-être vers 1168 ou après 1170)[5]. Son texte n'est conservé que dans deux manuscrits[6]. Il s'agit d'un récit pittoresque de la vie du saint. Le récit est aussi dramatique, puisqu'on y trouve beaucoup de dialogues et de nombreux et longs monologues du saint. C'est un texte parfois théâtral, qui s'appuie sur une narration vive[7]. Conscient de la valeur de son travail, l'auteur se nomme lui-même à deux reprises. Pour la première fois, il semble que son nom soit demandé pour les besoins de la rime à côté du nom de la ville de Marseille :

Gwillaumes dit, de Bernevile,
1040 K'en treis jurs vindrent a Marsile,
Une cité mult bele e grande.
Lur nef acostent a l'estrande ;

[3] E.-C. Jones, *op. cit.*, *Saint Gilles*, p. 62-67. Nous excluons de notre analyse la traduction anglaise de Caxton (T3 dans l'inventaire de E.-C. Jones), un poème anglais de Lydgate (T5), une version italienne de la première moitié du XIVe siècle (T6) et les vers anglais attribués à Robert de Gloucester (T9). Nous rajoutons toutefois à son inventaire une traduction fidèle de la *Vie de saint Gilles* en vieil anglais à partir d'un manuscrit de la rédaction P ; pour ce qui est de cette traduction en vieil anglais, voir l'édition et l'étude *The Old English Life of St Nicholas with the Old English Life of St Giles*, éd. Elaine M. Treharne, Leeds, Leeds Texts and Monographs, 15, 1997, p. 125-173.

[4] En Champagne, en Lorraine et dans le nord de la Bourgogne, le culte du saint s'est développé grâce aux abbayes bénédictines ; cf. Patrick Corbet, « La diffusion du culte de saint Gilles au Moyen Âge (Champagne, Lorraine, Nord de la Bourgogne) », *Annales de l'Est*, 32/1,-1980, p. 3-42.

[5] On connaît trois éditions de la *Vie* du saint par Guillaume de Berneville. La première est celle de Gaston Paris et Alphonse Bos, *La vie de saint Gilles par Guillaume de Berneville. Poème du XIIe siècle*, publié d'après le manuscrit unique de Florence, Paris, Firmin Didot, Société des Anciens Textes Français, 1881, p. XIV-XVI. La deuxième rajoute un autre fragment récemment découvert à l'époque : Louis Brandin, « Un fragment de la *Vie de saint Gilles* en vers français », *Romania*, 33, 1904, p. 94-98 ; et la dernière présente les deux manuscrits : *Guillaume de Berneville, La vie de saint Gilles*. Texte du XIIe siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque Laurentienne de Florence, édition bilingue traduite, présentée et annotée, éd. Françoise Laurent, Paris, Champion, Champion classiques. Série « Moyen Âge », 6, 2003. Nous citons par la suite la dernière édition, à laquelle nous sommes tributaires.

[6] Le manuscrit de Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi soppressi, 99, f° 111^r^-145^r^ ; et le manuscrit de Londres, British Library, Harley 912, f° 183^v^-184^r^.

[7] Pour la dramatisation du récit dans la vie de saint Gilles, voir Françoise Laurent, *Plaire et édifier. Les récits hagiographiques composés en Angleterre aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Champion, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 45, 1998, p. 398-401.

Notre enquête porte sur la relation entre le poème de Guillaume et quelques peintures murales dont certains détails étaient communs au texte en langue vernaculaire[8]. Notre article n'a pas pour fin de mener une recherche propre à un historien de l'art roman ; notre intérêt ne porte que sur le rapport entre le poème de Guillaume et une série iconographique, raison pour laquelle nous n'effectuerons pas des comparaisons stylistiques. Nous ne tentons ni de changer les datations de ces peintures murales, ni d'identifier leurs commanditaires. Nous interrogerons en permanence les données fournies par l'iconographie en fonction des détails propres au poème ou à ses sources latines. Autrement dit, notre recherche ne sera pas iconographique, mais plutôt empirique.

Le Loroux-Bottereau

En 1974, la chapelle Saint-Laurent du Loroux-Bottereau (Loire-Atlantique) avait disparue. Jusqu'à cette date, elle gardait encore, sur le mur nord de la nef, à proximité de l'arc triomphal, deux registres de peintures murales qui traitaient de la vie de saint Gilles. Ces peintures ont été récupérées et se trouvent aujourd'hui dans l'église paroissiale Saint-Jean-Baptiste, où elles ont été scellées dans le bas-côté sud de la troisième travée de la nef. Deux scènes différentes de la vie de saint Gilles figurent sur deux registres, que nous analyserons d'un point de vue littéraire et iconographique. Pour ce qui est de ce dernier domaine, nous examinerons les diverses interprétations déjà données[9].

Dans le panneau supérieur, deux cavaliers traversent une forêt symbolisée par un arbre, à gauche ; le premier est couronné et richement habillé, il fait un geste de la main droite, l'index levé, peut-être pour ordonner au second cavalier, sans couronne, de sonner de la trompe. Le cavalier situé à droite est accompagné d'un lévrier qui, selon la légende, suit une biche. Celle-ci n'apparaît pas dans la scène. Entre les deux personnages, se lit l'inscription 'FLOVENTVS'. Ce nom n'est pas celui du roi *Flavius*, mentionné par les versions latines, mais celui de Flovenz, roi dans la *Vie* rédigée par Guillaume de Bernevile [10] :

> En icel tens ke vus oez,
> esteit Flovenz reis apelez
> de Tulusane e de Gasgoine
> e de Parvence e de Burguigne ;

[8] Nous avons aidé en 2005-2006 à la vérification de fiches du Corpus des Inscriptions de la France Médiévale (CIFM – CESCM, Poitiers), dont l'une traitait d'une inscription du Loroux-Bottereau. Nous remercions ainsi l'équipe du CIFM.

[9] Nous suivons l'analyse proposée dans la dernière étude que nous avons consultée, celle de Christian Davy, *La peinture murale romane dans le Pays de la Loire : l'indicible et le ruban plissé*, photographies de Patrice Giraud, Laval, Société d'Archéologie et d'Histoire de la Mayenne, La Mayenne : Archéologie, Histoire, supplément n° 10, 1999, p. 150-153.

[10] Cette découverte ne nous appartient pas ; elle a été faite par C. Davy, *op. cit*, *La peinture...*,. (= thèse, 1994), p. 368.

1545 forz reis estait de grant puissance,
treü rendeit al rei de France,
a Charlun, ki dunc en ert reis [11].

D'après la comparaison entre cette scène et les sources latines et françaises, *Floventus* serait le personnage de gauche. Les lévriers occupent également une place importante dans le poème de Guillaume, puisqu'ils sont les raisons d'une triple répétition du motif de la chasse à biche[12]. Quant au cavalier qui sonne de la trompe, il n'est pas l'évêque de Nîmes : un évêque sonnant d'une trompe devait être facilement reconnu. Les vêtements du cavalier n'indiquent pas un ecclésiastique, mais un simple laïc. Ce personnage est certainement un maître veneur, que nous trouvons également dans le poème anglo-normand :

Li *veneres* ki de ço sert
1580 chascun jor veit enz el desert ;
des bisses k'il trove el bois
prent les plus beles a sun chois [13].

D'après Ch. Davy, qui se fonde sur l'absence du personnage principal, la scène se poursuivait sur l'arc triomphal de droite, raison pour laquelle « le troisième chasseur tirant la flèche devait y être peint avec la biche et saint Gilles blessé »[14]. Si la scène s'inspirait bien du récit de Guillaume de Berneville, les trois personnages devaient occuper la place proposée :

Mult pres d'iloc ert un *archer*,
e vit la *bisse* es reins entrer :
il fist un malveis treit le jur,
1880 unke a sun os ne fist peiur !
Si cum la bisse dut entrer,
il descorde, si leist aller
e fert *Gire* par mi le cors,
ki de la fosse ert issu fors
1885 pur garder u la bisse fu[15].

Il reste toutefois un détail qui ne renvoie pas aux rédactions latines ou à la *Vie* écrite par Guillaume de Bernevile : l'évêque de Nîmes est présent dans tous les textes. Le voici dans la rédaction P, où le roi fait un détour vers Nîmes pour le consulter :

---

[11] F. Laurent, éd. cit., *Guillaume*, p. 96.
[12] Pour les lévriers et pour les malheurs qu'ils endurent dans le texte de Guillaume de Berneville, voir les v. 1583-1863 ; Françoise Laurent, éd. cit., p. 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118. Dans la rédaction latine P la chasse n'est reprise que deux fois et les chiens ne jouent pas un rôle important ; dans la rédaction latine A^2, la chasse apparaît trois fois, ce qui témoigne encore une fois de deux sources latines de Guillaume de Bernevile.
[13] F. Laurent, éd. cit., *Guillaume*, p. 100.
[14] C. Davy, *op. cit.*, *La peinture*, p. 153.
[15] F. Laurent, éd. cit., *Guillaume*, p. 120.

> **P** : Mane autem facto, omnis familia regis, praedictam cervam venaturi, in saltum properant. Quid plura ? Eodem ordine, quo pridie, cassati redierunt. Quod dum regi relatum est, rem ut erat suspicatus, accito Nemausensis urbis, ubi tunc forte erat, episcopo, cuncta per ordinem narravit. Tunc statuto consilio, proxima lucescente aurora, cum multitudine venatorum ac canum perrexerunt pariter rex et episcopus in saltum, praedictam rem probaturi[16].

Le voici de nouveau dans la rédaction latine A^2, où le roi lui demande de venir se joindre à la poursuite de la biche :

> **A2** : Quod cum regi nuntiatum esset, stupefactus ait : 'Forsitan aliquis vir Dei inhabitat, qui sua prece nostris conatibus resistit.' Iussitque advenire Nemausensem episcopum, cui cum retulisset omnia quae evenerant, constituerunt ut pariter advenirent die altera[17].

Enfin, il apparaît également dans le poème de Guillaume, où le traducteur s'est inspiré peut-être de la rédaction A^2 latine :

1820 Al bel matin, quant l'aube neist,
S'en est Flovenz li rei levez :
Ben fud vestuz e conreiez
Cum de l'aller en bois chascer.
Pur l'eveske feit enveier,
1825 Mande li tost ke il s'aturt,
E puis si venge a lui a curt[18].

Comment expliquer l'absence de cet évêque dans la peinture du Loroux-Bottereau, alors que nous savons qu'il est l'un des personnages importants de tous ces récits ?

Le panneau inférieur montre la suite impériale de Charlemagne ou une assemblée de gens (à gauche). Au centre de la scène, Charlemagne est agenouillé devant saint Gilles. La figure du dernier personnage est détériorée, mais une inscription le désigne clairement : EGIDI VS. Au dessus, un cadre double enveloppe les personnages et prend la forme d'une ville. Charlemagne est présenté par une inscription détériorée ('…O MAGNVS'), qui peut être restituée comme '[CARL]O MAGNVS' [19] ou '[CAROL]O MAGNVS' [20]. Il a le même visage et la même couronne que le roi *Floventus* du panneau supérieur, ce qui a mené certains

[16] E.-C. Jones, *op. cit.*, *Saint Gilles*, p. 105.
[17] E.-C. Jones, *op. cit.*, *Saint Gilles*, p. 117-118.
[18] F. Laurent, éd. cit., *Guillaume*, p. 116.
[19] Cf. CIFM, 23, p. 69.
[20] Cf. C. Davy, *op. cit.*, *La peinture*, (1999), p. 152, qui envisage un élargissement sous la forme [CAR]O[L]O MAGNVS. Néanmoins, le premier O n'existe pas dans la peinture ; nous y trouvons une petite ligne courbe qui peut témoigner pareillement d'une autre lettre (la courbe supérieure du R, par exemple). Nous préférons la forme [CARL]O MAGNVS ; le texte anglo-normand, traite d'un *Charlemaine(s)*, voire *Charlun*, que le texte latin désigne sous le nom de *Carolus*.

chercheurs à croire qu'il s'agissait du même personnage [21], mais les vêtements sont différents. Influencé par la dérivation du nom *Floventus* d'un texte en langue vulgaire, Ch. Davy avait reconnu dans les personnages qui composent la suite de Charlemagne, dans le panneau inférieur, Gisèle et Milon d'Angers, les « pèlerins » [22] qui accompagnent l'empereur. Puisque la *Vita* latine ne donnait aucun renseignement sur d'autres personnages, Ch. Davy s'est permis une légère liberté d'invention. Ainsi, leur apparition pouvait selon lui être issue de sources locales[23]. Nous ne suivons pas son hypothèse, qui ne s'appuie sur une aucune source crédible[24]. Selon nous, la scène peut davantage correspondre au récit de Guillaume de Bernevile où, après avoir accompli un exorcisme, le saint prie Dieu *juste le cors ke cil sacra* (v. 3029) :

Tut cil ki cet miracle virent
As pez del seint home chaïrent ;
2955 Mes il s'est de la presse osté.
Sonent les seinz par la cité ;

[21] P. Deschamps, M. Thibout, *La peinture murale en France*, Paris, CNRS, 1963, p. 68-69 ont supposé que le personnage de gauche du registre supérieur est Charlemagne et que *Floventus* est celui qui sonne le cor de chasse. L'interprétation a été reprise par Xavier Barral i Altet, *Art Roman en Bretagne*, Plouédern, Jean-Paul Gisserot, Histoire de l'art Gisserot, 2003, p. 29.

[22] C. Davy, *op. cit.*, La *peinture*, p. 153, qui analysait l'habit de ce Milon et surtout son chapeau de pèlerin. Ch. Davy suivait en fait l'hypothèse présentée dans un ouvrage de Rita Lejeune, Jacques Stiennon, *La Légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Bruxelles, Arcade, 1965, vol. 1, p. 145-150. Lejeune et Stiennon ignoraient les témoignages de la *Vita sancti Aegidii* et du poème de Guillaume de Bernevile. Ils s'appuyaient seulement sur le corpus rolandien. Bien qu'ils se soient rendu compte que le nom de *Floventus* renvoie au poème de Guillaume, ils croyaient que l'influence d'un seul texte en langue vernaculaire justifierait d'autres influences, d'autres textes en langue vernaculaire. L'hypothèse de R. Lejeune et J. Stiennon allait cependant trop loin ; ils identifiaient non seulement les pèlerins représentés derrière Charlemagne (Berthe et Milon), mais aussi le bon moment : le jour de leur mariage. Nous ne sommes pas d'accord avec cette hypothèse, puisque nous ne croyons pas que les peintures murales du XIIe siècle devaient être des images calquées sur les textes de l'époque. L'artiste pouvait élaborer à son propre tour, sans que ses raisons nous soient évidentes. Ce n'est pas la seule hypothèse de R. Lejeune et J. Stiennon que nous critiquons ; nous avons également rejeté une autre supposition, qui voyait un couple Arthur-Guenièvre dans un ensemble sculptural de la *Ghirlandina* de Modène ; cf. Vladimir Agrigoroaei, « Un pseudo-Arthur pe turnul campanilă de la Modena (bazinul Padului, secolul al XII-lea) », *Corviniana*, 8, 2004, p. 141-154.

[23] C. Davy, *op. cit.*, *La peintre*, p. 152. Il l'a dénommée le 'Pardon de saint Gilles'. La scène se retrouve à Chartres et on n'y voit pas Gisèle et Milon, mais un seul serviteur qui tient le cheval de l'empereur.

[24] Pour Ch. Davy, Charlemagne retourne afin de revoir saint Gilles après l'un de ses pèlerinages en Orient. Cette hypothèse ne serait vraisemblable que si les personnages avaient une fonction importante dans le cadre du programme iconographique, car ni le texte de Guillaume de Bernevile, ni la *Vita sancti Aegidii* ne témoignent de la présence d'un pèlerin qui accompagnait Charlemagne. L'appel aux « sources plus locales » est pourtant une esquive qui veut donner une explication là où elle n'est pas évidente. De ce fait, lorsque nous voyons à gauche non seulement deux, mais quatre personnages, nous supposons qu'ils témoignent, comme nous l'avons suggéré dès le début, d'une assemblée de gens. En raison d'une brève comparaison avec la scène du panneau supérieur, nous supposons que les personnages importants, dont les présomptifs Gisèle et Milon feraient partie, doivent être accompagnés d'une inscription, ce qui n'est pas le cas ici.

Men escïent, plus de treis mille
Vunt al muster pur preier Gile [25].

Ce fragment est d'ailleurs une interprétation des mots de la rédaction P latine :

P : Quod miraculum circumquaque statim divulgatum, sanctum Aegidium, antea celebrem, multo magis celebriorem fecit [26].

La rédaction A^2 ne donne aucune information similaire. Nous croyons que Guillaume de Bernevile a interprété le fragment de la rédaction P et, si le peintre du Loroux-Bottereau a bien suivi le texte anglo-normand (ou la source latine de ce dernier), il a pu spéculer sur d'autres détails à son tour. À nos yeux, les quatre personnages symbolisent une foule : une foule de pèlerins peut-être, dans la mesure où le même texte dit que saint Gilles était de plus en plus estimé (*celebrem… multo magis celebriorem*).

La scène qui pouvait suivre, sur l'arc triomphal, était un autre élément important. Comme nous l'avons vu, la chasse de *Floventus* pouvait se poursuivre, dans le même registre, par un archer, par la biche et par un saint Gilles blessé – l'un des épisodes les plus importants du récit hagiographique. De la même façon, nous supposons l'existence d'une autre scène, qui aurait occupé une place réduite, sur le côté gauche de la baie de l'arc triomphal. Elle aurait continué le récit où Charlemagne se trouve aux pieds de saint Gilles et aurait été peinte dans le registre inférieur, au dessous de la scène hypothétique de saint Gilles et de la biche. Nous citons à ce propos le texte de Guillaume de Bernevile, qui raconte que Dieu avait envoyé l'un de ses anges, que personne outre saint Gilles ne fut capable de voir. L'ange ne dit rien, mais il posa sur l'autel une lettre relatant le péché de l'empereur :

3025 Ilokes u l'angle descent,
tute la chapele resplent.
Il ne parla ne ne dit el ;
tost met le bref sur cel autel,
juste le cors ke cil sacra [27].

Trois rédactions latines permettent d'affirmer que l'épisode est le plus important de toute l'histoire, parce qu'il témoigne d'une communication directe entre le saint et Dieu. Figurant sur l'arc triomphal, il aurait été à un emplacement idéal pour une épiphanie[28]. Notons également que l'ange dut descendre du ciel, c'est-à-dire de la partie supérieure du registre, ce qui correspond à la forme triangulaire du mur pignon

[25] F. Laurent, éd. cit., *Guillaume*, p. 184.
[26] E.-C. Jones, *op. cit.*, *Saint Gilles*, p. 108.
[27] F. Laurent, éd. cit., *Guillaume*, p. 188, 190.
[28] Bien que l'apparition des anges sur un arc triomphal semble normale, nous avons cherché une étude dédiée à l'iconographie de l'arc triomphal. Faute de compétences à cet égard, nous n'avons rien trouvé, sauf un bilan des journées d'étude du CEM d'Auxerre (2008). Nous citons ainsi les hypothèses proposées à cette occasion par Marcello Angheben (« Le décor de l'arc triomphal et ses rapports structurels avec le décor de l'église : façade, nef et espace liturgique »).

situé à la gauche de l'arc triomphal. Il n'est observé que par Saint Gilles, dernier personnage de la série iconographique, dont on ne voit qu'une partie de la barbe. Malheureusement, nous ne savons pas quelle était l'orientation précise des prunelles des yeux du saint, *i.e.* la direction de son regard. La scène pourrait avoir lieu dans la ville d'Orléans, symbolisée par les tours et les murs qui encadrent la partie supérieure du registre. Il ne s'agit pas de l'abbaye fondée par le saint, qui n'était pas barricadée de telles fortifications. Pour renforcer cette hypothèse il suffit de signaler que le même choix de scènes se trouve dans les sculptures de Chartres, où on observe deux représentations : l'une de la messe de saint Gilles, dont le détail le plus important est l'ange qui dévoile le péché de Charlemagne[29], et l'autre de la biche qui se refugie aux pieds du saint[30].

Se fondant sur une comparaison avec les peintures du prieuré de Saint-Rémy-la-Varenne [31], Ch. Davy datait les peintures murales du Loroux-Bottereau du troisième quart du XIIe siècle, croyant que « l'analyse stylistique, le port de costumes, les costumes eux-mêmes vont également dans ce sens : ce qui incite à placer ces peintures vers 1170, peu de temps après le texte de Guillaume de Berneville » [32]. Néanmoins, utilisant le récit anglo-normand comme *terminus post quem* pour la datation des peintures murales du Loroux-Bottereau, Ch. Davy parlait d'une « version traduite, en 1164, par Guillaume de Berneville ». Nous envisageons, au contraire, une datation du texte vers 1170, raison pour laquelle les peintures doivent être postdatées d'au moins de cinq ans. Ce retard est nécessaire, afin de permettre au texte de Guillaume de Bernevile les moyens d'être diffusé et de gagner la popularité antérieure de la *Vita* latine de *sancti Aegidii*. De surcroît, les datations de ces peintures murales sont fluctuantes et nous ne savons pas si elles n'ont pas été peintes vers la fin du XIIe siècle, date qui n'est pas éloignée de celle des sculptures de Chartres. Elle montre éventuellement un thème ou une série iconographique dérivée du texte anglo-normand. Comparant les sculptures de Chartres et les peintures du Loroux-Bottereau, on observe qu'il s'agit des mêmes scènes, relatées de manière différente. Subséquemment, l'inspiration des sculptures de Chartres peut venir de la *Vita sancti Aegidii*, puisque nous n'identifions aucun détail de la traduction de Guillaume de Bernevile. Cela élimine pour le moment l'hypothèse d'une série iconographique.

---

[29] La scène est sculptée sur les voussures de la porte de droite du porche sud de la cathédrale Notre-Dame de Chartres : on y voit, de gauche à droite, un ange, saint Gilles en train de prier, Charlemagne agenouillé et un domestique qui lui garde son cheval.

[30] L'image se trouve sur le même portail, dédié aux martyres. Les deux représentations sont à proximité du martyre de saint Leger – figuré au pilier dextre de la baie (gauche) – du même porche. Ceci témoigne-peut-être de l'origine vernaculaire des deux textes qui ont inspiré l'iconographie.

[31] C. Davy, *op. cit.*, La *peinture*, p. 152, cf. p. 116.

[32] *Ibidem*, p. 152 ; cf. Ch. Davy change d'opinion à la page suivante (p. 153) ; il suppose que le peintre « exerça vraisemblablement son art autour des années 1170-1180 ».

Les Roches-L'Évêque

Nous avons repris cette hypothèse suite à la découverte du même thème dans les peintures murales des Roches-L'Évêque (Loir-et-Cher), sur les parois de la chapelle troglodyte Saint-Gervais. Dans une région riche en habitations de ce type, la chapelle de Saint Gervais n'était pas un monument insolite. Son entrée, située à mi-hauteur dans un rocher, permettait l'accès à plusieurs salles rectangulaires dont la plupart n'existent plus. Les peintures murales de la fin du XIIe siècle se trouvaient sur une couche de mortier de chaux et l'épisode de la chasse de la biche du saint est représenté sur le mur est de la deuxième salle (de nord-ouest)[33]. Elle a des détails communs avec la chasse déjà étudiée dans les peintures du Loroux-Bottereau.

Nous avons repéré dans les peintures des Roches-L'Évêque et du Loroux-Bottereau un détail commun fondamental : le roi lève la main droite et fait signe de son doigt. Ainsi, ce détail était important dans l'économie de la scène, et nous nous demandons quelle était l'utilité de cet index levé. Sans insister sur ses fonctions iconographiques, nous avons trouvé la scène dans le poème de Guillaume de Bernevile, dans les vers suivants :

La bisse feit par le bois querre :
En une espeisse l'unt trovee
1840 U ele pout la matinee ;
L'un a l'autre *la mustret al dei*
E sunt venuz arere al rei,
dient ke la bisse est trové.
Li reis ad sa gent ordiné,
1845 E feit afuscher ses archers :
Ses fols chens feit cure premers,
Set vinz en leist aller ensemble ;
Trestut le bois tentist e tremble[34].

Les rédactions P et A^2 latines ne mentionnent rien à ce propos. Dans leurs textes, on n'aperçoit aucun doigt ; on n'y suppose aucun geste qui signifie une indication, voire un ordre, de la part d'un personnage. La biche n'est pas montrée, parce que l'archer la trouve seule. L'index levé serait-il un autre témoin de la source en langue vernaculaire des peintures murales ? En réalité, dans le récit français, le roi ne se sert pas d'un doigt pour montrer la biche. C'est l'un des veneurs qui fait ce geste et il ne le fait pas pour montrer la bête au roi, mais pour la désigner à un autre veneur. Il est

[33] Pour une étude de la chapelle, voir Suzanne Trocmé, « La chapelle rupestre Saint Gervais des Roches et ses peintures murales », *Bulletin de la société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois*, nouvelle série, 2, (1936-1939), 1938, p. 179-241, que nous avons consulté sous forme d'extrait publié par Launay, Vendôme, 1938. Nous nous sommes également servis de l'analyse critique que Ch. Davy fait à propos de l'étude de Trocmé. Cf. Christian Davy, « Les Roches-L'Évêque : Saint Gervais », *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, dir. Ch. Davy, V. Juhel, G. Paoletti, Vendôme, éditions du Cherche-Lune, 1997, p. 119-123.
[34] F. Laurent, éd. cit., *Guillaume*, p. 118.

toutefois possible que ce détail soit attribué au roi, car Flovent donne un ordre dans le vers suivants (v. 1844-1845). Il est également possible que tout soit une coïncidence aléatoire.

Saint-Aignan-sur-Cher.

Dans la crypte de l'ancienne collégiale de Saint-Aignan-sur-Cher (Loir-et-Cher) est conservé un autre cycle de peintures de c. 1200, inspiré de la vie de saint Gilles. Sur la voûte en cul-de-four de la chapelle rayonnante du sud est représenté un *Agnus Dei* entouré de deux anges ; le cycle de saint Gilles commence au dessous de cette représentation, vers les bords de la voûte, et il a se prolonge sur les murs en hémicycle qui la soutiennent[35]. La première scène, montre un EGIDIVS jeune, renonçant à sa tunique qu'il donne à un pauvre. C'est la guérison du boiteux, relaté par les sources latines et par le poème de Guillaume de Bernevile. Ensuite, saint Gilles guérit un personnage mordu par un serpent. C'est le deuxième miracle du saint dans les récits latins ou en langue vernaculaire. Le reste continue au registre inférieur.

Là les peintures sont séparées par une fenêtre qui s'ouvre dans l'axe de l'hémicycle. La première scène à gauche est détériorée. Nous n'apercevons que les silhouettes de deux cavaliers, sans pouvoir reconnaître le roi. D'autres fragments de peinture situés à l'est, près de la baie de la fenêtre, montrent le feuillage au dessus duquel on voit le nimbe d'un saint. C'est sans doute saint Gilles, qui protège la biche, mais nous n'avons aucune trace de l'animal, des chiens ou des autres chasseurs. L'emploi de l'espace laisse deviner qu'ils existaient, mais les peintures sont fragmentaires. Nous savons pourtant qu'il existe un autre épisode, figuré dans la partie de droite du même mur en hémicycle : un personnage barbu et couronné se frappe la poitrine. Il représenterait Charlemagne en train de demander pardon pour son péché. À côté de lui, saint Gilles lève les deux mains en position d'orant : il est probablement en train de prier pour Charlemagne. La scène fait penser aux enseignes de pèlerinage à Saint-Gilles-du-Gard. Nous retrouvons donc, en disposition différente, l'iconographie du Loroux-Bottereau. Nous ne disposons d'aucune inscription, sauf l'EGIDIVS de la première scène, et – puisque les peintures traitant de la chasse sont très endommagées – nous sommes incapables d'identifier les détails communs que nous avons décelés dans les deux exemples antérieures.

[35] Pour toutes les analyses suivantes nous citons et nous nous rapportons à l'étude de Marcia Kupfer, « Symbolic Cartography in a Medieval Parish Church : From Spatialized Body to Painted Church at Saint-Aignan-sur-Cher », *Speculum*, 75, 2000, 3, p. 615-667 ; la description des peintures murales de la vie de saint Gilles et leur analyse occupent les p. 641-652 de l'article. Cf. Cécile Voyer, « Les images de saint Gilles dans la crypte de la collégiale de Saint-Aignan-sur-Cher : une pensée canoniale en images », *Dévotions populaires en Loir-et-Cher*, Vendôme, éditions du Cherche-Lune, Foi culture et laïcité, 2007 (= *Cahiers du tricentenaire*, 9), p. 151-167.

Thoiré-sur-Dinan

La série iconographique contient pourtant d'autres témoins. À Thoiré-sur-Dinan est conservée une autre chasse de saint Gilles[36]. La peinture a été datée de « la seconde moitié du XIIe siècle et sans doute plus précisément le quatrième quart du siècle »[37]. Elle montre un chasseur sonnant d'une corne, le feuillage d'un arbre, un archer tirant sur la biche, l'animal et saint Gilles. Malheureusement, le saint est caché par un poteau de soutènement. Cet épisode apparaît sur le mur nord, dans le haut registre. Au registre inférieur, Ch. Davy identifie une représentation de la *Fuite en Égypte*, dans laquelle on observe Joseph avec le tonnelet et le bâton sur l'épaule. Vers l'est, une *Adoration des mages* semble renvoyer à la même thématique que la fuite en Égypte.

Revenons toutefois à la chasse de saint Gilles. Certains détails sont curieux : Ch. Davy observe, par exemple, un chien assis sur la croupe du cheval. Il ne s'agit pour lui que d'un détail anecdotique de la vie quotidienne. Les Lusignan l'ont représenté d'ailleurs sur leurs sceaux à partir du XIIIe siècle[38]. Plus intéressant est le cavalier. Ses vêtements ne témoignent pas d'un statut royal ; il n'a pas de couronne. Son bonnet laisse entrevoir un autre personnage, un maître veneur peut-être[39]. À gauche, la bordure touche la baie d'une fenêtre. À droite, entre le cheval, l'archer et la partie supérieure d'une baie, le roi n'avait pas de place pour y être figuré. Il est donc absent, de même que l'évêque. Ce n'est qu'un maître veneur qui pouvait y chasser la biche, comme dans la rédaction P et dans le premier épisode de la chasse dans le poème de Guillaume de Bernevile.

Saint-Jacques-des-Guérets

Une autre peinture des deux épisodes existait autrefois à Saint-Jacques-des-Guérets (Loir-et-Cher) [40]. Sur le mur nord, à côté du Massacre des Innocents et de la Nativité, on voit encore les traces d'un péché de Charlemagne[41], dont les détails sont

---

[36] Christian Davy, « Thoiré-sur-Dinan : Notre Dame », *op. cit., Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, p. 186-189.
[37] C. Davy, art. cit., « Thoiré-sur-Dinan...», p. 189.
[38] *Ibidem*, p. 188.
[39] Nous ne pouvons pas ignorer la ressemblance aux derniers deux personnages du cortège royal dépeint dans la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon. Serait-il un familier du roi *Flovent* ou *Flavius* ? Il n'est pas un évêque. La peinture ne permet pas de supposer la présence d'un autre personnage, *i. e.* le roi, car il existe une bordure double, peinte d'ocre et de rouge, qui encadre la scène.
[40] Christian Davy, « Saint-Jacques-des-Guérets », *op. cit., Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, p. 148-162.
[41] La fin d'un nom (quatre lettres: …OLVS) et les détails de la scène ont mené Ch. Davy à identifier le péché de Charlemagne, qu'il rapproche des autres exemples déjà mentionnés ; C. Davy, art. cit., « Saint-Jacques...», p. 154. Pour plus de détails, voir une étude détaillée : Esther Dehoux, « Peintures de chanoines. Images et messages à Saint-Jacques-des-Guérets », *Convaincre et persuader.*

aujourd'hui fragmentaires. À gauche, près de la Nativité, deux croupes de chevaux font penser à la *Chasse*. Ch. Davy considérait qu'il existe une relation probable « entre le *Pardon de Dieu accordé par saint Gilles à Charlemagne* subsistant à peine au nord et les deux épisodes (la *Dot des trois jeunes filles* et l'*Abstinence du lait maternel*) liés à saint Nicolas au sud ». Il croyait que ce rapport était « plutôt fondé sur la protection contre le mal et la pénitence nécessaire à l'approche du Salut. Cette idée est renforcée par la présence de la *Résurrection de Lazare*, au sud, qui est également une affirmation de la Résurrection »[42]. Il résume en une phrase tout ce que nous pouvons affirmer à propos de cette représentation et nous observons une logique du programme iconographique similaire à celui de Saint-Aignan-sur-Cher, tel qu'il a été analysé par M. Kupfer[43]. Puis Guillaume de Bernevile mentionne également Lazare comme premier exemple cité dans la dernière prière de saint Gilles, au début de la liste des *exempla* bibliques :

3590 Brefment ad fait bel' oreisun,
Ambes ses mains en cel en tent:
'Deus, reis, feit il, omnipotent,
Ki charn presistes en Marie,
En la cité de Bethanie
3595 Resuscitastes Lazarum,… [44]

Les rédactions latines P et A^2 ne contiennent aucun indice quant à Lazare. Elles ne parlent que d'un autre signe donné par Dieu à saint Gilles et des prières qu'il demande de la part des autres moines après sa mort :

> **P** : Confirmatis ergo per aliquanti temporis spatium in Dei militia fratribus, monasteriique rebus convenienter dispositis, volens Dominus emeritum iam militem pro labore certaminum corona redimire praemiorum, innotuit ei pe Spiritum, exitus sui diem imminere. Quod ille quibusdam spiritualiibus fratribus indicavit, eos ut pro se orarent suppliciter deprecans [45].

Communication et propagande aux XIIe-XIIIe siècles, dir. M. Aurell, Actes des Tables Rondes tenues entre 2004 et 2006, Poitiers, CESCM, Civilisation médiévale, 18, 2007, p. 563-614 (la p. 567 pour l'inscription).

[42] C. Davy, art. cit., « Saint-Jacques...», p. 152. Pour une interprétation légèrement différente, voir E. Dehoux, art. cit., « Peinture et chanoines… », p. 579, qui considère que « La présence sur le même mur de deux épisodes de la vie du saint provençal est, à notre sens, une image de la vie de l'homme, de ce qu'il a, lui, à accomplir pour gagner sa place au paradis » ; « Ainsi, s'ajoutant à l'exemption, s'exprime l'idée qu'aucune œuvre matérielle ne permet à l'homme de recevoir ce que la prière d'un clerc peut lui obtenir, à savoir la grâce de Dieu. Le message porté par ces peintures et par la vie de saint Gilles correspond aux aspirations réformatrices d'une Église qui cherche à se dégager de la mainmise laïque ». Nous préférons l'interprétation de Ch. Davy, car elle s'harmonise avec les hypothèses formulées par Marcia Kupfer pour le programme iconographique de Saint-Aignan.

[43] Voir par la suite la reprise de la recherche de M. Kupfer au cadre du sous-chapitre dédié aux relations entre textes et images et à la périodisation des peintures et de la *Vie* écrite par Guillaume de Bernevile.

[44] F. Laurent, éd. cit., *Guillaume*, p. 222.

[45] C.-E. Jones, *op. cit.*, *Saint Gilles*, p. 110-111.

ou d'un autre miracle et des prières « innombrables » de saint Gilles :

> **A²** : Dum ergo quadam die oratio psalmorum consummata fuisset, nuntiatum est sancto viro, quod duo hostia advecta essent in portu. Quod vir Dei audiens, gratias Christo Domino reddidit innumerans, eo quod per tanta spacia aequoris adduxisset praefata ostia[46].

Or, l'invention de Guillaume de Bernevile peut être une réponse à l'horizon d'attente de son époque. Cela ne signifie pas que le programme iconographique de Saint-Jacques-des-Guérets est une conséquence du choix fait par le poète anglo-normand, mais plutôt l'inverse. Le poète suivait peut-être un chemin déjà parcouru par d'autres. Si nous rajoutons la datation des peintures d'après Ch. Davy à la fin du XIIe siècle ou au début du siècle suivant[47], nous observerons que la messe de saint Gilles dans les peintures de Saint-Jacques-des-Guérets s'inscrivait dans une série qui communiquait probablement avec d'autres représentations, comme celles des Roches-L'Évêque et de Thoiré-sur-Dinan. Ces deux endroits se trouvent à l'est et à l'ouest de Saint-Jacques-des-Guérets, dans la même vallée du Loir.

Montoire-sur-le-Loir

Évoquons ensuite une peinture murale disparue de la chapelle Saint-Gilles de Montoire-sur-le-Loir qui présentait la chasse de la biche. Le dossier de la photothèque du CESCM[48], qui contient une analyse des peintures conservées dans la chapelle Saint-Gilles, ne donne à son sujet aucune information. De même, Ch. Davy ne la mentionnent pas[49]. Seuls les relevés de J. Jorand[50], consultés sur la base 'Mémoire' du Ministère de la Culture, attestent de son existence. Nous ne connaissons cependant pas son emplacement exact dans la chapelle[51]. On doit s'appuyer sur une note de l'article de Kupfer, qui précise que la chasse était peinte *in the north apse*[52]. Néanmoins, la chapelle de Montoire n'a pas d'absides aux extrémités du transept, mais des voûtes en cul-de-four de chaque côté (nord et sud) du transept. C'est à cet endroit que nous localisons la *chasse de saint Gilles*.

---

[46] *Ibidem*, p. 121-122.
[47] C. Davy, art. cit., « Saint-Jacques...», p. 160.
[48] *41 – MONTOIRE Village : Ancien prieuré Saint-Gilles. Ensemble de peintures murales* ; dossier vert à l'intérieur du dossier (gris de la base des peintures murales) sur Montoire (Loir-et-Cher) : Chapelle de Saint-Gilles, fonds de la Photothèque du CESCM, Poitiers.
[49] Christian Davy, « Montoire : Saint-Gilles », *op. cit.*, *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, p. 134-147.
[50] Cf. J. Jorand, *Quinze aquarelles reproduisant les peintures murales de la chapelle de Saint Gilles*, Orléans, 1850.
[51] Le même dossier de la Photothèque du CESCM et l'ouvrage de Ch. Davy ne donnent aucun indice de l'emplacement éventuel de la scène, attendu qu'ils ne la mentionnent pas. De son côté, la base 'Mémoire' ne mentionne pas non plus l'emplacement de la scène.
[52] M. Kupfer, art. cit., « Symbolic Cartography … », p. 644-645, note 82.

Nous avons observé quelques détails curieux dans l'aquarelle de J. Jorand. L'archer qui tire sur la biche ne dresse pas la corde de son arc et la position de la flèche est inexplicable, voire inutile. Puis, aucun des deux cavaliers ne sonne de la trompe ; cet objet est absent. Les branches et le feuillage de l'arbre ressemblent à l'arbre que nous avons déjà observé à Saint-Aignan-sur-Cher et à Thoiré-sur-Dinan. Ensuite, la position des chiens correspond aux détails déjà examinés dans les peintures du Loroux-Bottereaux et des Roches-L'Évêque, mais le roi, bien qu'il lève la main, ne fait plus un signe de son index. Comment expliquer ces différences ? Si les scènes de Saint-Aignan-sur-Cher sont les premières de toute la série iconographique, on peut croire que la diffusion du thème s'est faite graduellement vers le nord et vers l'est[53], raison pour laquelle l'apparition de détails modifiés dans les peintures murales de Montoire-sur-le-Loir ne nous étonnerait pas. Néanmoins, nous ne nous sommes pas encore penchés sur la périodisation de cette série iconographique.

Pour ce qui est de la datation des peintures de Montoire-sur-le-Loir, Ch. Davy a corrigé les hypothèses de Taralon[54]. Il accepte la datation des peintures de l'abside au début du XIIe siècle, mais considère que les peintures des bras du transept datent du milieu ou du troisième quart du XIIe siècle[55]. Si la chasse de saint Gilles se trouvait dans le bras nord du transept, elle daterait donc de c. 1150-1175. Elle aurait pu, par conséquent, être le premier exemple de toute la série iconographique, ce qui expliquerait inversement les détails changés dans les peintures postérieures. Nous gardons les deux hypothèses comme point de départ d'une autre enquête.

On observe alors un autre indice. Les aquarelles de J. Jorand et les clichés consultés ne fournissent aucun témoignage~~s~~ d'une autre scène~~,~~ concernant le péché de Charlemagne. Or, comme nous l'avons vu, les deux épisodes semblent être unis dans la plupart des exemples. Nous spéculons à ce propos une information de Ch. Davy, qui mentionne que l'ancienne tradition attribuait de façon erronée à Charlemagne la fondation du prieuré de Saint-Gilles à Montoire-sur-le-Loir[56], ce qui témoigne peut-être du rapport permanent entre le culte du saint et les histoires du cycle de Charlemagne. Puis, toujours dans le bras nord du transept, l'*Envoi du Saint-Esprit aux Apôtres* décorait la voûte[57]. La chasse, si elle avait été représentée en dessous, comme l'indique M. Kupfer, aurait dû jouer un rôle dans le programme

[53] Voir à ce propos la deuxième carte qui accompagne les pages du sous-chapitre suivant.
[54] Jean Taralon, « Montoire : Chapelle de Saint-Gilles », *Congrès archéologique de France, 189e session*, 1981, Blésois et Vendômois, Paris, 1986, p. 259-289, *apud* Christian Davy, art. cit., « Montoire… », p. 144.
[55] C. Davy, art. cit., « Montoire… », p. 144-145.
[56] *Ibidem*, p. 134.
[57] Nous nous rapportons aux hypothèses proposées par Marcello Angheben (« Le décor de l'arc triomphal et ses rapports structurels avec le décor de l'église : façade, nef et espace liturgique », au cadre des journées : *L'arc triomphal dans l'espace ecclésial. De l'Antiquité au Moyen Âge central en Occident*, Journées d'étude, 25-26 septembre 2008, Centre d'études médiévales, Auxerre, sous la responsabilité de Caroline Roux).

iconographique de la chapelle. Néanmoins, elle n'a rien en commun avec l'Envoi du Saint-Esprit. La cohérence du programme iconographique aurait demandé une représentation du péché de Charlemagne. En outre, les murs en hémicycle du bras nord du transept sont complètement dépourvus de peintures : la maçonnerie est visible. Cela nous oblige à deviner le programme iconographique : la représentation de la chasse aurait dû précéder le péché de Charlemagne. Appuyons-nous sur un autre exemple du texte de Guillaume de Bernevile, évoquant le Saint Esprit au moment de la mort de saint Gilles :

Li termes aprisme e li jur
K'il deit cesser de sun labur ;
3495 Sun seignur ne vult suffrir plus
Ke il surjunt od nus ça jus :
Sun benfeit li ert guerdoné.
Nostre Sire l'ad bien mandé,
Par Saint Esprit a nuncié
3500 Quel jur il deit prendre congé[58].

Nous pouvons citer également l'épiphanie de l'ange à la fin de la prière de saint Gilles pour la rémission du péché de Charlemagne :

3025 Illokes u l'angle descent,
Tute la chapele resplent[59].

La coïncidence est étonnante, puisque la thématique de l'*Envoi du Saint-Esprit aux Apôtres* de la voûte en cul-de-four du bras nord du transept pouvait être reprise sur les murs qui se trouvaient au dessous. Le fait même que le texte de Guillaume de Bernevile parle d'une chapelle peut être mis également en relation avec les deux chapelles, l'une de Montoire-sur-le-Loir, l'autre du Loroux-Bottereau, qui témoignent des peintures du cycle de saint Gilles. Quant à l'ange du péché de Charlemagne, il correspondrait aux anges représentés dans l'*Envoi du Saint-Esprit*. Nous savons que le mortier et les couches picturales ont disparu, mais il existe quelques fragments à gauche de la baie du Nord[60]. Ceux-ci sont peut-être les restes d'une chasse de saint Gilles, observée par J. Jorand au milieu du XIXe siècle.

Jusqu'à ce point, cette interprétation n'est qu'une spéculation. La représentation du péché de Charlemagne nous semble toutefois possible pour d'autres raisons. Si l'on met de côté la thématique déjà énoncée et le fait que les deux scènes apparaissent ensemble, un regard fugitif de l'emploi de l'espace peint de ces murs montre que l'axe de l'hémicycle est perçé d'une baie, c'est-à-dire un espace inutilisable pour une peinture murale. Un peintre souhaitant utiliser cet espace aurait dû peindre une scène de part et d'autre de l'ouverture. Ajoutons deux arguments. En

[58] F. Laurent, éd. cit., p. 216.
[59] *Ibidem*, p. 188.
[60] Pour ces informations et pour les données suivantes, nous citons le dossier de la Photothèque du CESCM (*41 – MONTOIRE Village : Ancien prieuré Saint-Gilles…*), p. 20-21.

premier lieu, la chapelle était dédiée à saint Gilles ; il est donc raisonnable d'envisager l'existence de plusieurs scènes de la vie du saint dans le programme iconographique. Enfin, si l'on confronte Montoire à d'autres exemples nous observons qu'au Loroux-Bottereau et à Thoiré-sur-Dinan les peintures murales de la chasse de saint Gilles se trouvent sur les parois Nord qui correspondent au bras Nord du transept de Montoire-sur-le-Loir. Similairement, la chasse et la messe de Saint-Aignan-sur-Cher étaient localisées sur les murs qui soutiennent une voûte en cul-de-four : la chasse était peinte à gauche, le péché se trouvait à droite. On rencontre la même situation à Saint-Jacques-des-Guéréts. Nous supposons la même disposition pour la chasse et pour la messe de saint Gilles. Bien que convaincu par l'exactitude hypothétique de nos calculs, nous admettons pourtant que nous pouvons être subjectif.

Les représentations ultérieures

La série iconographique de saint Gilles pouvait influencer d'autres représentations de saints. Mettant de côté un exemple tardif traitant de la vie du saint Julien l'Hospitalier, peinture murale du XIVe siècle d'une ancienne maison forte des Oultieux, à Largny-sur-Automne (Aisne, Picardie), qui peut être mise en relation avec la série iconographique de saint Gilles[61], il existe d'autres témoins de la popularité ultérieure du thème. L'exemple sur lequel s'appuie notre dernière affirmation est une peinture murale de la *Chasse*, conservée dans l'église Saint-Nicolas de Civray (Vienne) et découverte en 1847 sur le mur sud du transept. La restauratrice croyait que les scènes de la vie de saint Gilles y étaient inspirées de la version latine de la *Legenda aurea*[62]. La peinture date probablement des XIIIe-XIVe siècles. On devait l'ignorer, car elle était postérieure aux peintures murales qui constituent notre corpus. Pourtant son analyse a révélé des informations précieuses.

À droite on voit saint Gilles dans la forêt, avec la biche. Au cours d'une chasse le roi tire sur le cerf et blesse Gilles ; à gauche le saint vit dans son monastère. Un roi a commis un grave péché qu'il n'ose pas confesser. Durant une messe, un ange remet à Gilles un rouleau sur lequel est inscrit le péché du roi. Enfin, le roi est à genoux devant saint Gilles et reçoit l'absolution. L'ordre des peintures murales est

[61] Il y a plusieurs scènes peintes dans la partie supérieure d'un mur. Or, vu que nous n'avons pas eu la possibilité de consulter que les clichés de la base Mémoire du Ministère de la Culture, nous sommes obligés de suivre une étude de G. Victoir : Géraldine Victoir, « Profane ou religieux ? Le choix des sujets dans les demeures des laïcs et d'ecclésiastiques en Picardie au XIVe siècle », *Le décor peint dans la demeure au Moyen Âge. Actes des journées d'études, Angers, 15-16 novembre 2007*, publié en ligne par le Groupe de recherches sur la peinture murale sur le site du Conseil général de Maine-et-Loire (www.cg49.fr), 2008, p. 1-6, qui suppose qu'elles appartenaient à un cycle dont une grande partie a disparu lors de la réorganisation intérieure de la maison.

[62] Joly Leterme, « Légende de saint Gilles, peinture murale de l'église de Civray (Vienne) », *Bulletin du Comité historique des arts et monuments*, 3/4, 1852, p. 74-76.

inversé et la représentation du péché de Charlemagne est visiblement différente, mais certains détails de la chasse ont été gardés. Nous voyons toujours un chien, un seul archer, deux cavaliers (cette fois un roi et un évêque) et un arbre qui sépare la biche et saint Gilles des chasseurs. Nous ignorons si un lévrier était peint sous les cavaliers; nous supposons son absence, puisque ses proportions devaient être trop diminuées par rapport au grand lévrier blanc qui suit la biche. Il n'y a ni trompe ni index levé. C'est peut-être le témoin ultime, modifié, de la série iconographique suivie.

Bilan iconographique

Une fois achevé ce bilan iconographique, nous osons l'accès au niveau supérieur, puisque les peintures murales ne sont pas le but de notre démarche. Pour le moment, nous ne tentons pas de l'appeler iconologique, bien que ce terme sera mentionné par la suite. Nous nous limitons au cadre plus restreint de la spéculation empirique. Ainsi, nous voyons que la légende de saint Gilles, source d'inspiration de la série iconographique, est structurée en fonction de deux épisodes : la chasse et la messe. La seule exception à cette règle est le cycle de peintures de Saint-Aignan-sur-Cher, qui, d'après les hypothèses de M. Kuppfer, fait partie d'un programme iconographique plus spécifique[63]. Partout où nous avons trouvé un saint Gilles, ce dernier est lié à des histoires accessibles à un public laïc. La chasse est le sujet favori des grands seigneurs et le péché de Charlemagne occupe une place importante dans le cycle de l'Empereur, étant dérivé de la *Chanson de Roland*. Les seules exceptions à la règle sont les apparitions de saint Gilles dans des séries hagiographiques où son histoire n'est pas figurée.

L'importance des deux scènes dans la rédaction P latine indique que la chasse occupe 7 des 52 chapitres du texte entier. Le péché de Charlemagne occupe respectivement 4 chapitres[64], et les deux occupent ensemble moins de 20% du récit. À leur différence, la traduction de Guillaume de Bernevile dédie 767 de ses 3792 vers à la chasse et 918 au péché de l'empereur[65]. Ces vers composent entre deux cinquièmes et la moitié du récit (1685 vers par rapport à 3792). Cela permet d'affirmer qu'il existe un autre argument pour lier les peintures murales du XIIe siècle à la *Vie* anglo-normande, en dehors de la mention de *Floventus* au Louroux-Bottereau. En outre, l'ensemble de vers que nous venons de calculer témoigne de détails qui n'apparaissent pas dans le texte latin. La plupart sont des ajouts que nous avons reconnus dans certaines peintures. Ce troisième argument lie d'une façon indissoluble les représentations figurées du récit de Guillaume de Bernevile, mais il est difficile de déceler la parenté des influences. D'une part, la solution la plus

[63] *Vide infra* la reprise de la recherché de M. Kupfer.
[64] Pour la chasse, voir *Vita Aegidii*, II, 12-16 de la rédaction P ; pour le péché / la messe, voir III, 18-21.
[65] Pour la chasse voir Guillaume de Bernevile, *La Vie de Saint Gilles*, v. 1541-2308 ; pour le péché / la messe, voir les v. 2323-3240 ; F. Laurent, éd. cit., p. 96-144 ; 146-202.

pratique, envisagée par Ch. Davy serait de considérer que les peintures murales du Loroux-Bottereau s'inspiraient du récit anglo-normand. Nonobstant, personne n'a osé proposer une dérivation des peintures murales des Roches-L'Évêque, de Saint-Aignan et de Thoiré-sur-Dinan à partir du texte de Guillaume de Bernevile. Cela serait absurde, car nous n'identifions pas les raisons qui obligent à préférer le texte anglo-normand à la *Vita* latine. Il manque les inscriptions qui puissent renvoyer soit à une source latine, soit au poème de Guillaume. Si nous considérons que les peintures du Loroux-Bottereau sont une exception d'inspiration anglo-normande au cadre plus large de l'iconographie de la *Chasse* et de la *Messe* de saint Gilles, cette supposition est pour le moment erronée. Les autres peintures ont des rapports évidents avec les peintures murales du Loroux-Bottereau. Elles montrent des détails communs. Certains renvoient peut-être au texte anglo-normand, mais nous ne pouvons pas les utiliser en tranchant franchement. Par exemple, le geste de l'index levé que montre le fragment détérioré des Roches-L'Évêque laisse entrevoir une possible dérivation du texte français, mais rien n'empêche le peintre d'avoir inventé le motif. Nous avons également observé que les datations des peintures murales varient, mais que la plupart des chercheurs considèrent qu'elles postdataient le texte en langue vernaculaire. Nous devons réorganiser nos découvertes en fonction de deux coordonnées : la périodisation de la série iconographique et l'apparition des détails qui nous intéressent. Ainsi, nous excluons les peintures de Civray et Weißpriach, puisqu'elles sont tardives ou trop éloignées de la France. Dans un deuxième temps, nous limitons notre comparaison à l'épisode de la chasse, qui est le plus courant. Nous disposons les informations sous la forme d'un tableau, en fonction des détails suivants : saint Gilles ; cavalier 1 (= couronné ou non ; roi) ; cavalier 2 (= maître veneur) ; archer ; biche ; chien 1 (par rapport à un cheval) ; chien 2 (près de la biche) ; arbre ; trompe ; index levé.

Emplacement :	**Le Loroux-Bottereau**	**Montoire-sur-le-Loir**	**Thoiré-sur-Dinan**	**Roches-L'Évêque**	**Saint-Aignan**	**Saint-Jacques-des-Guéréts**
Datation :	**1150-1175 ?**	**1150-1175 ?**	**1175-1200**	**fin XIIe s.**	**c. 1200**	**déb. XIIIe s.?**
saint Gilles	?	x	x	x	x	_
cavalier 1	x	x	_	x	x	x
cavalier 2	x	x	x	x	x	x
archer	?	x	x	x	?	_
Biche	?	x	x	x	?	_
chien 1	x	x	x	x	?	_
chien 2	?	x	?	x	?	_
Arbre	x	x	x	x	x	_
trompe	x	_	x	x	?	_
index levé	x	_	_	x	?	_

L'index levé, qui relève du poème de Guillaume de Bernevile, ne se trouve qu'en deux endroits : au Loroux-Bottereau et aux Roches L'Évêque. La trompe est pourtant commune non seulement aux deux cas mentionnés, mais aussi aux peintures de Thoiré-sur-Dinan, avec une légère modification. Nous n'avons malheureusement aucune preuve qu'elle apparaît à Saint-Aignan-sur-Cher et elle est absente de la chasse de Montoire-sur-le-Loir. Le cas de Thoiré-sur-Dinan est certainement dérivé de l'une des représentations antérieures, de même que ceux des Roches-L'Évêque et de Saint-Aignan-sur-Cher. Dans ce tableau, le seul exemple qui témoigne de plusieurs détails communs est la peinture du Loroux-Bottereau.

Il semble que la chasse de Thoiré-sur-Dinan, de même que les deux autres, soient probablement les témoins d'une condensation de la scène. Toutefois, en localisant les peintures, on s'aperçoit que celles de Thoiré-sur-Dinan seraient plus logiquement influencées par celles de Montoire-sur-le-Loir. De surcroît, la chapelle de Montoire-sur-le-Loir est davantage susceptible d'être à l'origine de la série iconographique, parce qu'elle était dédiée à saint Gilles et parce que son programme iconographique sophistiqué confirmait nombre d'innovations. Enfin, Montoire-sur-le-Loir se trouve à mi-chemin entre Les Roches-L'Évêque et Thoiré-sur-Dinan[66]. Saint-Jacques-des-Guérets se trouve aussi dans la même vallée du Loir, à quelques kilomètres de Montoire-sur-le-Loir. Dans ce cas, si Montoire-sur-le-Loir est à l'origine de la série iconographique, le Loroux-Bottereau et Saint-Aignan-sur-Cher ne seraient que les aires périphériques[67]. Regardant de nouveau et avec un œil critique l'aquarelle de J. Jorand, nous pensons qu'il est possible que l'auteur ait malheureusement corrigé une peinture déjà détériorée. Le roi n'a plus l'index levé, mais il lève curieusement la main gauche. Ce geste serait-il à l'origine du doigt que l'on voit dans les peintures du Loroux-Bottereau et des Roches-L'Évêque ? [68]

Cherchons d'autres données, dans d'autres domaines de recherche, pour expliquer les rapports entre les peintures de Montoire-sur-le-Loir ou du Loroux-Bottereau, d'une part, et le texte de Guillaume de Bernevile, de l'autre.

---

[66] Cf. l'étude de Robert Gérard, *Sur un prieuré bénédictin de la route des pèlerinages : Saint-Gilles de Montoire : XIe siècle*, Paris, éditions d'Art et d'Histoire, 1935, p. 13-14 ; la voie la plus ancienne ne passait par Vendôme, suivant la vallée de la Braye et arrivant à une lieue de la chapelle de Saint-Gilles de Montoire-sur-le-Loir. Cette voie rejoignait une autre grande voie romaine, de Chartres-Blois, à Fréteval.

[67] La peinture des XIIIe-XIVe siècles de l'église de Civray, sur la route qui lie Poitiers et Angoulême, serait une autre aire périphérique, plus tardive. Quant aux peintures de l'église de Weißpriach, elles témoigneraient de la circulation du thème plus loin, en Autriche.

[68] Nous avons déjà fait trop de suppositions à l'égard de la chapelle de Saint-Gilles de Montoir-sur-le-Loir lorsque nous y avons supposé une représentation du péché de Charlemagne sur le mur en hémicycle du bras nord du transept. Nous ne devons pas nous appuyer, peut-être, sur nos propres suppositions.

L'œuf ou la poule ? La 'polygénèse' de *Saint Gires*

Qui ont été les premiers ? Les peintures murales ou les vers de Guillaume de Bernevile ? Les données utilisées dans notre recherche admettent les deux possibilités, mais nous n'avons peut-être pas bien choisi notre approche. À la différence de l'art actuel, qui se présente comme 'iconique' pour affirmer son indispensable modernité[69], l'art médiéval s'appuyait, comme la plupart des formes de l'art qui précèdent le XXe siècle, sur des fonctions narratives. Le sachant, il convient d'observer que la plupart des études littéraires qui citent des peintures, des miniatures ou des sculptures ignorent le sens enfoui de l'image pour leur donner un sens obvie. On considère généralement que les images sont des copies d'une source écrite et on est tenté d'utiliser des concepts narratologiques pour les décrypter. Cependant le risque de sur-interpréter des fausses pistes narratologiques est inhérent à l'exploitation d'un détail qui ne subsume pas l'ensemble défini comme une œuvre d'art[70]. La totalité des détails, trouvés au hasard, ne relève pas d'un nombre identique de signes narratologiques qui composent un récit hors l'image. En réalité, l'image est à mi-chemin entre le manque de sens et le sens narratif. Elle n'est pas opaque, car elle est un signe partiellement lisible, mais elle ne constitue pas un récit non plus. Son interprétation à partir d'une théorie sémiotique ou non-sémiotique est difficile et mène à des exagérations de la part de ceux qui y voient une raison pour construire un contre-récit. C'est ce qu'affirme G. Didi-Huberman [71] et il convient de préférer ce point de vue à celui d'E. Panofsky. Ainsi, le nombre de contre-récits qu'on peut construire à partir d'une image est infini. Il varie en fonction du nombre de signes narratologiques observés au niveau pré-iconographique. L'historien de l'art devrait se présenter comme leur porte-parole, ce qui est un faux théorème.

Or d'après la théorie que nous venons de synthétiser, on a ignoré la finalité même de l'art. Dans la recherche de souche 'empirique' nous avons utilisé des notions narratologiques afin d'expliquer la relation entre certaines peintures murales. La recherche a aidé cependant à deviner quelques relations entre les peintures du cycle de saint Gilles et le texte de Guillaume, bien que les conclusions tirées de l'analyse soient superficielles. Enfin, nous nous sommes également rendu compte que nous sommes incapables de déceler le rapport exact des peintures de Montoire-sur-le-Loir ou du Loroux-Bottereau avec la *Vie* anglo-normande. Quelle serait donc la piste de recherche qui reste accessible ? Il nous semble que la rencontre des

---

[69] James Elkins, « What Do We Want Pictures to Be? Reply to Mieke Bal », *Critical Inquiry*, 22/3, 1996, p. 591.

[70] James Elkins, art. cit., « What Do We Want … », p. 593-595, qui discute ce problème en fonction d'une réévaluation des termes « sémiotique », « sous-sémiotique » et « sur-sémiotique ».

[71] Cf. Georges Didi-Huberman, « L'exorciste », *Relire Panofsky : Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 19 novembre au 17 décembre 2001*, dir. M. Waschek, Paris, Musée du Louvre, Principes et théories de l'histoire de l'art, 2008, p. 67-87. Nous remercions Elisabeta Negrău pour nous avoir signalé la théorie de G. Didi-Huberman.

peintures murales et du texte de Guillaume de Bernevile ne peut se faire qu'au niveau iconologique dont parle E. Panofsky, mais avec les précautions indiquées par G. Didi-Huberman. Et, pourquoi pas, avec un petit assaisonnement de l'herméneutique littéraire de H. R. Jauss. Ainsi, la coïncidence des détails des peintures et du texte en langue vernaculaire devient le témoin superficiel d'un horizon d'attente commun, appartenant à un certain groupe d'individus. Si nous identifions ce groupe, nous expliquerons à la fois les causes et les fins pour lesquelles les peintures et le récit ont été créés. Cela nous ramène dans un premier temps aux inscriptions du Loroux-Bottereau, puisqu'elles unissent l'art et la littérature. Elles jouent le rôle d'un titre qui témoigne de cette relation. Or le fait qu'elles n'apparaissent plus dans les autres peintures révèle qu'elles n'étaient pas nécessairement utiles. Leur utilité est immédiate, elle ne reflète qu'un choix accidentel, voire local. Il faut réfléchir sur les noms FLOVENTVS, EGIDI VS et …O MAGNVS afin de déceler s'ils s'inscrivent dans le champ de l'image ou si leur présence témoigne d'une origine différente.

En débattant le problème des marges et du champ visuel dans les arts figuratifs[72], M. Schapiro concevait le *vacuum* comme élément qui joue un rôle proportionnel aux parties composantes de la scène. La présence d'un élément dans l'une des parties de ce *vacuum* change en effet le message général. À nos yeux, le *vacuum* des peintures murales du Loroux-Bottereau est l'équivalent du texte de Guillaume de Bernevile. L'inscription inscrite dans ce *vacuum* fonctionne comme un miroir, dont l'utilité immédiate est la projection de l'image et du texte vers le niveau iconologique supérieur. Si l'inscription faisait partie de la peinture, l'image du Louroux-Bottereau existerait indépendamment du texte de Guillaume. À la différence, si l'inscription ne faisait pas partie de l'image, si elle se séparait de cette dernière, elle serait un témoin indirect du texte français. Dans une brève étude dédiée à la relation du commanditaire et de l'artiste[73], M. Schapiro mettait en doute le caractère spontané de la production artistique de la Renaissance et de l'Antiquité par rapport à un Moyen Âge, dominé par les « patrons ». Il discutait l'existence d'une production spontanée au Moyen Âge, surtout dans les monastères. Il analysait aussi le fait qu'une grande partie des sculptures romanes et gothiques ne témoignaient que de l'inventivité de l'artiste. Sa courte promenade à travers l'histoire de l'art antique, médiéval et moderne révèle une seule théorie possible : il n'existe pas de théorie cohérente qui puisse codifier la relation du commanditaire et de l'artiste au Moyen Âge. Autrement dit, l'artiste des peintures du Loroux-Bottereau ne devait pas obéir automatiquement à la dictée de ses commanditaires, puisque l'église en question était au XIIe siècle la chapelle d'un prieuré de saint Gilles[74]. Le peintre pouvait se

[72] Meyer Schapiro, « On Some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicle in Image-Signs », *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6, 1972-1973, 1, p. 9-19, ici p. 11-14.
[73] Meyer Schapiro, « On the Relation of Patron and Artist: Comments on a Proposed Model for the Scientist », *The American Journal of Sociology*, 70/3, 1964, p. 363-369.
[74] C. Davy, *op. cit.*, *La peinture*, p. 150.

permettre d'inventer ou de choisir. Ainsi, il est difficile de savoir si l'inscription était une partie intégrante de la peinture ou si elle avait été rajoutée après. On ne sait pas non plus si le peintre qui a travaillé au Loroux-Bottereau s'inspirait de la *Vie* anglo-normande. L'inscription pouvait être rajoutée à la fin, à la demande des moines du prieuré ou d'un autre personnage dont on ignore l'identité. Il ne reste qu'à analyser le message général du texte en langue vernaculaire et le message des programmes iconographiques des églises où la vie de saint Gilles est peinte. Regardons s'il existe, dans l'iconographie de la chasse et de la messe de saint Gilles, que nous venons d'inventorier, une cohérence quelconque ou un témoin subtil d'un niveau iconologique.

Le retour à Saint-Aignan-sur-Cher

Nous avons observé quelques coïncidences thématiques entre le poème de Guillaume de Bernevile et le programme iconographique des peintures murales. Dans la chapelle Saint-Gilles de Montoire-sur-le-Loir, la voûte du bras nord du transept mettait probablement en relation la vie de saint Gilles avec l'*Envoi du Saint-Esprit aux Apôtres* ; Guillaume parlait également d'une épiphanie du Saint-Esprit vers la fin de son poème ; le péché de Charlemagne était lui-même un thème similaire. Puis, Ch. Davy croyait que le programme iconographique de Saint-Jacques-des-Guérets serait décryptable grâce à la présence de la *Résurrection de Lazare*, dans les parties sud de l'église. Guillaume de Bernevile mentionnait également Lazare comme premier exemple cité dans la dernière prière de saint Gilles, au début de la liste des *exempla* bibliques. Comme il s'agit de la dernière prière du saint, cette apparition est peut-être une affirmation de la Résurrection. Nous ne croyons pas que les peintures murales de Saint-Jacques-des-Guérets et de Montoire-sur-le-Loir se soient inspirées du poème anglo-normand. Il est plus raisonnable d'envisager une relation inverse, puisque les deux lieux cités se trouvent dans la vallée du Loir, près de l'une des routes de pèlerinage à Compostelle.

Dans d'autres cas, il n'y a pas de programme iconographique cohérent. C'est le cas de la chasse de saint Gilles à Thoiré-sur-Dinan, suivie, dans le registre inférieur, par la *Fuite en Égypte*, et vers l'est par l'*Adoration des mages*. Au Loroux-Bottereau, nous ne connaissons pas le programme iconographique de la chapelle Saint-Laurent, mais les peintures de la vie de saint Gilles apparaissent dans les parties nord de l'église, comme à Thoiré-sur-Dinan ou à Montoire-sur-le-Loir. Sachant que la chapelle du Loroux-Bottereau, dédiée à l'origine à Saint-Gilles, a été ré-dédiée à saint Laurent[75], nous voyons dans ce détail un rapprochement éventuel avec une peinture du bras sud du transept de la chapelle de Saint-Gilles à Montoire-sur-le-Loir, qui représente le martyre de saint Laurent. Les thèmes inspirés par les vies des deux saints communiquaient peut-être. L'assemblage de ces pièces du

[75] *Ibid.*, p. 150.

puzzle iconologique est difficile et nous ne tentons pas de reconnaître un discours cohérent commun aux programmes iconographiques inventoriés. Nous ne voyons qu'une thématique générale commune.

De retour à l'article où M. Kupfer traitait du programme iconographique de l'une des voûtes de la crypte de Saint-Aignan-sur-Cher[76], il convient d'observer que la recherche sur l'iconographie de Saint-Aignan débute par une étude géographique de la région et de la commune. Ainsi, M. Kupfer devinait que Saint-Aignan-sur-Cher pouvait être l'un des centres de rassemblement des malades d'ergotisme[77]. Dans la deuxième partie de son travail, elle poursuivait les données géographiques dans le cadre du programme iconographique de la crypte. Enfin, elle discutait les présupposés que laisse entendre l'iconographie : les actes de charité du saint, ses guérisons, son contrôle de la nature, l'entrée dans la hiérarchie ecclésiastique et l'effectivité de son invocation de la Divinité. M. Kupfer reconnaissait dans la chapelle axiale la Résurrection de Lazare et interprétait les fragments de peinture de l'abside nord comme étant les vestiges d'un cycle probable de saint Silvain. Cette thématique générale renvoyait à la géographie des trois hôpitaux étudiés dans la première partie de son étude, ce qui permettait de considérer que les choix thématiques des peintures de Saint-Aignan-sur-Cher reflètaient la recognition ecclésiastique des pouvoirs thaumaturgiques des trois hôpitaux. Puisqu'elle avait observé dans les mêmes peintures murales plusieurs pèlerins en train de prier les Apôtres, elle croyait que ces représentations mettaient en relation les pouvoirs thaumaturgiques déjà cités, la pénitence et la médiation sacerdotale.

Si on rapproche son analyse de la série iconographique inspirée par la vie de saint Gilles, on observera que le sens enfoui de chaque peinture murale peut être différent, qu'il n'existe pas une cohérence interne de la série, mais une simple transmission du motif qui n'a rien à voir avec le niveau iconologique. Les peintures de Saint-Aignan-sur-Cher datent de c. 1200, ce qui les place vers la fin de la chronologie interne de la série iconographique. Si la vie du saint est représentée à Saint-Aignan en beaucoup plus de scènes que d'habitude, cela témoigne de son utilité immédiate, particulière. Or cette utilité était certainement différente dans les peintures de Thoiré-sur-Dinan, ou des Roches-L'Éveque. On sait qu'aux Roches-L'Éveque la chasse de saint Gilles se trouvait à côté d'une représentation de pèlerins en train de prier saint Jacques. Le sens enfoui de cette scène est différent de celui de Saint-Aignan et le fait que la chapelle Saint-Gervais soit une habitation troglodyte

[76] Pour les deux alinéas suivants, voir M. Kupfer, art. cit., « Symbolic Cartography … ». Le point de départ de son étude était déjà visible dans l'un de ses ouvrages antérieurs : Marcia Kupfer, *The Romanesque Wall Painting : The Politics of Narrative*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1993, p. 181-185.

[77] Puisque l'ergotisme était une maladie déclenchée par l'ingestion du blé contaminé par l'ergot de seigle, un champignon qui infecte les céréales, elle a étudié les témoignages des autres périodes pour conclure que le champignon et la maladie d'ergotisme apparaissaient dans beaucoup de cas dans la région aux XVIIe-XVIIIe. Elle supposait ainsi que la vénération des saints correspondait au profil épidémiologique régional.

fait penser à la grotte de saint Gilles avant l'épisode de la chasse[78]. À Thoiré-sur-Dinan, la chasse du saint peut être mise en relation avec l'*Annonce aux saintes femmes* qui figure au dessous de la grande arcade du mur sud, mais aussi, peut-être, avec le cycle de la Nativité. Cela ne permet pas d'y reconnaître une utilité immédiate, mais il s'agit probablement d'une thématique locale, que nous sommes incapable d'interpréter. Il reste donc la chapelle de Saint-Gilles de Montoire-sur-le-Loir, dont nous avons déjà spéculé le programme iconographique, et Le Loroux-Bottereau. Si nous partons d'une utilité immédiate de la scène de la chasse, cela signifie que l'apparition singulière de FLOVENTVS au Loroux-Bottereau est un trait régional, sans liens avec les autres exemples de la série. Bien que l'iconographie de la chasse y soit conservée, l'inscription témoigne d'une utilité qui doit être devinée ailleurs. Ainsi, puisque nous avons supposé que le texte inscrit dans le *vacuum* (de M. Schapiro) fonctionnait comme un miroir – dont l'utilité immédiate était la projection de l'image et du texte au niveau iconologique – nous devinons deux solutions de l'énigme. Dans le cas d'une inscription faisant partie de la peinture, l'image aurait existé indépendamment du poème anglo-normand. Mais dans notre cas, l'inscription ne faisait pas partie de la peinture, parce qu'elle était la seule preuve d'une thématique locale. D'autre part, si l'inscription ne faisait pas partie de l'image, si elle se séparait de cette dernière, elle devait être le témoin du texte en langue vernaculaire. FLOVENTVS serait donc la conséquence du succès du texte de Guillaume de Bernevile sur les voies de pèlerinage. Mais, le récit de Guillaume est-il le premier à mettre en scène un *Flovenz* ?

À la fin du résumé de l'étude de M. Kupfer et de sa mise en relation avec les autres données, nous nous rendons compte qu'il est difficile d'observer les relations qui lient saint Gilles à saint Lazare et à l'épiphanie du Saint Esprit dans le poème français ou dans les peintures murales. Nous disposons d'une liste de noms de saints et d'une thématique commune aux peintures murales et au poème, mais nous ne pouvons pas préciser si ce dernier a été récité sur les routes de pèlerinage, à l'arrivée, au départ, près d'une certaine église etc. Il est exclu d'effectuer une telle recherche, parce que nos compétences théologiques, hagiographiques et liturgiques sont réduites. Cette direction de recherche doit être poursuivie par des spécialistes des domaines déjà alludés, qui seront capables de mieux préciser les rapports entre le texte de Guillaume de Bernevile et la rhétorique de la maladie, de la souffrance et de la pénitence sur les voies de pèlerinage du XIIe siècle. De la même manière, nous croyons avoir deviné l'origine de la série iconographique de saint Gilles à Montoire-sur-le-Loir. Si les recherches futures contredisent notre conclusion, la démarche n'en sera pas pour autant invalidée, car ses points faibles ne concernent que le manque de données sur d'autres peintures murales, qui composeraient un corpus plus large.

[78] Nous expliquons l'utilité immédiate de la représentation de la chasse par rapport aux ermites qui devaient prier et vivre aux Roches-L'Éveque. Il n'y a pas de représentation de la messe de saint Gilles puisque les peintures ne se trouvent pas au point de départ de la série iconographique. Elles s'inspirent d'autres peintures et adaptent le motif.

Les pèlerins et l'Angleterre

Nous réévaluons ainsi les suppositions de M. D. Legge, que nous ne pouvons pas retenir. Le poème de Guillaume de Bernevile n'est pas une production locale, du prieuré de Barnwell d'Angleterre, composée pour la consécration d'une chapelle locale. Il n'est pas isolé dans le contexte des témoignages du culte de saint Gilles. L'auteur s'est servi d'ailleurs de deux rédactions latines de la *Vita sancti Aegidii*, mais il a également répondu à l'horizon d'attente des pèlerins du XIIe siècle. Puisque nous avons supposé une éventuelle origine de la série dans le programme iconographique de la chapelle Saint-Gilles de Montoire-sur-le-Loir, nous croyons que la transformation du roi Flavius en *Flovenz*-FLOVENTVS est le résultat d'une tradition orale, qui avait généré une version différente de la chasse de saint Gilles. Le choix du nom dans le poème anglo-normand témoigne d'une autre source utilisée par Guillaume de Bernevile : une histoire orale qui circulait probablement sur les voies de pèlerinage au Gard ou à Compostelle. Nous ne saurons jamais si Guillaume avait entrepris un pèlerinage à Compostelle ou au Gard, lors duquel il aurait pu entendre ces vers anonymes hypothétiques. Nous ne saurons jamais qui était Guillaume, mais il suffit que les pèlerins anglais et normands racontent l'histoire de la chasse et de la messe de saint Gilles pour que cette source alternative puisse gagner une popularité.

Si on regarde quelles sont les routes des pèlerinages, on verra que la chapelle de Montoire-sur-le-Loir est située dans un espace de confluence, près du carrefour de chemins qui partaient de Paris, de Rouen et de Caen. La peinture de la chasse de Montoire-sur-le-Loir pouvait donc être vue par beaucoup de pèlerins, déclenchant ainsi à son tour une série iconographique. En revanche, Le Loroux-Bottereau se trouve près d'une route secondaire de pèlerinage à Compostelle, alternative aux quatre chemins principaux dont parle le *Guide* d'Aimery Picaud. Un Anglais qui aurait débarqué à Mont-Saint-Michel ou à Paimpol pouvait suivre cette route. C'était celle des Bretons, qui continuait par la voie de Soulac au long du littoral aquitain, mais elle n'était empruntée que par peu de pèlerins. Cela expliquerait l'apparition d'un FLOVENTVS dans les peintures murales du Loroux-Bottereau. Une série iconographique du Loir aurait contaminé un poème anglo-normand que les pèlerins pouvaient réciter. Un exemple similaire de contamination de la vie de saint Rupert par la légende de saint Gilles est visible en Autriche, à Weißpriach (vérifier si c'est bien ce qu'il veut dire, je n'en suis pas sûr du tout car la phrase initiale ne veut rien dire). Nous rajoutons à ceci le fait que le Mont-Saint-Michel, l'un des points de départ de cette route, était aussi un grand centre de culte et de pèlerinage : pour une telle raison, Guillaume inventait peut-être une angélophanie de l'Archange à la mort de saint Gilles :

Glorïus Sire, altisme Rei,
Recevez ui l'alme de mei.
Seint Michael, bon conduiur,

3700 *Conduiez mei a mun seignur*.
Trop demur, ço mei est avis,
Kar jo ne sui o mes amis.'
Atant ad s'oreisun finie :
Le quor li faut, la lange plie ;
3705 Ne pout parler plus lungement.
Tut feit aüner le covent ;
Devant lui sunt agenullé.
Il ad chescun par sei beisé,
Leva sa mein e sis seignat,
3710 Trestuz a Deu les comandat ;
Cruise ses meins sur sa peitrine,
La mort est pres, sa vie fine :
I clot les oilz, la buche ovri,
A tant l'alme del cors parti ;
3715 Mult out angles al receveir,
Si cum l'escrit nus feit saveir,
E li angle seint Michael
L'alme a porté amunt el cel.

Un autre détail peut élargir la portée de nos recherches : le guide du pèlerin à Saint-Jacques mentionne d'autres reliques de saint Gilles en Hongrie, à Chamalières-sur-Loire, à Saint-Seine-l'Abbaye, mais aussi en Cotentin, une région très proche du Mont-Saint-Michel[79]. Une autre recherche sur le culte de saint Gilles en Normandie mériterait, bien sûr, d'être poursuivie.

Saint Gilles et l'Angleterre

Néanmoins, nous n'avons pas d'exemples de peintures de cette série iconographique en Angleterre. Cette carence ne signifie pas son initiale absence. En réalité, nous ne connaissons la peinture anglaise des XIe-XIIe siècles que par l'intermédiaire des enluminures. La plupart des peintures des anciennes églises romanes de l'archipel ont disparu[80]. Ainsi, la série de la chasse et de la messe de saint Gilles pouvait s'incrémenter d'autres exemples aujourd'hui perdus.

[79] *Itaque beati Aegidii Confessoris sepultura constitit, in qua eius corpus venerandum honorifice requiescit. Erubescant igitur Hungari qui dicunt se habere eius corpus, conturbentur omnino Cammelarii, qui somniant se habere eius integrum corpus. Tabescant Sanctisequanici, qui extollunt se habere eius caput ;* revereantur similiter Constantiani Normanni, qui iactant se habere totum ipsius corpus, cum nullo modo eius ossa sacratissima, ut a multis probatur queant extra oras ipsius deferri. *Quidam enim beati confessoris brachium venerandum extra Aegidianam patriam in oris scilicet longinquis olim deferre fraudulenter conati sunt, sed nullo modo ire una cum eo valuerunt* ; Michel Record (éd., trad.), *Le guide du pèlerin : Codex de Saint-Jacques-de-Compostelle attribué à Aymeri Picaud (XIIe siècle)*, Bordeaux, éditions Sud Ouest, 2006, p. 64 (reprise de l'édition de Jeanne Vielliard).

[80] Otto Pächt, « A Cycle of English Frescoes in Spain », *The Burlington Magazine*, 103, 1961, 698, p. 166.

Mentionnons également que, Rita Lejeune et Jacques Stiennon confrontaient les peintures murales du Loroux-Bottereau et les enluminures des divers manuscrits, et que certains de ces manuscrits sont d'origine anglaise.

Dans l'Angleterre médiévale il y avait beaucoup d'églises et de chapelles dédiées à saint Gilles. J. Parker comptait 146 églises, répandues dans tous les comtés d'Angleterre, sauf dans le Westmorland et dans le Cumberland [81]. D'après lui, les églises dédiées à saint Gilles se trouvaient à l'extérieur des villes ; ce qui correspond au cas que Marcia Kupfer avait analysé à Saint-Aignan-sur-Cher. Ses suppositions ont été reprises par Jameson vers la fin du XIXe siècle, qui citait trois églises dédiées au saint à la périphérie de Londres : Saint-Gilles de Cripplegate, Saint-Giles-in-the-Fields de Holborn et Saint-Gilles à Camberwell. L'auteur ajoutait d'autres exemples à Oxford, à Cambridge et ailleurs[82]. Puisque saint Gilles était un ermite, l'éloignement des villes explique la dédicace des églises, mais beaucoup de léproseries anglaises du XIIe siècle portaient les noms de saint Lazare ou de saint Gilles, et étaient parfois liées aux églises mentionnées. Or, la mise en relation du culte du saint avec les léproseries donne une deuxième raison pour ces dédicaces, qui apparaissent là où on connaît des léproseries ayant une relation avec les églises de saint Gilles[83]. Cela laisse deviner que les léproseries de saint Gilles étaient des fondations locales. La dédicace éventuelle de ces établissements n'était qu'une conséquence des pouvoirs thaumaturgiques du saint. Guillaume de Bernevile devait connaître ces détails, puisqu'il vivait dans l'Angleterre du XIIe siècle. Néanmoins, nous ne croyons pas, comme M. D. Legge, qu'il vivait à Barnwell. Nous avons trouvé un Willelmus de Bereville, mais nous ne savons pas s'il est l'auteur que nous cherchons.

Pour résumer rapidement, nous croyons que la *Vie* anglo-normande a contaminé plusieurs sources dans le cadre élargi de plusieurs milieux. D'un côté on voit la popularité du saint parmi les lépreux, les boiteux et les souffrants en général. De l'autre on aperçoit ce qui le lie aux pèlerins et au thème de la Résurrection. Il est également possible que les épisodes de la chasse et de la messe aient été incorporés à partir d'une autre source, orale, que les pèlerins de Compostelle ou du Gard auraient racontée. Le point de départ de cette source alternative orale pouvait être le prieuré

---

[81] *The Calendar of the Prayer-Book Illustrated*, Londres, James Parker & co., 1866, p. 86.

[82] Anna Jameson, *Sacred and Legendary Art*, Londres, Longman & co., 1883, vol. 2, p. 769.

[83] David Ier d'Écosse (1124-1153) avait donné par exemple l'église paroissiale d'Edinburgh, dédiée à saint Gilles, à l'hôpital et à l'église de Saint-Lazare de Jérusalem ; cf. Denys Pringle, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: The City of Jerusalem*. A Corpus, vol. III, *The City of Jerusalem*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, p. 215, col. 2. D'autres donations ont été faites par les rois anglais, mais aux XIIIe-XVe siècles. Il semble qu'au XIIe siècle, les hôpitaux, les chapelles et les léproseries anglais(es) qui portaient le nom de saint Gilles et qui ont été donné(e)s par la suite n'étaient pas encore soumises à l'Ordre de saint Lazare. Voir à ce propos David Marcombe, *Leper Knights : The Order of Saint Lazarus of Jerusalem in England, c.1150-1544*, Woodbridge, The Boydell Press, 2003, p. 50, 51, 85, 161, 177.

de Saint-Gilles à Montoire-sur-le-Loir, dans la mesure où la série iconographique inspirée par la vie du saint était l'une des conséquences secondaires. Quant aux peintures murales du Loroux-Bottereau, elles témoigneraient d'un retour du thème en terre française, cette fois changé en fonction du poème de Guillaume de Bernevile. Nous savons pourtant qu'il est impossible de conforter cette hypothèse. Elle n'est que le résultat de nos calculs. Tous ces détails ont contribué, selon nous, à la composition du poème anglo-normand, à sa 'polygénèse'. Et à la 'polygénèse' parallèle de la série iconographique.

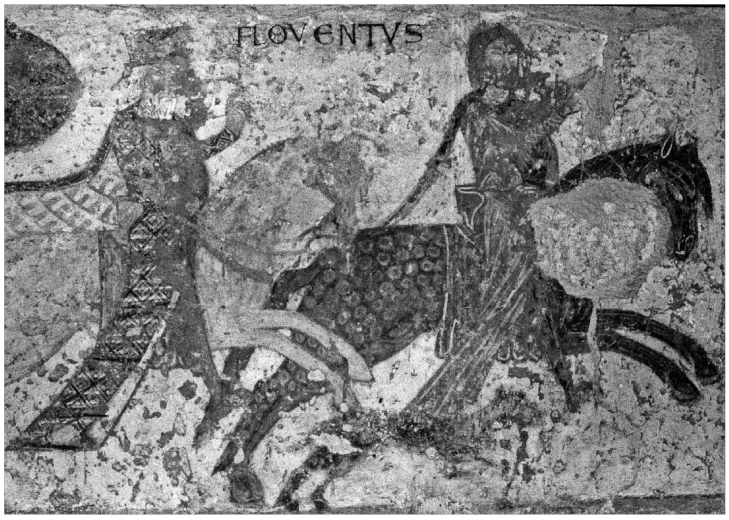


Fig. 1 : Les peintures murales du Louroux-Bottereaux. Le paneau supérieur : FLOVENTUS

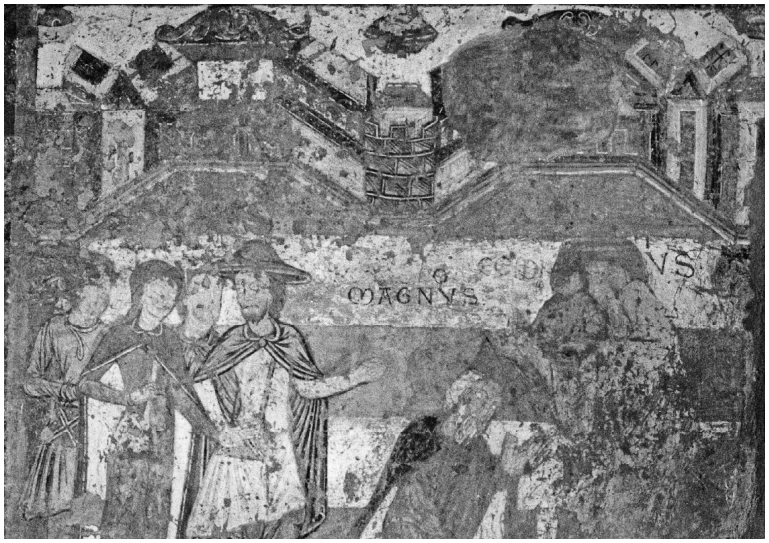
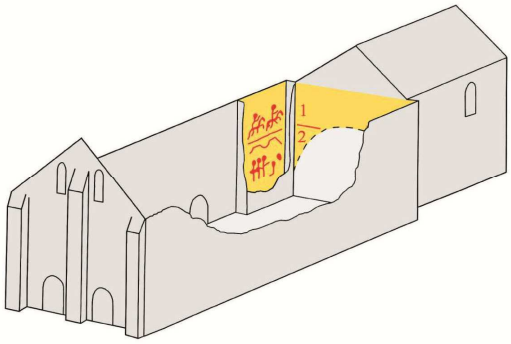
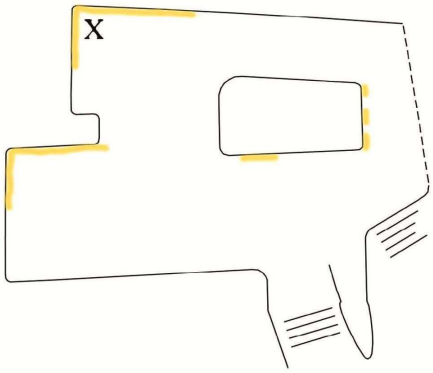


Fig. 2 : Le paneau inférieur : Carlo Magnus et Aegidius

Supposition concernant l'emplacement de la scène élargie de la chasse de saint Gilles dans l'église du Louroux-Bottereau.

Dessin de l'auteur à partir d'un dessin de Christian Davy, *op. cit.* (1999), p. 150. Le grisfoncé marque les fresques. Le 1 marque l'emplacement supposé du chasseur, de la biche et de saint Gilles blessé ; le 2 marque l'emplacement de l'ange (également supposé).





Plan schématique de la chapelle de Saint-Gervais aux Roches L'Evêque, dessin de l'auteur à partir de la fig. 96 de Christian Davy, art. cit., p. 119.

L'emplacement des peintures est marqué par les zones grises L'emplacement de la chasse de saint Gilles est marqué par un X.

Relevé en couleurs de la même scène, fait par Suzanne Trocmé (1942) (*infra*).
Cliché : Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Saint-Cyr, Paris.

Fig. 3 : Supposition concernant l'emplacement de la scène élargie de la chasse de Saint Gilles à Louroux-Bottereaux

verso : La Messe de Saint Gilles, détail : Charlemagne.
Peintures murales de l'église de Saint-Jacques-des-Guérets.
Cliché de l'auteur, 2010.

Fig. 4 : La Messe de Saint Gilles : peintures murales de Saint Jacques de Gueréts

La chasse de Saint Gilles dans la chapelle de Saint-Gilles à Mointoire-sur-le-Loir (Loit-et-Cher) ; dessin en couleurs de Jorand (1850) : les deux chasseurs, dont un roi, un archer, deux lévriers, la biche de Saint Gilles et le saint.

Cliché de la base Mémoire du Ministère de la Culture (France) ; Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (archives photographiques) / diffusion RMN.

infra : fragments de la scène dessinée par Jorand.
Peintures murales de la chapelle Saint-Gilles de Montoire-sur-le-Loir.
Cliché de l'auteur, 2010.

Fig. 5 : La chasse de Saint Gilles à Montoire-sur-le-Loir

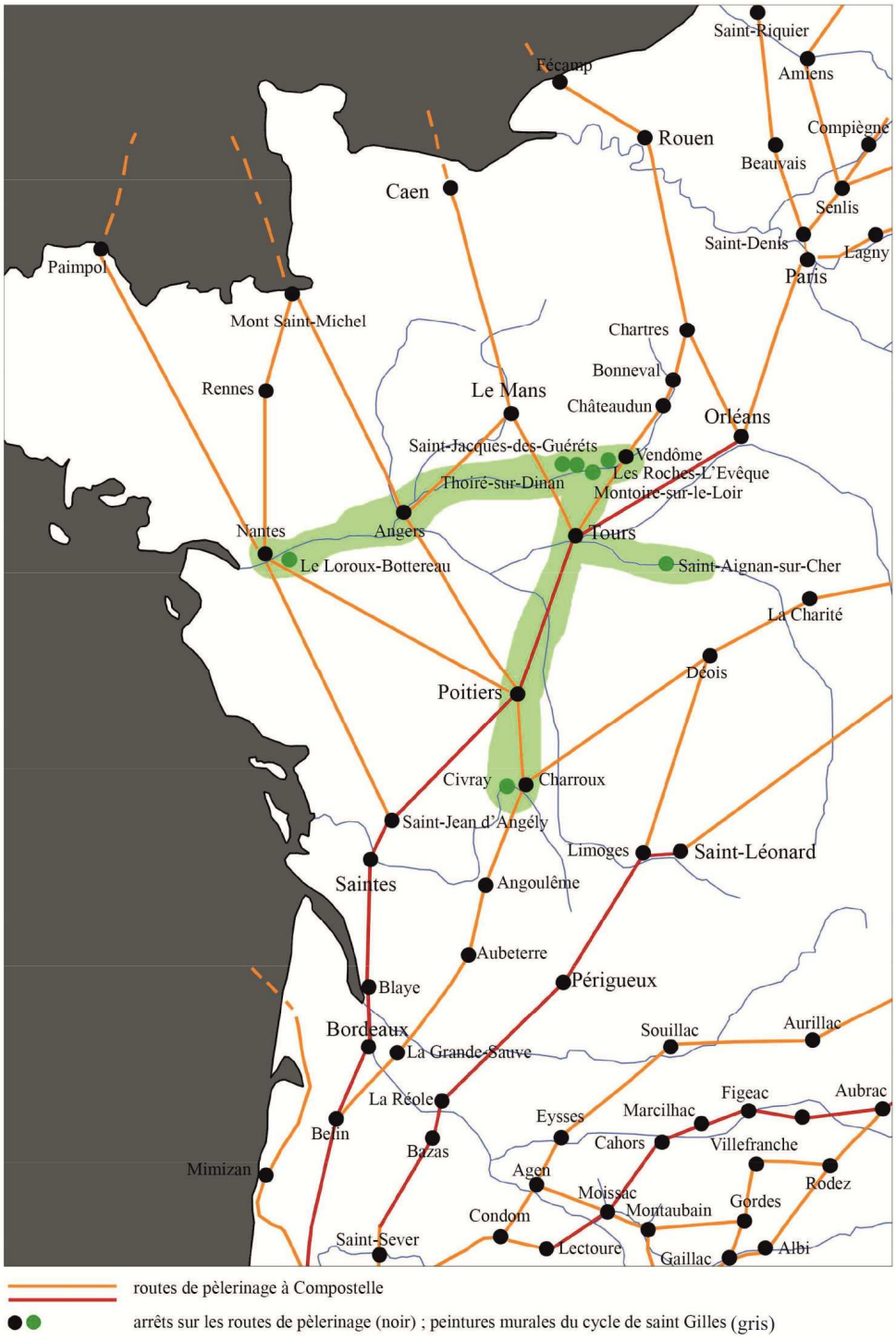


Fig. 6 : Route de pèlerinage à Compostelle