

Les Cahiers d'Étampes-Histoire

Numéro spécial

Art et Architecture à Étampes au Moyen Âge

The background of the cover is a photograph of the interior of a Gothic cathedral. The image shows a series of pointed arches receding into the distance, supported by columns. The lighting is dramatic, with a bright light source at the bottom center, creating a strong contrast and highlighting the architectural details. The overall color palette is muted, with shades of green and brown.

TABLE DES MATIÈRES

Élise BAILLIEUL : <i>Introduction</i>	3
Philippe PLAGNIEUX : <i>Préface</i>	7
Christian CORVISIER : <i>La grosse tour royale d'Étampes, monument emblématique de la montée en puissance capétienne dans la première moitié du XII^e siècle</i>	11
Bernard GINESTE : <i>La philologie au service de l'archéologie, exemples étampois</i>	43
Andrew J. TALLON : <i>Nouveau regard sur les arcs-boutants des églises d'Étampes</i>	67
Élise BAILLIEUL : <i>Le bâtiment nord de la collégiale Notre-Dame d'Étampes</i>	85
Claire QUÉRÉ : <i>Les fouilles du palais du Séjour d'Étampes, étude céramologique</i>	107
Sophie CLOART-PAWLAK : <i>Le portail méridional de la collégiale Notre-Dame d'Étampes et sa micro-architecture sculptée</i>	131
Géraldine VICTOIR : <i>La peinture murale du palais du « Séjour »</i>	155
Julie AYCARD : <i>Saint-Basile d'Étampes de la fin du Moyent Âge à la Renaissance – 1450-1550</i>	179

**Art et Architecture
à Étampes
au Moyen Âge**

**Journée d'études internationale
20 décembre 2008
Étampes**

Sous la direction d'Élise BAILLIEUL

Préface de Philippe PLAGNIEUX

Professeur d'histoire de l'art médiéval

*Ouvrage publié avec le concours
de la ville d'Étampes
et de la Communauté de communes de l'Étamptois-Sud Essonne,
du Conseil général de l'Essonne
et de la Direction régionale des affaires culturelles de l'Île de France
(Ministère de la culture et de la communication)*

**Société historique et archéologique
de l'Essonne et du Hurepoix
et
Étampes-Histoire**

Les *Mémoires et Documents de la Société historique et archéologique de l'Essonne et du Hurepoix*, dont ce volume est le tome XX, sont indexés dans la base FRANCIS du CNRS et leurs articles sont signalés dans *article@INIST*.

Pour citer cet ouvrage :

Élise BAILLIEUL (dir.), *Art et Architecture à Étampes au Moyen Âge*, Mémoires et Documents de la Soc. hist. et arch. de l'Essonne, t. XX, 2010.

© 2010 Société historique et archéologique
de l'Essonne et du Hurepoix (SHAEH)

(Président et directeur de la publication : Alain DEVANLAY)

Archives départementales, rue du Commandant Arnoux, 91730 Chamarande

ISSN 1157-0261

Introduction

Le présent volume est tout entier consacré aux articles issus des communications présentées lors de la journée d'études qui s'est tenue à Étampes le 20 décembre 2008. Il concrétise un projet entrepris dès 2007 dont l'objectif était de dresser un panorama de la recherche sur la création artistique et architecturale dans l'Étampes médiévale depuis la parution, en novembre 1999, du Cahier du Patrimoine n° 56, *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*¹. Cet ouvrage présente les résultats des enquêtes des services de l'Inventaire général, qui ont débuté dans les années 1970 et qui furent à l'origine d'un regain d'intérêt pour un patrimoine riche et relativement peu connu. C'est sous cette impulsion que la convention des « Villes et Pays d'Art et d'Histoire » a été signée en 2006 par la ville d'Étampes, qui s'est dotée d'un service de l'animation du patrimoine, travaillant depuis à le rendre accessible à tous.

Les recherches ne se sont pas arrêtées là, bien au contraire. Des travaux universitaires sont dès lors venus s'ajouter aux initiatives de sociétés historiques très actives. Menés parallèlement, parfois dans l'ignorance les uns des autres ou dans des pays étrangers, souvent non publiés, ils forment une somme non négligeable d'informations et d'illustrations inédites qui nourrissent les réflexions des chercheurs d'aujourd'hui. Ces derniers, qui n'ont pas si souvent l'occasion de se rencontrer, échangent encore trop peu sur cette matière commune, et les relations entre universités et associations locales ne sont qu'épisodiques, voire inexistantes. L'idée de cette journée de conférences est née de ce constat. Le choix d'organiser cette journée à Étampes participait d'une volonté de se retrouver au plus près des œuvres et de permettre aux étampoises d'apprécier le point de vue de spécialistes du Moyen Âge sur leur environnement.

L'étude de la période médiévale, qui s'étend sur plus de dix siècles, prend des formes multiples et touche de nombreux domaines. Tout en faisant de l'histoire des manifestations artistiques notre ligne directrice, nous avons donc essayé, à travers le choix des interventions, de représenter la pluridisciplinarité des travaux actuels en abordant à la fois l'archéologie, la philologie, et aussi l'histoire de l'architecture, de

1. Julia FRITSCH, Dominique HERVIER dir., *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, coll. Cahiers du Patrimoine, n°56, Paris, Editions du Patrimoine, 1999.

la sculpture monumentale et de la peinture murale. Certaines des œuvres présentées ici ont déjà fait l'objet de publications. La peinture de l'actuel tribunal, la tour Guinette ou les arcs-boutants de Saint-Martin d'Étampes par exemple font partie des sujets les plus traités de l'historiographie artistique étampoise. Aujourd'hui ils méritent d'être reconsidérés à la lumière de travaux plus récents.

Indissociable de celle de l'art du Moyen Âge, l'étude des sources n'est pas une matière figée. Au fil des découvertes, parfois fortuites, certains textes s'éclairent. Des traductions renouvelées nous permettent souvent d'envisager tout un pan de l'histoire avec un œil neuf et l'édition de textes anciens est utile à tous les chercheurs. C'est cette mission que s'efforce de remplir le site du Corpus Etampoise², dont le présent nous expose ici les liens étroits qui unissent la philologie et l'archéologie grâce à de nouvelles lectures de documents que l'on croyait parfois bien connaître.

L'archéologie est d'ailleurs au cœur de l'actualité de la recherche en histoire médiévale à Étampes. Les fouilles du palais du « séjour » sont terminées depuis une vingtaine d'années, mais l'exploitation du matériel qui en est issu est quant à elle loin de l'être. Nous publions ainsi les premiers résultats de cette seconde étape, à savoir ceux de l'analyse céramologique, qui mettent certainement en évidence les aspects les plus quotidiens et les plus humains de la vie sur ce site. L'examen du bâtiment nord de la collégiale Notre-Dame complète d'une certaine manière les fouilles menées en 2005 dans son quartier canonial. Sa situation en fait en élément pivot du « cloître », et nous renseigne à la fois sur sa fonction originelle et sur ses possibles rapports avec l'hôtel-Dieu situé à proximité. L'analyse de ses maçonneries, accolées à celle de l'église, constitue une étape inédite vers l'établissement d'une chronologie plus précise du chantier de la collégiale.

Les arcs-boutants de Notre-Dame, cachés par le crénelage, ne sont quasiment jamais mentionnés dans la bibliographie concernant la collégiale. Ils ont été très restaurés au XX^e siècle, mais leur aspect primitivement fruste de béquille soulevait de nombreuses questions, car ils épaulent une nef antérieure aux premiers essais de contrebutement par arcs-boutants en Ile-de-France. Il s'avère finalement qu'ils ont eux aussi fait l'objet de l'une des nombreuses modifications qu'a subi l'église en cours de chantier. Plus étonnant, un nouveau regard porté sur les arcs-boutants de Saint-Martin semble remettre en cause leur caractère précurseur souligné par Jacques Henriët en 1978³ et incontesté depuis.

2. www.corpusetampoise.com

3. Jacques HENRIËT, « Recherches sur les premiers arcs boutants. Un jalon: Saint-Martin d'Étampes », *Bulletin Monumental*, 1978, t. 136, p. 309-323

Cette compilation de travaux récents ne vise pas l'exhaustivité. D'autres travaux en cours, tels qu'entre autres, ceux de Christian Sapin et François Heber-Suffrin sur la crypte de Notre-Dame, de Michel Petit sur les fouilles du palais du « séjour » ou encore de Xavier Peixoto, sur les fouilles du « cloître » Notre-Dame sont absents de ces pages et se poursuivent à l'heure actuelle. Elle n'a pas plus la vocation d'être définitive. Elle constitue tout au plus un jalon, une somme de connaissances à un moment donné. Nous avons tous soulevé de nouvelles interrogations, qui nous l'espérons, donneront lieu à de nouvelles études sur le patrimoine artistique et archéologique étampois.

Je souhaiterais enfin mettre à profit les dernières lignes de cette introduction pour remercier, la municipalité d'Étampes, son Maire-délégué chargé de la Culture, Patrice Maître, et l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion (IRHiS), laboratoire de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3 qui ont grandement facilité la mise en œuvre de cette journée. Un grand merci à Alain Devanlay, président de la Société Historique et Archéologique de l'Essonne et du Hurepoix, et à Jacques Gélis, président d'Étampes-Histoire, pour leur enthousiasme à l'idée d'en publier les actes, et, pour leur aide et l'excellent accueil qu'ils ont fait à ce projet, au père Gilles Drouin – curé de Notre-Dame –, à Clément Wingler des Archives municipales, à Sylvain Duchêne du Musée intercommunal, à Stéphanie Le Lay et Aurore Marchetti du service de l'Animation du patrimoine. Enfin, à titre personnel, je tiens à remercier Arnaud Timbert, maître de conférences en histoire de l'art médiéval, pour son soutien et ses conseils.

Élise BAILLIEUL

Préface

Étampes 1970-2010

Remontons quarante ans en arrière. À sa naissance en 1970, l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, créé par André Chastel, demanda à Jean-Marie Pérouse de Montclos de désigner un terrain d'exploration méthodologique d'inventaire scientifique. Le choix se porta sur le canton d'Étampes et donna lieu, près de trente ans après, en 1999, à la publication des 56^e Cahiers du Patrimoine, comptant un peu plus de 300 pages (*Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, Paris, 1999). Moins de dix ans plus tard, Élise Baillieul, jeune doctorante à l'Université de Lille, qui venait tout juste d'entreprendre sa thèse sur l'ancienne collégiale Notre-Dame, l'un des monuments les plus complexes et les plus fascinants de la ville, a pris l'initiative courageuse de réunir une nouvelle équipe de chercheurs pour, de façon cette fois plus ponctuelle et ciblée, revenir sur certains des plus prestigieux édifices gothiques étampois. Soutenue par la Municipalité, elle organisa, le 20 décembre 2008, une journée d'études qui se déroula dans le magnifique Théâtre intercommunal, édifié sous le Second Empire et premier chef-d'œuvre d'un tout jeune architecte, Gabriel Davioud, qui devait connaître une brillante carrière. Souhaitons pareille réussite à tous les intervenants qui ont répondu à l'appel amical d'Élise Baillieul. Quant à l'assistance qui se fit nombreuse jusqu'à la fin des séances, elle prouve combien les habitants d'Étampes et de sa région demeurent sensibles à la valeur intrinsèque de leur patrimoine et à son intérêt scientifique. Étant, avec Jacques Gélis, l'un des rares rescapés de la publication de 1999 à participer à cette manifestation, j'ai eu le plaisir d'en synthétiser les conclusions et il me revient aujourd'hui l'honneur de rédiger la préface des actes. Affirmons-le sans fausse pudeur, ce volume témoigne de la haute qualité des communications de 2008.

Reprendre un sujet consiste d'abord à revenir aux sources de façon critique. C'est à quoi s'est attelé Bernard Gineste, à partir de quelques exemples significatifs, avec méthode, science et, surtout, grâce à sa connaissance intime de la matière étampoise.

L'importance de la ville est incontestable pour les débuts de l'art gothique, alors que se profile, derrière nombre de constructions,

l'ombre des rois Louis VI et Louis VII. Christian Corvisier montre l'originalité de la grosse tour, fanal du paysage urbain, et souligne plus particulièrement son sens symbolique dans l'affirmation du pouvoir capétien des années 1130-1140. Élise Baillieul revient, quant à elle, sur le discret bâtiment nord de Notre-Dame, souvent négligé, jamais véritablement étudié mais qui permet pourtant de mieux comprendre, à la façon d'une sorte de négatif, la succession complexe des campagnes de construction de l'église, de même que son contexte topographique. Le portail royal de la collégiale, et plus spécifiquement sa micro-architecture, donne l'occasion à Sophie Cloart-Pawlak de reprendre, sur des bases renouvelées, la question de sa filiation avec la façade occidentale de Chartres : reproduction simplifiée de la prestigieuse cathédrale beauceronne ou œuvre de création ? Andrew J. Tallon s'attache à un problème d'historiographie, celui de l'apparition des arcs-boutants dès le milieu du XII^e siècle et non à l'extrême fin du siècle comme cela était affirmé jusque dans les années 1980. C'est à Jacques Henriot, dans les années 1970 et 1980, que l'on doit justement cette réhabilitation, notamment à partir de l'article qu'il a publié en 1978 sur Saint-Martin d'Étampes. A. J. Tallon démontre parfaitement que l'élément souvent pris pour les restes d'un arc-boutant primitif dans la nef de Notre-Dame – supposition que j'avais moi-même cautionnée – correspond en réalité à tout autre chose. Cependant, contrairement à l'auteur, je ne pense pas qu'il soit nécessaire d'être aussi circonspect pour ceux de Saint-Martin, et de juger de façon si suspicieuse celui du flanc sud de la nef, encore complet. En effet, tous ceux qui ont eu le loisir de l'observer ont constaté que les marques de taille de pierre – un layage fin – étaient en tous points comparables avec celles du chevet élevé autour de 1150.

Deux communications concernent le palais du « Séjour ». Claire Quéré analyse l'essentiel de la céramique mise au jour lors des fouilles entreprises à la fin des années 1980, sous la direction de Michel Petit. Géraldine Victoir reconsidère de manière savante et très fine, en la fondant sur de nombreuses comparaisons, l'étude de la célèbre peinture murale du palais ; elle propose une datation et une lecture iconographique entièrement nouvelles.

Enfin, l'étude de Julie Aycard sur Saint-Basile dénoue l'écheveau d'une fièvre constructive qui, de façon presque incessante entre 1450 et 1550, remodela complètement l'église paroissiale la plus riche de la ville, dans laquelle on observe l'un des phénomènes majeurs de cette période, la mutation entre les derniers feux de l'art gothique et les débuts de la Renaissance.

À la fin de la liste des remerciements, la publication de 1999 évoque la mémoire de Pierre Rousseau qui mit son savoir à la disposition de

toute l'équipe de l'Inventaire. Je désire à mon tour rappeler le souvenir de cet amateur éclairé, passionné, si savant et d'une infinie générosité, qui consacra l'essentiel de ses loisirs et de sa retraite à étudier et à relever les modénatures gothiques, plus particulièrement les bases, dont celles de Notre-Dame d'Étampes, monument qui lui tenait le plus à cœur et sur lequel il avait accumulé une documentation considérable. En 1985, pour la première fois, alors étudiant en maîtrise et entreprenant des recherches sur les débuts de l'architecture gothique, j'avais eu le privilège et le bonheur de découvrir Notre-Dame sous sa conduite.

Philippe PLAGNIEUX

*Professeur d'histoire de l'art médiéval,
Université de Besançon et École nationale des chartes*

La grosse tour royale d'Étampes : monument emblématique de la montée en puissance capétienne dans la première moitié du XII^e siècle

Christian CORVISIER*

Historien de l'architecture (expert indépendant)
Chercheur associé CESCO – UMR 6223 (castellologie) Poitiers
ccorvisier@wanadoo.fr

À la mémoire de mon regretté maître, Léon Pressouyre

La question de la topographie castrale médiévale d'Étampes a sensiblement évolué depuis une vingtaine d'années, grâce au travail des chercheurs qui ont collaboré au fort volume des *Cahiers du Patrimoine* sur le canton d'Étampes, paru en 1999¹. Le chapitre consacré aux résidences royales² contient notamment la dernière contribution publiée sur le château fort dominant la ville, et sur sa tour maîtresse, seule conservée, dite localement « Tour Guinette ». J'avais collaboré officieusement à cette contribution, en apportant à son auteur les matériaux mis en forme ou rédigés pour le corpus monographique de mon mémoire de maîtrise (1983), puis pour celui de ma thèse de doctorat (1998)³, travaux demeurés à ce jour en grande partie inédits⁴. Le temps est venu aujourd'hui de consacrer un bilan, aux

* Sauf indication contraire, les photographies, dessins et plans illustrant cet article sont de l'auteur.

1. Julia FRITSCH, Dominique HERVIER dir., *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, coll. *Cahiers du Patrimoine*, n°56, Paris, Éditions du Patrimoine, 1999.

2. Monique CHATENET, Nicolas FAUCHERRE, Marie-Pasquine SUBES, « Les résidences royales d'Étampes », in *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, *op. cit.*, p. 39-59.

3. Christian CORVISIER, *Les grosses tours de plan circulaire ou centré en France avant 1200. Étude sur les antécédents de la politique castrale de Philippe-Auguste*, Thèse de doctorat, sous la direction de L. Pressouyre, Université de Paris-I, 1998.

Le présent article constituant une adaptation (très renouvelée) de la monographie incluse dans cette thèse, la dédicace à la mémoire de mon défunt directeur, décédé le 10 août 2009, s'impose ici comme une émuante évidence.

4. Nicolas Faucherre, également élève de Léon Pressouyre, a travaillé sur la tour Guinette dans le cadre de sa mission contractuelle pour le service de l'Inventaire de l'Île-de-France dans les années 1983-1986 ; nous avons alors eu de nombreux échanges sur l'édifice, et la réflexion de synthèse concluant sa contribution publiée prend sa source dans celle qui constitua le sujet de ma thèse de doctorat. Cette collaboration dynamique et spontanée, suivie en bonne intelligence jusqu'à la lecture réciproque de nos textes, est de celles qui nous lient dans nos recherches et nourrit notre amitié depuis plus d'un quart de siècle. Il y a lieu de regretter que l'éditeur scientifique de ce numéro des *Cahiers du Patrimoine*, n'ait pas cru bon d'inclure dans l'appareil de notes le référencement de mes travaux, proposé par Nicolas Faucherre, éviction pas même compensée par une mention dans la page des remerciements...

perspectives renouvelées autant que possible, sur ce monument emblématique qu'est la grosse tour royale d'Étampes.

Du palais à la tour, une évolution incertaine et mal documentée

La fondation initiale de la ville et du château d'Étampes, dans le domaine royal des premiers capétiens, est attribuée, vers l'an 1020, à Robert Le Pieux et à son épouse Constance d'Arles par le chroniqueur Helgaud de Fleury⁵. Les termes de la chronique font état du *castrum* d'Étampes, dans lequel la reine fit construire un palais et un oratoire : « *Stampis castro regina palatium construxerat nobile simul cum oratorio* », le roi y ayant fondé pour sa part une collégiale castrale de douze chanoines dédiée à Notre-Dame « *Robertus (...) fecit monasterium sanctae Mariae in Stampi castro* » et une seconde église, dans le palais, « *... Item ipso castro ecclesiam unam in palatio* ».

Le mot « château » désigne évidemment ici, comme il est fréquent dans les textes des XI^e et XII^e siècles, un vaste ensemble clos, centre de peuplement castral, soit l'embryon d'une ville fondée ex-nihilo et fortifiée⁶. Cette configuration de principe est analogue à celle du « Châtel » de Provins, fondation des comtes de Champagne ou du « Château » de Loches, fondé par le comte d'Anjou, pour ne citer que deux exemples contemporains, pour lesquels l'appellation, dans cette définition large, a perduré sous la forme d'un toponyme stable jusqu'à nos jours, ce qui n'est pas le cas à Étampes. À la différence de ces deux *castra* comtaux, avantageusement implantés sur un plateau ou éperon aux contours escarpés et retranché de fossés, Étampes-le-Châtel, où le roi Philippe I^{er} faisait battre monnaie⁷, n'est défendu que par une dérivation d'une rivière inondant ses fossés, la Chalouette, et n'occupe pas le point le plus fort du site. Si l'évolution de la trame urbaine et la disparition de l'enceinte de ce premier *castrum* n'en facilitent pas la reconstitution de principe, un noyau parcellaire de plan organique, mitoyen de la collégiale Notre-Dame, désigné dans les documents d'époque moderne sous le toponyme « le donjon », a pu

5. HELGAUD, « *Vita Roberti Regis...* », *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, t. X (1767), p. 100-115; voir aussi l'édition avec traduction de R-H. Bautier et G. Labory, Paris, CNRS, 1965.

6. À Étampes, ce *castrum* n'est pas le premier centre de peuplement local : il correspond à la partie de la ville autrement nommée *Stampis novis*, par opposition à *Stampae vetulae*, désignant le bourg Saint-Martin.

7. Gérard NIQUET, « Nouveaux regards sur les monnaies d'Étampes » in *Mémoires et Documents de la Société historique et archéologique de l'Essonne et du Hurepoix*, Tome XVII, 1998, p. 72-79.

être mis en évidence et interprété comme une motte castrale arasée⁸. Compte tenu de ce toponyme, on peut admettre par hypothèse que l'agglomération castrale ou château royal du XI^e siècle, outre son enceinte collective, son palais et son équipement religieux, dont – classiquement – une collégiale castrale, comportait logiquement une première tour maîtresse à cet emplacement, selon un schéma topographique proche de celui de Beaugency à la même époque, site sans autre défense naturelle que l'adossement à la Loire.

La question de la localisation de la première résidence royale du château d'Étampes, comprenant, en principe, un *domicilium* (espaces privatifs) et une *aula* (salle de réception publique) reste pendante : était-elle dissociée du « donjon », voire implantée à une certaine distance, comme à Provins, dont la tour comtale est séparée du palais par la collégiale castrale Saint-Quiriace, où bien était-elle incluse dans les limites somme toute restreintes de ce premier « donjon », qui pouvait comporter plusieurs bâtiments, voire une grande tour habitable et des annexes, comme à Loches ou à Beaugency ? Faute de preuve archéologique de l'existence avant le XIII^e siècle du palais royal d'Étampes dit « du Séjour », la première hypothèse a été mise en doute, au bénéfice de la seconde⁹, présupposant implicitement que le *palatium* cité par Helgaud et dans des actes du début du XII^e siècle, se confond avec le secteur dit au XVI^e siècle : « le donjon ». Autrement dit, comme à Loches, les fonctions de résidence et de représentation auraient été concentrées au XI^e siècle dans le seul « donjon ». Toutefois, cette interprétation s'avère fragile : elle accepte, sans critique, la proposition de Dom Fleureau (1668)¹⁰, toujours reprise, selon laquelle la seconde église au vocable inconnu fondée par Robert le Pieux dans le *castrum* correspondrait à Saint-Basile, ce qui ne pose pas problème si l'on se tient aux traductions anciennes d'Helgaud en français¹¹, qui omettent de préciser que cette église fut fondée dans le *palatium*, sous-ensemble du château. Par contre, si l'on rétablit cette précision, l'identification traditionnelle du palais du XI^e siècle au « Séjour » devient incompatible avec celle concernant Saint-Basile. Dans les faits, aucune de ces deux identifications héritées de Fleureau n'est plus sûre que l'autre.

8. Monique CHATENET, « Le donjon », in « Les résidences royales d'Étampes », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, op. cit., p. 39-41.

9. Monique Chatenet, op. cit., 1999, p. 39-41.

10. Basile FLEUREAU (Dom), *Les Antiquitez de la ville, et du Duché d'Estampes avec l'histoire de l'abbaye de Morigny et plusieurs remarques considérables, qui regardent l'Histoire générale de France*, Paris, Coignard, 1683.

11. « Robert (...) après avoir fait bâtir l'église Notre-Dame d'Étampes-le-Châtel, fit édifier une autre église dans le même châtel ».

Il importe de proposer une localisation plausible pour le premier palais capétien, qui comportait une église et un oratoire. Dans ce cadre, on hésite à le superposer à l'emprise parcellaire de forme ovoïde irrégulière et peu étendue dite tardivement « donjon », qui évoque davantage une motte. Saint-Basile est, certes, beaucoup plus proche de ce « donjon » que du palais du Séjour, mais elle n'y est pas davantage incluse que Notre-Dame, toute aussi proche, et on ne saurait accorder crédit à un type d'implantation assez inusitée dans laquelle le palais aurait été mitoyen du « donjon »¹², seule condition à ce qu'il ait pu inclure dans son périmètre propre la future église Saint-Basile ; aucun indice archéologique ou parcellaire ne peut être avancé dans ce sens.

En définitive, si l'on tient compte des termes exacts d'Helgaud et de l'invention récente du « donjon » étrangement absent des textes médiévaux et des écrits de Fleureau, l'hypothèse topographique la plus plausible pour le *castrum* étampois du XI^e siècle revient, faute de preuve contradictoire, à l'idée traditionnelle d'identité de site du palais de Robert le Pieux au palais du Séjour, avec une église incluse qui n'est donc pas la future Saint-Basile, le tout complété d'une motte castrale tout a fait dissociée du palais mais voisine de la collégiale Notre-Dame. En tout état de cause, ce « donjon », sans fonction résidentielle, ne comportait certainement pas de tour monumentale en pierre du type de celles de Loches, Beaugency, Pithiviers, Ivry, ou même de forme plus sommaire ; un tel édifice n'aurait sans doute pas disparu si précocement et sans laisser de souvenir dans les chroniques¹³.

La *Vie du roi Robert d'Helgaud*, qui mentionne dans la ville royale de Compiègne, siège d'un palais d'héritage carolingien, une tour (avec oratoire), n'en évoque pas dans le *castrum* d'Étampes. De même, l'incarcération à Étampes de Humbaud, châtelain de Sainte-Sévère, sur ordre de Louis VI, en 1108, n'est située précisément dans la « tour d'Étampes » par aucune source primaire, mais seulement par la version traduite en français vers 1273 des *Grandes chroniques de France*, dites *chroniques de Saint-Denis*, compilation commencée sous

12. Le seul exemple d'une telle contiguïté se trouve à Senlis, où le palais (salles, domicile, chapelle) de Louis VI, adossé à la muraille d'enceinte du *castrum* du Bas-Empire romain, voisine avec une imposante tour barlongue, ce complexe n'ayant été enveloppé d'une enceinte propre le qualifiant de « château », que vers 1200.

13. Le noyau du château royal de Béthisy (Oise), où mourut Louis VI, se composait d'un spacieux donjon annulaire dont l'enceinte affectait un plan ovalaire (donc comparable au plan de l'emprise du « donjon » à Étampes), encore conservée au XVIII^e siècle et décrit par l'abbé Claude Carlier dans son *Histoire du duché de Valois* (1764) ; malgré sa structuration horizontale, ce donjon couronnant une éminence naturelle aménagée, était appelé « la tour » de Béthisy.

Louis IX, publiée au XVIII^e siècle¹⁴. Il faut donc attendre la fondation d'un nouveau château sur la hauteur surplombant la ville, à la fin du règne de Louis VI (1081-1137) ou au début de celui de Louis VII (1137-1180), pour qu'une tour-résidence monumentale en pierre, assurément la plus originale et la plus imposante du royaume en son temps, soit édifiée à Étampes. Cette création elle-même n'est pas documentée, mais la bonne conservation de la tour, et la présence – rarissime dans ce type d'édifice – de colonnes à bases et chapiteaux ornés, fournit suffisamment de preuves archéologiques de son âge¹⁵. Le programme architectural exceptionnel de cette tour était de nature à remplacer dans l'usage les établissements royaux antérieurs, le palais, vieux de plus d'un siècle, pour la fonction de résidence occasionnelle et de représentation publique, et la motte du « donjon », pour la dimension de symbolique féodale et l'aspect défensif, avec une spectaculaire plus-value dans ces deux derniers aspects. Il s'agit bien d'un transfert de site, l'oubli tombé sur « le donjon » atteste assez de son abandon précoce, et l'on peut supposer qu'une relative désaffectation avait touché le palais, jusqu'à sa renaissance vers le dernier tiers du XIII^e siècle. On notera une certaine analogie du cas de Compiègne, ou, à la même époque qu'à Étampes, un château capétien avec grosse tour habitable, est fondé sur un site urbain éloigné de celui du vieux palais (abandonné aux religieux de l'abbaye Saint-Corneille), mais plus en vue, soit au bord de l'Oise, à côté du pont¹⁶.

La première mention connue de la tour royale d'Étampes, dans une bulle de confirmation de privilèges ecclésiastiques, émise en 1185 par le pape Luce III, concerne une chapelle Saint-Laurent incluse dans cette tour : « *ecclesiam sancti Laurentii in turre regia* »¹⁷. Les mentions postérieures de la tour prouvent que si son programme interne, à la différence de celui de la tour comtale de Provins, est bien celui d'une résidence de prestige, non d'une prison, ce dernier usage n'en est pas moins précoce, réservé à des hôtes de marque : sous Philippe-Auguste,

14. Suger (*Vie de Louis le Gros*, éd. Waquet, Paris, 1929, p. 80) évoque l'épisode sans mentionner la tour, repris par Dom Fleureau, *op. cit.*, p. 75. Léon MARQUIS, *Les rues d'Étampes et ses monuments*, Brière, 1881, chap. V : « château », p. 293, s'appuyait sur cette mention non fiable des *chroniques de Saint-Denis* pour dater la tour Guinette antérieurement à 1107.

15. Pierre HELIOT, Pierre ROUSSEAU, « L'âge des donjons d'Étampes et de Provins », *Mémoire de la société Nationale des Antiquaires de France*, 1967, p. 289-308. Ces auteurs ont renouvelé les comparaisons avec des réalisations d'architecture religieuse du même contexte, permettant d'assigner à la tour d'Étampes une date sensiblement contemporaine de celle du clocher vieux de la cathédrale de Chartres, ou du massif occidental de l'abbatiale de Saint-Denis, œuvre de Suger, soit dans les décennies 1130-1140.

16. Sur Compiègne, voir Christian CORVISIER, « La grosse tour du roi à Compiègne, premier donjon circulaire capétien et archétype des tours-maitresses de Philippe-Auguste », *Bulletin de la Société archéologique de Compiègne*, n° 38, 2002, p. 9-45.

17. Basile FLEUREAU, *op. cit.*, 1683, p. 347-348.

Robert, comte de Leicester, en 1194¹⁸, puis la princesse Ingeburge de Danemark, épouse répudiée du roi. Cette captivité fameuse, qui a fait beaucoup pour la notoriété de la tour d'Étampes auprès des historiens, est attestée entre 1201 et 1213¹⁹.

Grandeur et décadence du château des « Très Riches heures duc de Berry »

La construction de l'enceinte quadrangulaire disparue qui environnait la tour est attribuable pour l'essentiel par hypothèse à la maîtrise d'ouvrage de Philippe-Auguste, par les caractères typologiques que révèle l'adjonction de cette enceinte assez imposante, la grosse tour royale devenant château, et désormais, l'emploi de ce terme dans les textes s'applique à cet ensemble architectural dominant la ville d'Étampes, et non plus à l'ancien *castrum*, dilué au sein de la « bonne ville ».

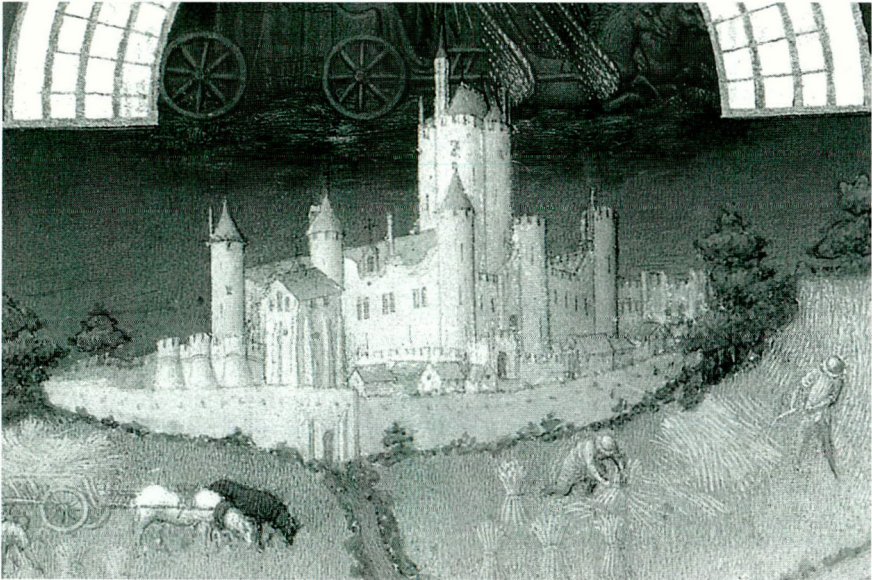


Figure 1. Le château d'Étampes vers 1411, détail de la miniature des frères Limbourg pour le mois d'Août des Très Riches Heures du Duc de Berry.

© Chantilly, Musée Condé.

18. RIGORD, *Gesta Philippi Augusti*, p. 380 de l'édition du *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, t. XVII.

19. *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, t. XVII, p. 387 ; Hercule GERAUD, « Mémoire sur Ingeburge de Danemark » *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. I, 2^e série, 1844, p. 4-7; et Maxime DE MONTROND, *Essais historiques sur la ville d'Étampes*, Étampes, Fortin, Paris, Debécourt, 1836-1837, t. I, p. 158-165.

Des informations intéressantes la tour et le château d'Étampes ne reparaissent qu'à partir du XV^e siècle dans les sources narratives, à propos d'événements militaires de la guerre de Cent Ans. Lors du siège du château d'Étampes entrepris en novembre 1411 par Louis de France, duc de Guyenne, allié de Jean-Sans-Peur, duc de Bourgogne, la tour fit l'objet d'un commencement de sape. La manœuvre força à la reddition le capitaine Bois-Bourdon qui s'était replié dans la tour²⁰. Étampes était alors l'apanage du duc Jean de Berry, qui fut dépossédé du château à l'issue de ce siège. La miniature de son célèbre livre d'heures représentant ce château pourrait avoir été exécutée après cet événement²¹, si l'on tient compte des brèches, témoins possibles des impacts des engins, qui échancrent les courtines d'un ensemble architectural par ailleurs en bon état, et rénové sans doute récemment, à en juger notamment par ses accessoires de toits. Des travaux de réparations, destinés à maintenir le château en état de recevoir des visites royales, sont attestés en 1513, puis en 1516, sans détails circonstanciés. En juillet 1553, le château fait l'objet d'une visite d'expertise pour deviser divers travaux de réparations²², qui n'ont pas donné lieu à des réaménagements notables concernant la « grosse tour ». Le texte de cette expertise présente l'intérêt de donner un descriptif assez détaillé du château, proche de celui qu'on trouve dans *Les Antiquités...* de Dom Fleureau, simple paraphrase d'un procès-verbal d'évaluation des domaines du duché d'Étampes avant la mort de François I^{er}²³. Les deux textes évoquent la « choguette » et les couvertures d'ardoises et de plomb fleuronées du couronnement de la grosse tour « faite en forme de rose à quatre feuille », accessoires gothiques conformes à ce que montre la miniature des frères Limbourg. La chapelle Saint-Laurent est décrite comme un édifice indépendant de la tour.

L'occupation militaire du château durant les guerres de Religion ayant eu des retombées funestes sur les habitants d'Étampes, ceux-ci obtinrent dès 1590 du roi Henri IV l'autorisation de le démolir par leurs propres moyens²⁴. Les fouilles entreprises dans la tour en 1860 permirent de déterminer qu'un pétard y avait alors été placé pour

20. La relation de ce siège dans « Les chroniques des religieux de Saint-Denis », est reprise en détail dans Léon MARQUIS, *op. cit.*, 1881, p. 306-310.

21. Edmond POGNON, *Les Très riches Heures du duc de Berry*, Paris, Liber, 1979, p. 13-15, suppose que les miniatures représentant Étampes et Dourdan pourraient être antérieures à la perte de ces châteaux par le duc, fin 1411, bien que le livre ait été laissé inachevé à la mort du duc en 1416, que les Limbourg ne sont attestés à la cour du mécène qu'à partir de 1410, et que le château de Bicêtre, ruiné par incendie en 1411, n'y figure pas. On peut penser au contraire que Jean de Berry se considérait toujours comme propriétaire légitime de ces châteaux, et n'aurait pas renoncé à les faire représenter après 1411.

22. Arch. Dép. Yvelines J. 2093.

23. Basile FLEUREAU, *op. cit.*, 1683, p. 24-25 ; Léon MARQUIS, *op. cit.*, 1881, p. 328-329.

24. Basile FLEUREAU, *op. cit.*, 1683, p. 259.

souffler les voûtes et planchers d'étages²⁵. Les vues topographiques faites par Claude Chastillon vers 1600 [fig. 2] ou un peu plus tard par Christophe Tassin, Pierre Boyer ou Gaspard Mérian montrent la grosse tour découverte et les enceintes alentour dérasées. Seule semble préservée la chapelle Saint-Laurent.

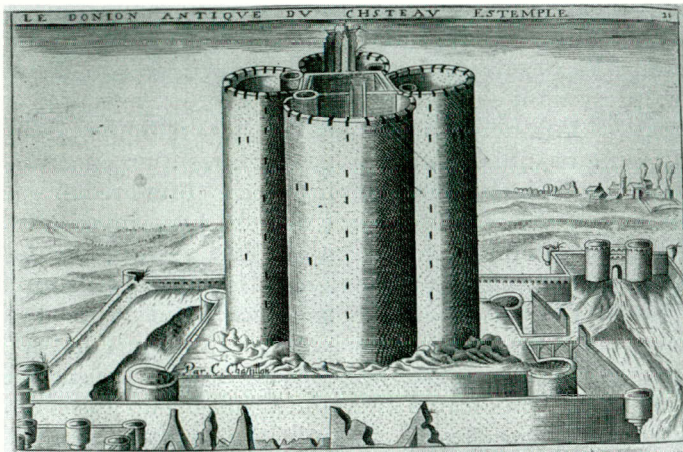


Figure 2. Le « donjon » du château d'Étampes, état vers 1600, par Claude Chastillon, in *Topographie française*, recueil gravé par Boisseau.

Le dernier épisode militaire dans lequel la tour eût à jouer un rôle se situe pendant la Fronde. Le 27 Mai 1652, le vicomte de Turenne, assiégeant d'Étampes, constate que la tour sert de poste d'observation aux assiégés et fait « mettre du canon avec lequel on battit quelque temps la vieille tour du château, mais inutilement à cause de la solidité de sa muraille »²⁶. De nouvelles démolitions furent entreprises dans les ruines du château en 1735²⁷, dont l'état antérieur est documenté par une peinture du XIX^e siècle, copie d'un original perdu du début du XVIII^e siècle, signé Philippe Delisle²⁸ [fig. 3].

25. Léon MARQUIS, *op. cit.*, 1881, p. 344.

26. Basile FLEUREAU, *op. cit.*, 1683, p. 276.

27. Maxime DE MONTROND, *op. cit.*, 1836-1837, p. 195.

28. Musée municipal d'Étampes. Léon Marquis, qui ignorait la miniature des frères Limbourg (le livre d'heures de Jean de Berry, acquis par le duc d'Aumale en 1856, n'a fait l'objet d'une première publication, par Léopold Delisle, qu'en 1883), s'appuyait sur Chastillon et sur la peinture du musée pour sa reconstitution du château.

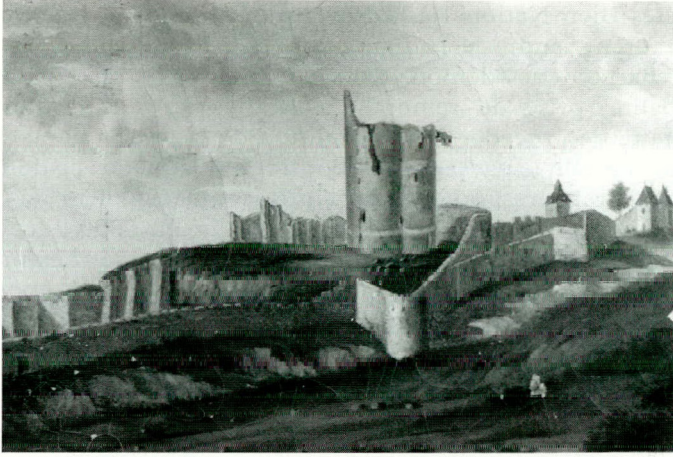


Figure 3. Le château d'Étampes au début du XVIII^e siècle (?), détail d'une toile XIX^e siècle d'après un original disparu de P. Delisle, © Étampes, Musée intercommunal.

La tour, respectée comme symbole de suzeraineté sur les fiefs des environs, fit l'objet de travaux, sur l'initiative du marquis de Poilloüe de Saint-Mars, pour l'aménager en un « immense colombier » : murage d'anciennes fenêtres [fig. 4], mise en place de boulins et de bandes d'enduit blanc à l'extérieur²⁹.

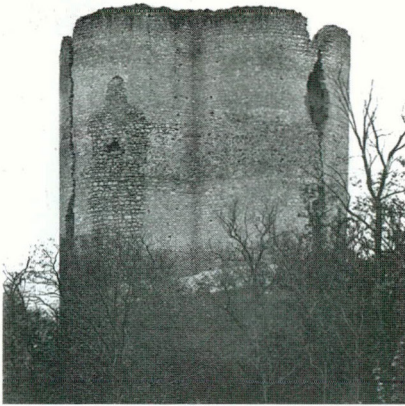


Figure 4. La tour vue du nord, vers 1900 (Carte postale ancienne, coll. CC).

29. Léon MARQUIS, *op. cit.*, 1881, p. 342. Ces bandes « anti-rongeurs », supposées réalisées sous Louis XVI, figurent déjà sur la peinture mentionnée citée ci-dessus, dont l'original est donné début XVIII^e siècle. Il est douteux que l'aménagement en colombier ait été mené à terme, vu le caractère partiel des murages de baies et l'incommodité de l'accès aux parties hautes, découvertes et ruinées depuis 1590.

Décrétés Bien National à la Révolution, la tour et les vestiges du château furent vendus le 16 Fructidor An 2 à J-B. Pailhès, architecte, avec la charge de les démolir dans un délai de six mois³⁰. L'an 5, la municipalité, prise de remords, avisa des moyens d'interdire au propriétaire de procéder à la démolition de la tour, « signe de ralliement qui embellit le paysage de la contrée sur laquelle elle domine »³¹. Objet des premières études descriptives qui signalent sa valeur³² [fig. 5], la tour est acquise par la municipalité en 1859 ; des fouilles, mal documentées, y sont conduites en 1860 et 1876. Les premières restaurations sont entreprises en 1880 à la suite d'un éboulement partiel. On mure les brèches basses pour contrôler l'accès et on installe des escaliers et passerelles métalliques permettant de monter aux parties hautes de la tour, dans une découverte un peu « piranésienne » [fig. 6].

Les restaurations postérieures, principalement stabilisation d'arases, consolidation des parements intérieurs, reprises d'arcs, tiennent en deux campagnes : la première, sous la direction de l'architecte en chef des Monuments historiques Eugène Chauliat, entre 1942 et 1946, fut perturbée par des dégâts dus au bombardement de 1944 ; l'autre, longtemps ajournée, fut mise en œuvre par son successeur Robert Camelot seulement en 1970.

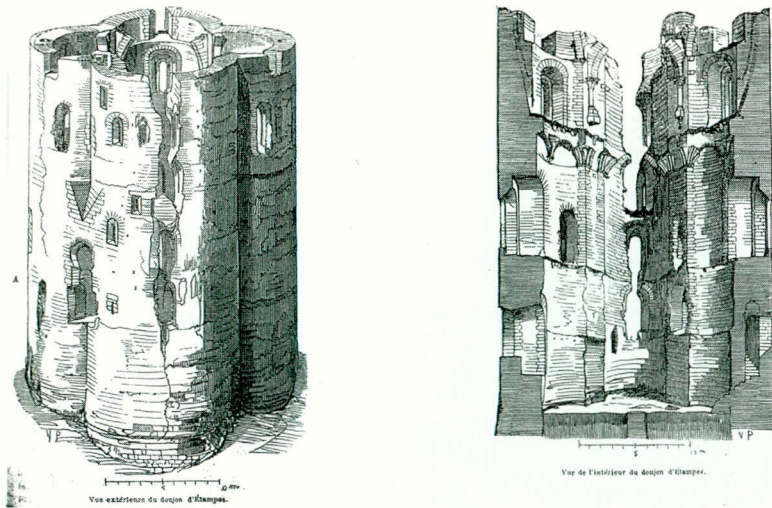


Figure 5. Élévation cavalière et coupe de la tour, par Victor Petit (Gravure publiée dans « Le donjon d'Étampes », *Bulletin monumental*, t. 12, 1846).

30. Arch. Dép. Yvelines 1 Q 42, n° 670

31. Léon MARQUIS, *op. cit.*, 1881, notes justificatives, p. 407.

32. Victor PETIT, « Le donjon d'Étampes », *Bulletin monumental*, 1846, t. 12, p. 488-501.

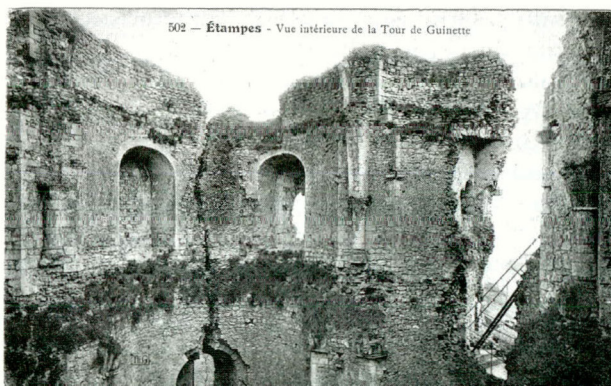


Figure 6. Vue intérieure des étages supérieurs de la tour, vers l'abside nord-est ; à droite, l'abside sud-est et sa grande brèche (Carte postale ancienne, coll. CC).

Le monument

La description du château d'Étampes publiée par Dom Fleureau en 1668 se termine par un constat : « il ne reste aujourd'hui qu'une partie de la tour ou donjon, où les vassaux du duché d'Étampes vont rendre leur hommage ». L'analyse rétrospective des structures qui environnaient la tour est rendue difficile par cette précocité de leur destruction, et par le fait qu'aucune fouille archéologique rigoureuse n'ait été entreprise sur le site. Il y a peu à retenir de la reconstitution du château en plan par le valeureux Léon Marquis, mais si l'analyse de la miniature des *Très riches heures* permet de corriger les erreurs de ce plan, une nouvelle reconstitution comporterait une marge d'inconnue assez grande. L'œuvre des frères Limbourg, source iconographique essentielle, témoigne avant tout du caractère *philippien* de l'enceinte quadrangulaire flanquée de tours circulaires qui environnait la tour à quelque distance, constituant un château à logis adossés autour d'une tour-maitresse centrale, comme au Louvre. A en juger par la gravure de détail de Claude Chastillon, sans doute plus fiable pour le « *donjon antique* » qu'il dessine en priorité, que pour le reste du château récemment démantelé, une chemise, petite enceinte aux murs peu élevés, de plan carré, cantonnée de tourelles circulaires et environnée d'un fossé particulier, enveloppait le pied de la tour. On peut noter la ressemblance de cette chemise, dont reste aujourd'hui un modeste fragment de mur [fig. 7], avec celle du donjon de Caen,

attribuée à Philippe-Auguste, mais les caractéristiques de mise en œuvre du vestige actuel suggèrent une construction plus ancienne, voire contemporaine de la tour proprement dite. On ne peut exclure cette dernière hypothèse, malgré le plan carré cantonné, a priori inusité pour des chemises de tours maîtresses du XII^e siècle³³, en notant sa régularité bien adaptée au plan quadrilobé de la tour, chaque angle saillant du carré de la chemise ayant été apparemment axé sur un angle rentrant du quadrilobe. D'autre part, il n'est pas rare au XII^e siècle, dans le cas de tours maîtresses fondées par la puissance publique (comtale ou royale) dans une ville close, que cette fondation se limite à un « donjon », soit : la tour, avec ou sans motte, et la chemise qui l'enveloppe de près, en bordure de la ville, sans enceinte castrale plus vaste (Houdan, Provins, sans doute Compiègne et Gisors dans leur état initial, Issoudun)³⁴. C'était probablement le cas à Étampes.



Figure 7. La tour vue du nord-est, avec, à son pied, un vestige du mur de chemise (Photo E. Lefèvre-Pontalis, publiée dans « Étampes », Congrès archéologique de France. Paris (1919), 1920).

33. Les chemises des tours de Provins (plus ancienne que la tour elle-même, soit premier quart XII^e siècle) et de Houdan (disparue), sont de plan ovalaire ou polygonal.

34. Ce principe du donjon ou de la « tour » royale directement construits sur l'enceinte d'une ville sera repris, sans la chemise, par Philippe-Auguste dans quelques sites, dont Villeneuve-sur-Yonne. Magnifiée à Aigues-Mortes, la formule aura un regain de faveur à partir de la fin du XIV^e siècle, notamment chez les ducs de Bretagne (Dinan, Brest, Saint-Malo).

Les caractères généraux de la construction

Le plan quadrilobé symétrique de la grosse tour d'Étampes, fameux autant que rare, est une version redondante du concept architectural de la tour maîtresse circulaire, expérimenté simultanément à Compiègne par les maîtres d'œuvre royaux³⁵. Le parti volumétrique consiste en effet en l'interpénétration de quatre demi tours cylindriques, de 14 mètres de diamètre extérieur chacune³⁶. A l'intérieur, les quatre demi-cylindres ou « lobes » s'ouvrent en abside sur un volume également circulaire, de 11,70 mètres de diamètre à la base³⁷, qui n'est exprimé que par les segments de murs curvilignes séparant les quatre absides [fig. 5]. La tour est haute de 31 mètres au maximum jusqu'à l'arase actuelle, ce qui est certainement de peu inférieur à l'élévation d'origine, qu'on peut estimer à la cote symbolique de 100 pieds. Les fondations sont peu profondes (2 à 4 mètres), et suivraient la pente naturelle du terrain³⁸. L'épaisseur murale de 4 à 4,10 mètres à la base, tant aux murs circulaires qu'au droit des angles rentrants du quadrilobe, décroît en élévation à la faveur de trois retraites intérieures associées au sol des étages. Ces retraites sont inégalement marquées : la première, assez faible (0,25 mètre), n'affecte que la moitié nord du volume intérieur. Au niveau du second étage, la retraite est très forte mais ne concerne pas l'abside sud-est, qui conserve le même diamètre qu'à la base (5,60 mètres), tandis que les trois autres sont beaucoup plus spacieuses (8 à 8,20 mètres). Cette anomalie s'explique par l'importance des « vides » voûtés, locaux et galeries, ménagés plus spécialement dans la masse du mur de cette demi-tour sud-est. L'emprise exceptionnelle de ces locaux au second étage, dépassait même l'espace disponible dans les 4 mètres d'épaisseur murale, imposant d'augmenter cette emprise de 0,40 mètre à la faveur d'un pan de mur droit en encorbellement sur un arc ou voûte, qui déformait l'abside et réduisait d'autant sa profondeur. Au troisième étage, en revanche, un nouveau ressaut réduit l'épaisseur murale à 2 mètres, dans les quatre absides, sans affecter les segments de murs intermédiaires. La retraite de l'abside sud-est, beaucoup plus importante du fait de l'épaisseur du mur au second étage, comporte deux ressauts successifs, dénivelés de moins d'un mètre³⁹ [fig. 6].

35. Voir note 14.

36. Dimensions normales pour une tour maîtresse simplement circulaire aux XII^e et XIII^e siècles.

37. C'est à tort que Pierre Héliot et Pierre Rousseau (*op. cit.*, 1967, p. 291) parlent d'un « noyau cubique ».

38. D'après les sondages anciens commentés par Léon Marquis (*op. cit.*, 1881, p. 344).

39. Cette double retraite répond à une contrainte purement technique (« décoller » le plancher de la tribune des maçonneries épaisses, et ne pas charger les reins des voûtes des locaux qu'elle incorpore), sans rapport avec la fonction de ces locaux muraux du second étage, je ne puis donc suivre l'hypothèse compliquée formulée par Nicolas Faucherre (*op. cit.* note 2, 1999, p. 54).

Les sols des étages étaient portés par des planchers dont il ne reste actuellement aucune trace d'empochements⁴⁰. Celui du volume central devait être porté principalement sur des poutres disposées en croix en partant des segments de mur entre absides, à en juger par la présence d'un pilier central de maçonnerie, aujourd'hui détruit⁴¹ ; à l'entrée de chaque abside, une poutre transversale recevait à la fois, perpendiculairement, les solives du plancher de l'abside et celle des quatre divisions triangulaires du plancher central de plan carré, parallèles ou rayonnantes. En partie supérieure du premier étage, deux corbeaux conservés [fig. 8] témoignent d'un système de jambes de force qui venait soulager en partie les poutres, tant du volume central que des absides. Les sols étaient épais au-dessus de la poutraison et du solivage, avec sans doute un gros plancher, forme en plâtre et dallage, à en juger par l'important décalage de niveau entre la retraite du second étage et le niveau de sol de ses baies. Le plancher entre premier et second étage a été remplacé par un système de voûtes d'ogives, probablement dès le XIII^e siècle, à en juger par les profils des nervures des départs qui en subsistent [fig. 5, 6, 8]. Une voûte octopartite partant du pilier central couvrait le volume principal, alternant quartiers larges (face aux absides) et quartiers étroits (face aux segments de mur intermédiaires), tandis que chaque abside était couverte d'une voûte tripartite.

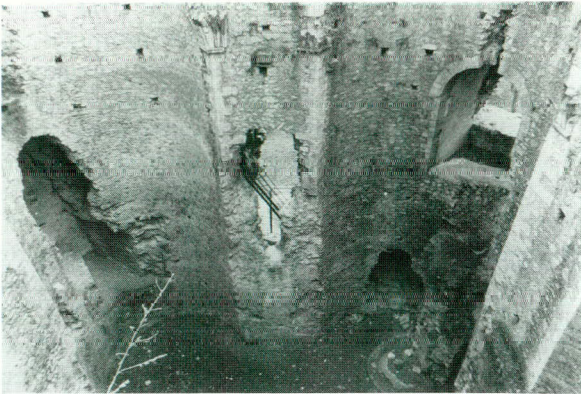


Figure 8. Vue intérieure plongeante de la salle basse et du premier étage de la tour, vers le sud. De droite à gauche : abside sud-est, avec porte palière de l'escalier de l'étage, revers de la porte de la tour et de sa chambre haute, abside sud-ouest avec débouché de l'escalier de la salle basse et ruines du puits (état en 1979).

40. Avant les restaurations de MM. Chauhat et Camelot, les retraites d'étages étaient profondément dégradées, et ne laissaient voir que quelques empochements de poutres arrachés, mais aucun trou de solives. Ces retraites ont été remontées, peut-être un peu plus haut que leur arase d'origine, au moins au niveau 3, pour créer un promenoir d'accès aux baies.

41. C'est sous ce pilier central, mis en évidence lors des fouilles de 1860, qu'avait été placé le pétard destiné au démantèlement en 1590. Léon MARQUIS, *op. cit.*, 1881, p. 344.

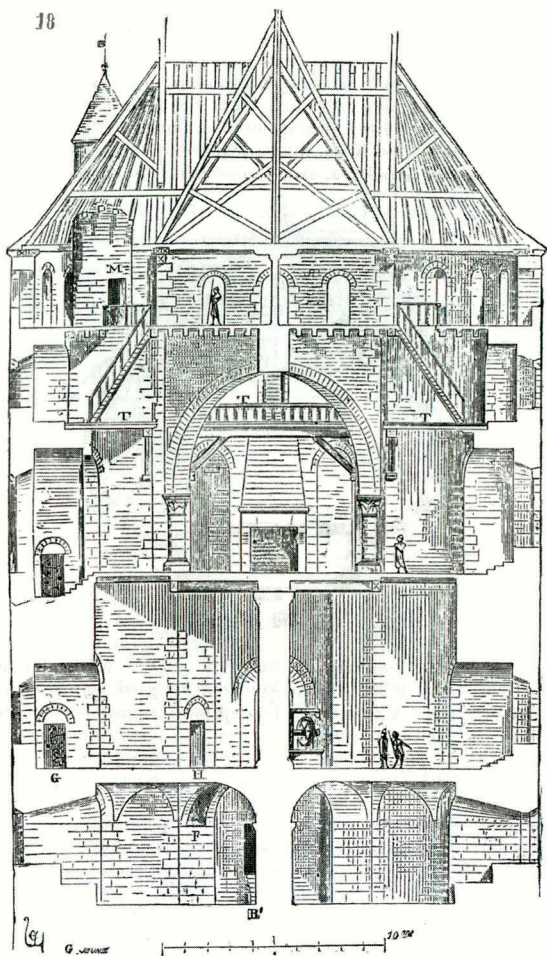


Figure 9. Coupe restitutive de la tour, axe sud-est – nord-ouest, par E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*(...), t. V, article « Donjon », 1856. Restitution très inexacte à bien des égards (salle basse, accès du 2^e étage, couronnement et toit), mais recevable pour le volume du 2^e étage.

Le second étage, qui avait le statut particulier d'étage noble, était traité dans son couvrement d'une manière beaucoup plus élaborée, sans pilier central, et la restitution qu'en propose Viollet-le-Duc [fig. 9] paraît la plus fiable⁴² : Deux colonnes trapues (environ

42. Léon Marquis reprend le principe de la reconstitution de Viollet-le-Duc. Sidney Toy (*A history of fortification from 3000 b.c. to a.d. 1700*, London, Heinemann, 1955, p. 109), propose une restitution concurrente avec pilier central, qui n'est pas recevable.

2,60 mètres de hauteur, du sol ancien au tailloir du chapiteau) engagées dans les segments de mur curvilignes du cercle central, entre exèdres, recevaient sur leur imposant chapiteau [fig. 10] les sommiers de deux grands arcs-diaphragmes de 12,80 mètres de portée se croisant à la clef, à environ 9 mètres au-dessus du sol de la salle –si l'on part du principe que le plein-cintre des arcs n'était pas déformé⁴³– ce système permettant de s'affranchir du pilier central. Le développement important de ces arcs, équivalent à celui des arcs diaphragmes traversant la nef de grandes églises romanes charpentées, impliquait un encombrement vertical dépassant de beaucoup à la clef le niveau des retraites de sol du troisième étage. Viollet-le-Duc en avait déduit avec vraisemblance que ce dernier niveau, compartimenté en quatre quartiers par les murs-diaphragmes croisés, n'était pas un étage à part entière et se limitait à des tribunes en abside ouvrant sur le volume central. Cette disposition inédite donnait une grande monumentalité à cette salle à tribunes, conçue théoriquement comme un ample volume unique, mais susceptible d'être recoupée de cloisons légères au droit des absides.

Sur les corbeaux d'angles encore en place [fig. 6 et 10] se calaient des jambes de force délestant la portée de la poutre d'appui de chaque tribune d'abside, elle-même empochée au-dessus d'un corbeau conservé. L'épaisseur estimée de la poutre disparue paraît insuffisante pour compenser le surcroît de hauteur de maçonnerie du corbeau jusqu'à la retraite (environ 0,80 mètre), mais il n'y pas d'autre solution pour porter le plancher des tribunes que de l'appuyer sur cette retraite⁴⁴.

Deux des absides seulement, nord-est et sud-ouest, avaient un arc diaphragme d'entrée de 9 mètres de portée partant du sol de la tribune, dont restent les départs [fig. 6]. L'arase des murs diaphragme portés par ces divers arcs montait sans doute à un niveau équivalent à l'arase des gros murs de la tour. La présence de deux arases longitudinales, formant seulement deux côtés parallèles d'un carré, crédite la structure de charpente bien exprimée sur la miniature des *Très Riches Heures*, avec un toit principal d'axe nord-ouest/sud-est à deux long-pans terminée par deux croupes demi-coniques, et deux toits

43. On notera que les mesures données en élévation, soit par les coupes restituatives, soit par les descriptions, sont généralement approximatives et fausses, faute d'un relevé complet. La coupe de Viollet-le-Duc donne une hauteur d'un peu plus de 9 mètres à la clef des arcs diaphragme, ce qui est correct, mais avec des colonnes plus élancées d'un bon tiers que dans la réalité, Léon Marquis donne à l'ensemble des proportions trop étirées en hauteur, suivi par Nicolas Faucherre qui propose une élévation de 12 mètres à la clef des arcs-diaphragmes, soit à peine moins que la hauteur totale de la salle.

44. Les photographies anciennes ne révèlent aucun support ou trou de solive sous la retraite.

indépendants en demi-cône venant s'appuyer perpendiculairement au versant des long-pans. Le clavage des départs des deux grands arcs-diaphragmes des absides en tribune, analogue à celui des grands arcs croisés, invite à les considérer comme un dispositif d'origine, ce qui signifie que la toiture en place vers 1411, légèrement retroussée à l'égout pour dégager un étroit chemin de ronde d'arase crénelé à ciel ouvert, remontait au XII^e siècle.

L'ambition architecturale de cette tour monumentale, dont témoigne le choix du plan et la conception de la salle du second étage, est assez mal servie par la mise en œuvre des maçonneries, peu luxueuse⁴⁵. Les parements sont dressés en petits moellons calcaires sommairement dégrossis et échantillonnés, noyés dans le mortier. Le tracé des volumes cylindriques ainsi réalisés est assez imparfait, avec méplats par endroits. Des trous de boulins d'origine forment un quadrillage incomplet dans les parements [fig. 4]. La pierre de taille calcaire de moyen appareil est réservée aux chaînages en besace des angles saillants intérieurs, aux encadrements de baies, au conduit intérieur cylindrique du puits, aux voussoirs des arcs-diaphragmes et aux colonnes qui les supportent, aux marches et noyau d'escalier. Les niches et voussoirs de couverture de baies sont en plein-cintre ; certains jours ont un court ébrasement extérieur. Quelques portes étaient couvertes d'un linteau délesté par un arc de décharge en moellons. Les couloirs muraux, loges, niches et escaliers sont voûtés sur couchis, le plus souvent en berceau. Un des réduits muraux formant palier d'escalier est couvert d'une petite voûte d'arêtes.

Les colonnes portant les grands arcs diaphragmes croisés comportent des bases à modénature élaborée et des chapiteaux à décor végétal stylisé et géométrique, décor monumental exceptionnel dans un édifice de ce type, qui fournit le principal critère de datation typologique de l'œuvre architecturale dans son ensemble⁴⁶ [fig. 11].

45. A la différence, par exemple, de la tour comtale de Provins, œuvre contemporaine de même degré d'ambition formelle, dont les parements extérieurs sont en pierre de taille.

46. Pour la description de ces chapiteaux et les critères de datation stylistique qu'ils offrent, voir Pierre HELIOT, Pierre ROUSSEAU, *op. cit.*, 1967, et Nicolas FAUCHERRE, « Le château fort », in « Les résidences royales d'Étampes », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix, op. cit.*, p. 54.



Figure 10. L'abside nord-est au 2^e étage (et tribune), encadrée des colonnes à chapiteaux de la salle, portant les départs des arcs diaphragme croisés. (état en 1979).

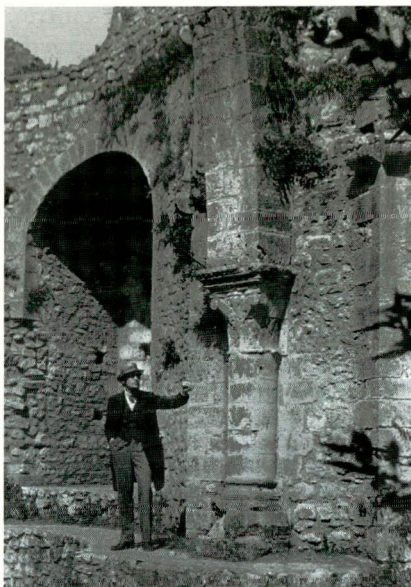


Figure 11. Détail de la colonne est de la salle du 2^e étage (état en 1979).



Figure 12. La tour vue du sud-est (rapprochée). A gauche, la porte et son pan coupé, au centre, la demi-tour sud-est avec la grande brèche éventrant le palier haut de l'escalier rampant et les locaux muraux du 2^e étage (état en 1982).

Les aménagements : accès, circulations, distribution, qualification des espaces

La porte de la tour s'ouvre à un niveau intermédiaire entre la salle basse et le premier étage, face à la ville, un peu moins de 5 mètres au dessus du sol extérieur. Percée dans l'axe d'un angle rentrant de deux demi-tours, elle a imposé l'aménagement d'un pan coupé dans cet angle, en encorbellement. La largeur de ce pan de mur plan est adaptée à celle (2 mètres) de l'encadrement de la porte⁴⁷ [fig. 12]. Le pan coupé augmente d'autant l'épaisseur murale qui, en ce point précis, atteint 4,80 mètres. En façade, la porte est inscrite dans un encadrement (réduit à des vestiges arrachés) en feuillure profonde⁴⁸ couverte d'un arc ou voûte segmentaire, avec tympan intermédiaire, probablement associé à une porte sous linteau. Cette disposition, originale et novatrice si on l'accepte comme aménagement d'origine, compte tenu du caractère exceptionnel de l'édifice⁴⁹, est caractéristique des portes à tablier de pont-levis se refermant dans le tableau de l'encadrement extérieur. La restitution d'un tel pont-levis, proposée depuis Viollet-le-Duc, est donc recevable, mais on doit noter qu'il s'agit probablement d'un des deux ou trois plus anciens exemples reconnus de pont-levis adapté à une porte de tour maîtresse, en signalant la ressemblance de cette porte avec celle de l'exceptionnelle tour seigneuriale d'Ambleny, en Valois, dont la datation a été récemment revue à la hausse, vers 1140. La tour d'Ambleny a été comparée depuis longtemps à celle d'Étampes, pour son plan cantonné massé⁵⁰.

47. Complètement détruit et non documenté, l'encorbellement a été restitué graphiquement de manière arbitraire et fautive par Viollet-le-Duc, suivi par Léon Marquis. Sidney Toy fait indûment partir le pan coupé du sol. Tous donnent un tableau de porte trop étroit.

48. Du fait de cet encastrement, l'encorbellement, limité au seuil de la porte proprement dite en retrait du pan coupé, était réduit une portée insignifiante, qu'un corbeau ou un trompillon suffisait à délester.

49. Le linteau sous tympan et arc de décharge, courant dans l'architecture romane, caractérise la porte de la tour d'Ambleny. Le choix de couverture de la feuillure ou tableau d'encadrement, en arc ou segment de berceau segmentaire peut paraître trop moderne pour une réalisation de la première moitié du XII^e siècle, et suggérer une reprise postérieure de cette porte. Cependant, ce qui reste des pierres de taille de cet encadrement ne montre pas d'indices de reprises avec le parement environnant, et, au-delà des habitudes mentales qui associent l'âge roman au plein-cintre systématique, on observera qu'il existe des exemples de l'emploi de l'arc et du berceau brisés, mais aussi segmentaires, dès la première moitié du XII^e siècle.

50. Sur Ambleny, voir Denis ROLLAND, « Le donjon d'Ambleny », *Congrès archéologique de France. Aisne méridionale (1990)*, 1994, p. 23-40.

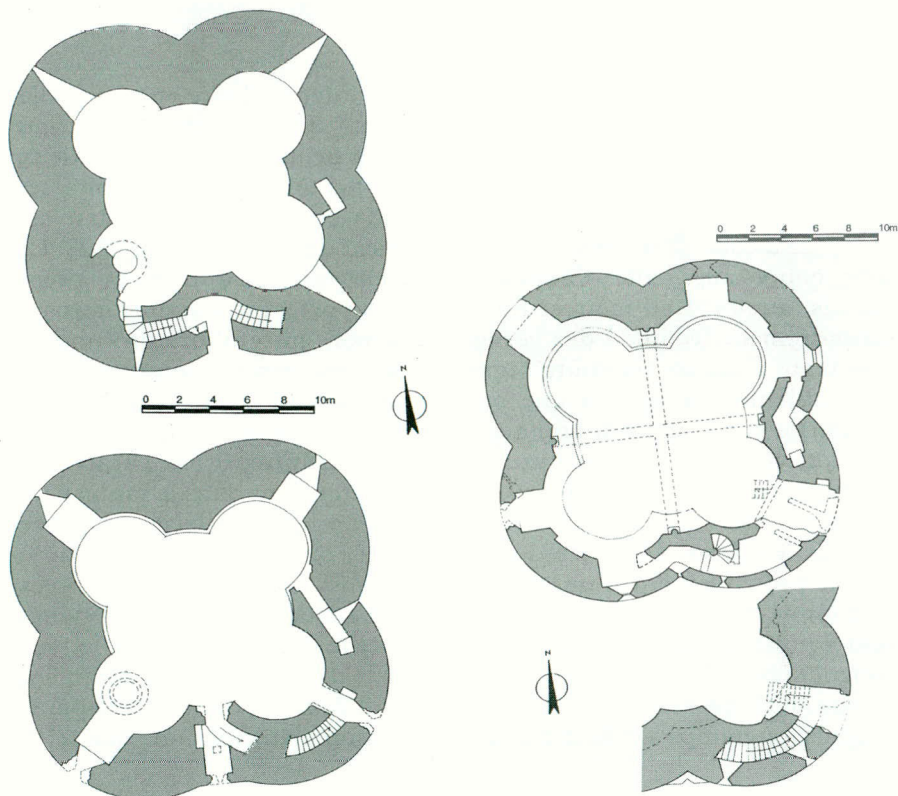


Planche A. Plan des deux premiers niveaux de la tour, salle basse et premier étage, état actuel (Relevé et dessin C. Corvisier, 1998-2009).

Planche B. Plan du second étage de la tour et du niveau immédiatement inférieur de l'abside sud-est, avec palier de transition des volées d'escalier, état actuel (Relevé et dessin C. Corvisier, 1998-2009).

Le passage d'entrée de la tour d'Étampes est surplombé, immédiatement au-dessus de sa voûte, par une chambre murale de même emprise, régnant de plain-pied avec le premier étage dont elle prolonge le palier, et s'avancant jusque dans le pan coupé extérieur, qui s'amortit au-dessus en glacis à deux pans rentrants en V, afin de revenir à l'angle rentrant des deux tours au niveau du second étage. Cette petite chambre était aménagée pour la défense verticale de la

porte, selon une disposition appelée à devenir assez usuelle⁵¹, mais la ruine de la voûte empêche d'identifier cette défense, dont on peut au moins assurer qu'elle ne comportait pas de herse (qui aurait laissé des traces de glissière) ; un assommoir est très probable. On peut considérer que la corde ou chaîne de levage du pont-levis passait dans un orifice en haut du tympan de la porte, et non par une baie au dessus, jusqu'au treuil installé dans la chambre d'étage, à laquelle il donnait sa principale raison d'être (faute de herse) ; l'exemple très comparable et bien conservé d'Ambleny⁵², donne une idée de ce dispositif, le passage de la corde dans le tympan étant de plus imposé à Étampes par la position de la porte nettement plus enfoncée dans le tableau d'encadrement⁵³ [fig. 13, 14].



Figure 13. Détail de la porte à pont-levis de la tour, croquis restititif, sous le même angle que la figure 12.

51. Le pont-levis et la niche ou chambre haute de la porte de la tour d'Étampes se retrouvent dans nombre de tours maîtresses postérieures, notamment les tours circulaires normatives de Philippe-Auguste. On en trouve de beaux exemples du dernier tiers du XII^e siècle aux tours de Châtillon-Coligny (Loiret) et de Montépilloy (Oise), mais, là encore, on doit mettre en exergue la tour d'Ambleny, pour une application plus précoce de ce dispositif. J'ai pu mettre en évidence le fait qu'avant sa réfection à la fin du Moyen Âge, la porte d'origine de la tour de Houdan, œuvre contemporaine de celle d'Étampes et souvent comparée, était déjà pourvue d'un pont-levis, sans chambre haute (Christian CORVISIER, *op. cit.*, n.3, t. II, p. 373).

52. A Ambleny, un remaniement postérieur a entaillé une saignée entre l'orifice du tympan et l'appui de la fente de jour de la chambre au-dessus, supprimant la clef de l'arc intermédiaire.

53. On doit rejeter la restitution Viollet-le-Ducienne, reprise par Léon Marquis, curieusement très mal comprise.

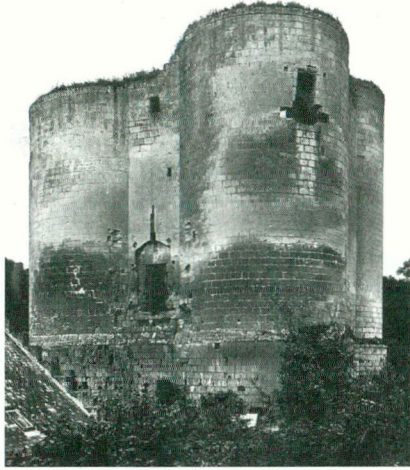


Figure 14. La tour d'Ambleny (Aisne), façade d'entrée avec porte à pont-levis (Photo E. Lefèvre-Pontalis, publiée dans « Le donjon quadrilobé d'Ambleny » *Bulletin Monumental*, t. 74, 1910)

Le fond du passage d'entrée est fermé d'un mur curviligne de part et d'autre duquel s'amorce la courbe de deux segments d'escaliers rampant dans le mur circulaire des demi-tours, celui de droite montant au premier étage, celui de gauche descendant à la salle basse. Aujourd'hui ébréché, le mur au fond du passage était sans doute aveugle et n'a, en tout cas, jamais comporté la porte en tribune sur la salle-basse, dans laquelle Viollet-le-Duc, qui l'avait inventée, voyait un piège conçu pour que « l'assaillant, entrant précipitamment... et allant droit devant lui, tombât d'une hauteur de quatre mètres au moins sur le sol de la cave... »⁵⁴.

Le seuil inférieur de l'escalier descendant semble avoir sensiblement dominé le sol initial de la salle basse, remblayé dans l'état actuel⁵⁵. Probablement utilisée comme cellier et réserve de vivres, cette salle-basse prend jour, dans l'axe des absides, par trois fenêtres hautes à ébrasement intérieur peu ouvert et jour extérieur étroit et court. La quatrième abside, au sud-ouest, encombrée par le volume

54. La plupart des auteurs ont emboîté le pas de Viollet-le-Duc dans cette direction hasardeuse.

55. Ce niveau de sol n'est pas connu, mais les fouilles du XIX^e siècle ont révélé que le pétard du démantèlement de 1590 était installé « sous le pilier central », 2 mètres en contre-bas du sol actuel, et que des fosses de dépotoir culinaires étaient creusées à -4 mètres.

adossé fortement hors-œuvre de la colonne du puits, montant jusqu'au premier étage (aujourd'hui très ruinée), ne bénéficie que du second jour du palier de l'escalier, dont le débouché n'est pas dans l'axe [fig. 8].

Le premier étage était éclairé par trois fenêtres à large niche voûtée en plein cintre, toujours percées dans l'axe des absides. Là encore, la porte du palier supérieur de l'escalier, remplaçant la fenêtre dans l'abside du sud-est (elle y est imparfaitement axée), ne procurant qu'un second jour à la salle qu'elle distribue. Les autres aménagements de confort étaient le puits, dont la margelle débouchait libre devant la fenêtre de l'abside sud-ouest, et un cabinet de latrines mural au bout d'un couloir partant à droite de l'abside nord-est. Le large conduit carré des latrines, qui recueille la descente verticale de celles du second étage, plonge en contrebas dans une fosse souterraine, toujours logée dans la masse murale. Un bassin ou évier devait exister près du puits, ce qui expliquerait une goulotte débouchant en contrebas dans le parement extérieur⁵⁶, sans doute au bout d'un conduit mural de descente d'eau. On ne voit pas trace de cloisonnement interne et de cheminée à cet étage ; la question se pose de l'emplacement d'une cuisine ou d'un fournil.

L'escalier montant vers le second étage forme une volée courbe qui rampe dans le mur de la demi-tour sud-est, strictement au-dessus de celle qui monte de la porte au premier étage [fig. 15] ; l'état de ruine avancée de cette partie a décloisonné les deux volées, la voûte rampante de la plus basse, qui portait les marches de l'autre, étant écroulée. Depuis le premier étage, on prenait pied dans la volée montante par une porte entre les deux absides sud-est et sud-ouest [fig. 8]. Au-delà du départ tournant à gauche de cette volée, cette porte dessert aussi, comme on l'a vu, la chambre de défense qui règne au-dessus de la porte de la tour. Chacun des deux paliers d'escalier débouchant à cet étage est pourvu d'une niche au sol creusée dans la paroi latérale du couloir, vis-à-vis du départ de la volée, montante ou descendante. On peut penser à des niches de veille à l'usage du personnel de garde, pour contrôler les circulations⁵⁷.

56. Léon MARQUIS, *op. cit.*, 1881, p. 336, supposait sans vraisemblance que l'évier était dans la salle basse, et en inférait la présence d'une cuisine.

57. La même niche dans le même contexte d'un palier d'escalier mural se retrouve à la tour de Compiègne et à celle de Houdan.

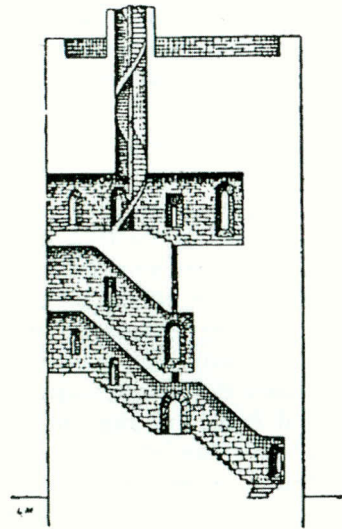


Figure 15. Coupe dépliée dans l'épaisseur des murs des demi-tours ou absides du sud, exprimant la superposition des escaliers muraux et galerie, la porte de la tour et sa chambre haute pour le treuil du pont-levis (Dessin L. Marquis, 1885).

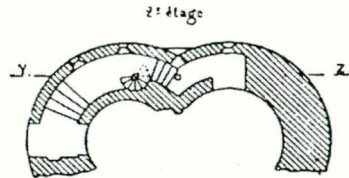


Figure 16. La tour vue du sud-est (lointaine), vers 1900 (Carte postale ancienne, coll. CC).

La volée d'escalier montante, éclairée de deux jours à ébrasement extérieur, rampe en courbe dans les deux-tiers environ du mur demi-circulaire de la demi-tour sud-est [fig. 16], mais ne peut s'y continuer davantage, du fait de la présence des latrines et de leur conduit de descente. Un palier en couloir terminé par un jour, comparable à ceux du premier étage (ruiné par la grande brèche qui éventre cette demi-tour), termine donc cette volée pour déboucher dans l'abside, en position désaxée, à un niveau correspondant aux trois quart de la hauteur totale (environ 10 mètres) du premier étage, donc nettement en-dessous du plancher du second étage [fig. 6]. Un emmarchement rectiligne, qui s'amorçait dans le couloir même, en retour d'angle droit de l'arrivée de la volée courbe, continuait la montée, implantée en biais dans le volume demi-circulaire de l'abside. La partie hors mur de ce degré à volée droite [fig. 17] débouchait dans le plancher de la salle, au point de raccord entre abside et volume central, en appui sur la poutre transversale lancée dans l'ouverture de l'abside, et sur une poutre biaise divergeant de la première ; la longueur d'emmarchement ainsi obtenue était suffisante pour compenser la différence de niveau. Cette volée libre était nécessairement en charpente, car un degré de pierre en porte-à-faux n'est pas concevable si son appui supérieur n'est qu'un plancher sur poutres. En revanche, il en va différemment dans le cas d'une voûte : de fait, cette volée droite avait été reconstruite en pierre lors du remplacement du plancher par les voûtes d'ogives du XIII^e siècle, et était arc-boutée contre l'arc de raccord entre abside et voûte principale octopartite, lequel avait remplacé la poutre du XII^e siècle. C'est le dispositif décrit en 1553 : « *une branche de haute voulte sur laquelle (...) estoit la montée par laquelle on montoit en ladite chaugnette* »⁵⁸ (c'est à dire vers l'escalier en vis qui monte du second étage au couronnement, prolongé en guette au XIV^e siècle). L'absence totale de retraite murale et de traces d'appui dans le parement conservé de cette abside laisse croire que le plancher de la salle du second étage [fig. 17 : S] s'arrêtait en tribune au débouché de l'escalier droit [fig. 17 : D], qui, donc, montait dans un volume non recoupé, vaste cage demi-circulaire décloisonnée. Dans l'état après construction des voûtes d'ogives, seul un voûtain sur les trois couvrant les absides, à gauche en

58. A la suite de nos observations croisées sur cet escalier compliqué que les auteurs précédents n'avaient pas compris, je ne puis créditer l'hypothèse de Nicolas Faucherre (*op. cit.*, 1999, p. 52) pour qui la volée libre, en pierre dès l'origine, s'arc-boutait contre le sommet du pilier central du premier étage. Outre que cela aurait imposé l'inconfort d'une large trémie vers le milieu de la salle, pour une montée inutilement longue et nettement plus douce que celle des volées murales courbes, la poussée unilatérale d'un tel arc-boutant contre un pilier libre non contreventé aurait entraîné des désordres, et, surtout, les vestiges en place prouvent que l'escalier montait en biais, donc pas dans l'axe du pilier central.

montant, a laissé des traces d'ancrage au mur [fig. 18], les deux autres n'ayant peut-être pas été bâtis, pour faciliter le débouché de l'escalier. Un corbeau de l'état antérieur, encore en place sous le voûtain arraché, correspond à l'appui d'une poutre qui rejoignait obliquement la poutre principale pour porter le palier désaxé du degré en bois.

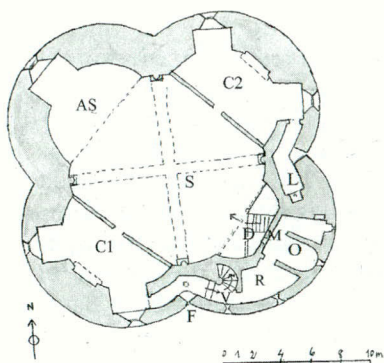


Figure 17. Plan restituatif du 2^e étage de la tour, état XII^e siècle.

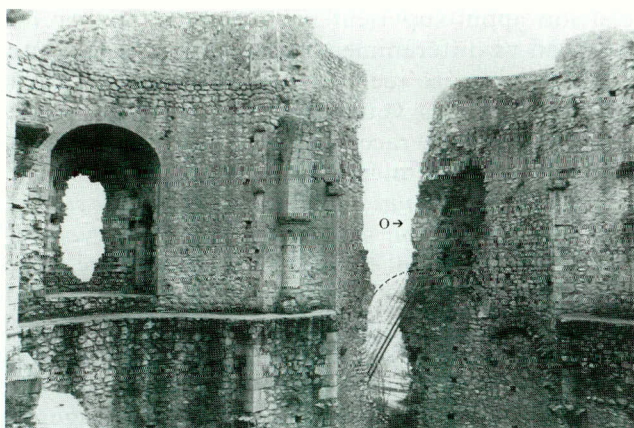


Figure 18. L'abside sud-est, haut du 1^{er} étage et 2^e étage ; à gauche, en amorce, l'abside nord-est. L'absidiole de l'oratoire est fléchée O, l'arc de décharge ruiné du mur séparant l'oratoire de la salle indiqué en pointillé. Au-dessus, palier de départ de l'ancienne volée droite et, à droite arraché d'un voûtain du XIII^e siècle (état en 1979).

On a déjà évoqué la conception très monumentale des second et troisième étages, réunis en un seul volume sous arcs diaphragmes, avec tribune dans les absides, et colonnes à chapiteaux – exceptionnels dans une tour castrale du temps – à la retombée des grands arcs croisés. Ces

particularités annoncent assez le caractère prestigieux et ostentatoire de cet espace, et le désignent comme le « bel étage » palatial de la tour. Ses aménagements de confort résidentiel, intégrés ou annexes, sont notoirement plus élaborés que ceux du premier étage, et il semble évident que le grand volume intérieur à quatre lobes, quel qu'en soit l'effet général, était partitionné par des cloisons en plusieurs sous-ensembles, espaces domestiques (*camera*) et espace de représentation semi-publique (*aula*). La recherche de symétrie dans l'implantation des percements constatée aux niveaux inférieurs est reproduite à ce niveau, avec une subtile alternance dans les aménagements des absides. Celles du nord-est et sud-ouest, en vis à vis, sont identiques, avec, dans l'axe, une cheminée de dimensions très moyennes (ruinée) à foyer plat et hotte pyramidale, encadrée symétriquement de deux fenêtres à large niche et jour à double ébrasement [fig. 10]. Un couloir mural percé à droite de la niche de la fenêtre de droite de l'abside nord-est forme un coude avec jour dans l'angle rentrant des deux demi-tours et aboutit à un cabinet de latrines [fig. 17 : L] superposé à celui du premier étage, dans le flanc de la demi-tour sud-est. La niche de la fenêtre de droite de l'abside sud-ouest est équipée d'un lavabo à demi engagé dans le mur [fig. 19]. De celle de la fenêtre de gauche, part une galerie murale compliquée et ample, qui, après le coude imposé par l'angle rentrant des deux demi-tours, dessert le départ de l'escalier en vis [fig. 15, 17 : V] montant vers le couronnement, avant de distribuer trois locaux voûtés successifs qui affament au maximum le mur de la demi-tour ou abside sud-est. Ces vides ne laissent vers l'extérieur qu'une maigre paroi résiduelle, percée de jours en fente à ébrasement extérieur voûté en panache [fig. 20]. Le sol de ces locaux muraux règne environ un mètre plus haut que l'ancien sol de la grande salle de l'étage, à la faveur de marches dans la galerie.



Figure 19. Intérieur de l'abside sud-ouest au 2^e étage, fenêtre, et à l'arrière, colonne arrachée et fenêtre d'axe de l'abside nord-ouest, en bout de salle (état en 1979).

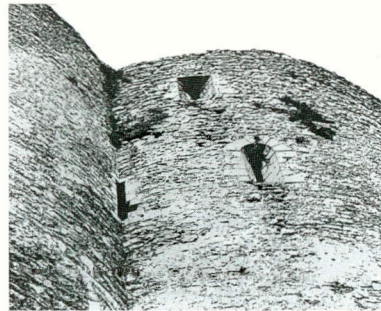


Figure 20. Détail de l'angle rentrant des deux demi-tours sud, au niveau du 2^e étage : fente de visée au-dessus de la porte, jour ébrasé voûté de la galerie murale et jour ébrasé sous linteau de l'escalier en vis (état en 1979).

La première fente de jour de la galerie [fig. 17 : F ; fig. 20], ménagée absolument dans l'axe de l'angle rentrant (ce qui la dispense d'un ébrasement extérieur), plus longue que les autres et surtout plus basse et plongeante à l'appui, avait une utilité logistique particulière, par la vision verticale privilégiée qu'elle découvrait sur le pont-levis de la porte de la tour, favorisée par la forme en deux pans rentrant de l'amortissement en talus du pan coupé de cette porte [fig. 12]. S'il est hasardeux de voir en cette baie une archère⁵⁹, il est certain qu'elle permettait de reconnaître tout visiteur se présentant à la porte de la tour. De plus, un conduit percé au sol de la galerie en ce point précis, s'ouvrait quelques mètres plus bas dans la voûte de la chambre de manœuvre au-dessus de la porte [fig. 15], où il se voit encore : il s'agissait à l'évidence d'un porte-voix permettant de transmettre au servant du treuil l'ordre de lever ou baisser le pont-levis.

L'escalier en vis, qui s'ouvre directement dans la galerie, est de type archaïque à gros noyau appareillé et marches indépendantes portées par une voûte rampante hélicoïdale montée sur couchis.

Un vantail de porte séparait la partie antérieure de la galerie, abouissant à cette vis, des trois locaux successifs plus spacieux, disposés en éventail, qui lui faisaient suite. Leur état de ruine avancé actuel, dû à la grande brèche qui les traverse, explique qu'ils n'aient pas été correctement identifiés. Le premier, réduit de plan trapézoïdal [fig. 17 : R], conserve un curieux trompillon monolithe à la retombée de sa voûte dans l'angle contigu à la vis. Ce local fait figure de portion de galerie élargie, chambre de veille et vestibule d'accès aux deux suivants, qui, comme on l'a vu, ont un développement en profondeur supérieur à ce qu'offraient les 4 mètres d'épaisseur murale, justifiant le mur en pan coupé lancé au fond de l'abside sud-est [fig. 17 : M]. Ce mur maigre, aujourd'hui réduit à ses arrachements, était porté en avant du creux de l'abside sur un arc de décharge plein-cintre, ou plutôt une voûte formant une sorte de cul-de-four peu profond, dont subsistent les sommiers de départ, ancrés dans le mur un peu en-dessous du niveau de l'ancien sol de la grande salle d'étage [fig. 18]. Ainsi, l'arc de décharge, en relief et clavé, était visible depuis cette salle, immédiatement au-dessus de la porte d'où partait la volée droite de l'escalier montant, hors mur, dans l'abside, entre le palier haut de l'escalier mural courbe et le sol de la salle. Comme on l'a vu, cette abside utilisée comme cage d'escalier n'était sans doute pas

59. On notera le manque de recul pour manier l'arc dans cette partie du couloir, le fait que cette galerie murale est plutôt circulation « noble » que gaine défensive, et la rareté des archères à cette époque. L'idée, aussi évoquée, du passage de la corde de levage du pont-levis par cette baie est encore plus irréaliste : impossibilité de placer un treuil dans cette partie étranglée de la galerie, exposition de la corde à l'érosion sur une grande longueur, alors qu'une chambre sur la porte est adaptée à ce levage.

recoupée par un plancher, une interruption du sol de la salle à son entrée dégageant une vue en tribune sur l'escalier surmonté de l'arc de décharge.

La fonction des deux locaux à voûtement transversal développés dans la masse murale au-dessus de cet arc de décharge était en effet davantage à valoriser qu'à masquer : il s'agissait, pour le local médian, de l'oratoire ou chapelle de la tour [fig. 17 : O], vaisseau rectangulaire terminé par une absidiole orientée (est/sud-est) en hémicycle et cul de four, non saillante, et pour le dernier local, d'une annexe de cette chapelle (sacristie ?), de plan en trapèze, terminée en chevet plat⁶⁰. Le mur séparatif entre ces deux éléments n'existe plus, la plus grande brèche de la tour passant précisément en ce point, mais il reste d'une part la moitié de l'absidiole de la chapelle et de sa fenêtre d'axe [fig. 18 : O], d'où l'on découvre la ville et la collégiale Notre-Dame, d'autre part la moitié du vaisseau annexe à chevet plat et de son jour d'axe, avec une niche murale [fig. 21, 6]. Le mur ouest de la chapelle [fig. 17 : M], monté sur l'arc de décharge au-dessus de l'escalier d'accès à la grande salle de prestige, selon une disposition non dépourvue de valeur symbolique (protection religieuse de l'entrée)⁶¹, devait être percé d'une fenêtre donnant sur cette salle. On doit pouvoir identifier cet oratoire au vaisseau long de 3,80 mètres pour une largeur estimée de 2 mètres, à la chapelle Saint-Laurent que sa mention en 1185 localise *in turre regia*⁶².

La dimension modeste des cheminées des absides sud-ouest et nord-est de ce « bel étage » de la tour, porte à croire que ces deux absides formaient chacune une chambre confortable fermée sur le volume central par une cloison pérenne [fig. 17 : C] : leur étage de tribune, ouvert, on l'a vu, sous un arc-diaphragme, surmontait donc cette cloison, et non un volume ouvert. Dans ce cas, le plancher de la tribune fournissait un plafond à une chambre bien fermée de plan demi-circulaire, permettant d'en optimiser le confort, et l'efficacité du chauffage. Par ailleurs, la fonction et l'accès de ces tribunes, assez peu élevées et probablement aveugles à l'origine contrairement à ce qu'on lit

60. S'agit-il de la chapelle Saint-Laurent de la Tour, citée en 1185 ? L'hypothèse n'est recevable que si l'on admet le transfert de vocable plus tard dans le Moyen Âge vers un édifice plus ample et indépendant, qui était sur la terrasse extérieure du château côté ville.

61. On mentionnera à cet égard le cas du palais royal de Senlis, sensiblement contemporain de la tour d'Étampes, pour son porche d'entrée passant sous la travée ouest de l'étage « royal » de la chapelle palatine.

62. Voir ci-dessus, note 14, Le fait que le vocable désigne au XVI^e siècle une chapelle indépendante, bâtie à l'extérieur même de l'enceinte du château philippin, peut s'expliquer par un transfert de vocable de l'oratoire de la tour vers cet édifice qui n'était probablement pas antérieur au XIV^e siècle.

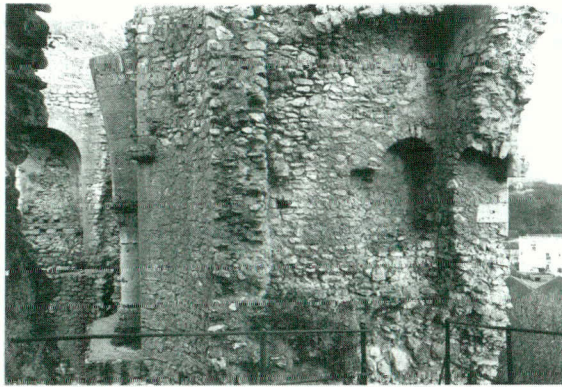


Figure 21. Détail de l'arrachement du local mural annexe latéral à l'ancien oratoire ; détail de la colonne est avec le départ de l'arc diaphragme (état en 1979).

généralement⁶³, restent non élucidés. Si l'on isole ces deux chambres, conçues comme appartement royal occasionnel, on observe que l'une [fig. 17 : C1] comportait une servitude, comme il n'est pas rare à cette époque, avant que les circulations se spécialisent : si elle était passage obligé pour accéder à la chapelle, ce qui est logique pour une résidence, elle l'était aussi pour monter au chemin de ronde crénelé, auquel devait accéder le personnel de guet et de défense.

Le volume central de l'étage, sous la croisée d'arcs-diaphragmes, cantonné par les colonnes ornées de ces arcs, était assurément décloisonné de l'abside nord-est, dont la grande fenêtre d'axe était sa seule prise de jour directe. Il formait par-là une sorte de vaisseau de plan octogonal : la **grande salle** de représentation semi-publique proprement dite [fig. 17 : S], dont le « haut bout » était augmenté par l'abside nord-ouest [fig. 17 : AS]. La mise en scène axée de cette salle était d'autant plus forte qu'on en découvrait la perspective non pas de plain-pied, mais par un degré [fig. 17 : D] montant dans l'abside opposée, très peu éclairée. La tribune au-dessus de l'abside du « haut bout » pouvait servir à dérouler des bannières emblématiques de part et d'autre d'un mobilier propre à la représentation de la justice royale. Un détail porte à croire que les tribunes pouvaient être reliées entre elles par une coursive en balcon, à condition de restituer une petite porte de communication percée dans chaque écoinçon des murs

63. Aucun des restes de baies actuels, irrégulièrement répartis, ne correspond à la mise en œuvre et à l'esprit géométrique du parti d'origine, et on note dans le parement d'une des tribunes un culot isolé manifestement gothique.

diaphragmes : il s'agit de corbeaux identiques et juxtaposés à ceux des jambes de force de la poutre d'entrée des tribunes, mais tournés vers le volume central [fig. 6, 11, 19] : s'ils étaient destinées aussi à des jambes de force, celles-ci ne pouvaient guère délester autre chose que de telles coursives en balcon.

L'hypothèse du cloisonnement des deux absides latérales [fig. 17 : C1-2] par rapport au volume central de la grande salle, on ne peut mettre en évidence pour celle-ci un mode de chauffage propre. On pourrait toutefois imaginer une cheminée centrale, dont les piliers des étages inférieurs et la croisée des poutres du plancher auraient suffi à supporter le foyer et la hotte sur piles, pyramidale, élancée jusqu'à la croisée des arcs-diaphragmes dans laquelle pouvait être réservé un conduit de fumée. L'état des connaissances sur la question des cheminées centrales dans les salles médiévales « romanes » reste aujourd'hui trop lacunaire pour juger de la crédibilité de l'hypothèse.

Conclusion

Le plan quadrilobé régulier de la Tour Guinette, né sans doute d'une recherche d'un volume vertical puissant et original, a fait beaucoup couler l'encre des archéologues des deux derniers siècles, que la source en ait été cherchée dans une réflexion sur le flanquement défensif, ou au contraire dans certains poncifs de l'architecture religieuse paléochrétienne. Au-delà de ces débats un peu stériles et d'un autre âge, il convient de souligner à quel point cet édifice relève bien moins de la fortification que de l'architecture résidentielle, voire palatiale.

Le chapitre des comparaisons, fécond lui aussi dans la littérature, s'est souvent limité aux formes architecturales générales et à la mise en œuvre, sans prendre en compte les particularités distributives ou programmatiques. Sans aller chercher des exemples trop loin, on a vu que la question de la défense de la porte à pont-levis précoce donnait un éclairage plus significatif aux comparaisons avec les tours contemporaines de plan centré cantonné d'Ambleny et de Houdan. Le morcellement complexe de la distribution verticale, et le fait que la porte de la tour ne soit pas de plain-pied avec un étage, mais un peu en dessous du premier étage, relié avec lui par un escalier mural, sont des caractères fréquents des tours maîtresses de cette génération, qui renvoient à celles de Houdan, Provins, cantonnées, Compiègne, circulaire, mais aussi bien d'autres, de plan plus classique, comme Chevreuse. La question de l'oratoire intégré dans la tour, assez nouvelle à Étampes, puisqu'il a fallu attendre nos travaux pour qu'il

soit identifié, porte à chercher des exemples d'échelle comparable, notamment avec absidiole orientée, ce qui permet d'en repérer à Houdan ou à Clermont en Beauvaisis (tour barlongue), en notant que dans les deux cas l'oratoire est logé dans une tourelle hors œuvre et d'accès direct, à la différence de la disposition assez occulte de celui de la tour d'Étampes. Pour finir, la tour de Compiègne, première tour maîtresse circulaire capétienne, peut-être construite par les mêmes maçons que celle d'Étampes, offrant le même catalogue typologique d'aménagements, est intéressante à comparer comme « variante sobre ». Celle d'Ambleny l'est aussi, mais comme probable produit de l'influence directe et immédiate du parti d'Étampes. Ce parti n'en demeure pas moins un *unicum* dans l'histoire de l'architecture, non par son plan quadrilobé, dont on trouve au moins deux avatars très éloignés au XIII^e siècle⁶⁴, mais par l'ambitieuse conception volumétrique du « bel étage », marqué par un effort de symétrie et de scénographie exceptionnel en dehors de l'architecture religieuse.

64. La Tour Clifford à York, en Angleterre, et le « donjon-chapelle » de Cotte, dans la province de Séville en Espagne.

La philologie au service de l'archéologie : exemples étampois

Bernard GINESTE*

*Président du Corpus Etampois
corpusetampois@yahoo.fr*

À Étampes comme ailleurs, l'archéologue et l'historien de l'art sont en quête de sources littéraires fiables, c'est-à-dire de textes anciens dont ils puissent utiliser les données ; mais ces textes leur font souvent défaut, soit qu'ils aient disparus à jamais, soient qu'ils n'aient pas encore été édités, soit qu'ils ne l'aient été correctement, soit encore qu'ils n'aient pas été traduits et commentés d'une manière qui les rende utilisables au commun des chercheurs.

En effet, tant qu'ils n'ont pas été étudiés pour eux-mêmes et que leur matière n'a pas été traitée de manière méthodique, ces documents sont d'utilisation périlleuse, et fréquemment la source d'erreurs où l'historiographie s'empêtre parfois pendant plusieurs générations. Le but de la présente contribution est simplement d'en donner quelques exemples concrets, tirés de trois documents que j'ai édités ou réédités ces dernières années¹ et qui présentent quelque intérêt pour l'archéologie locale.

Trois éditions récentes

Le premier de ces textes, et celui qui nous occupera le plus, est une charte du roi de France Henri I^{er}, en date de 1046, en faveur du chapitre de Notre-Dame d'Étampes qui avait été fondée à la génération précédente, sous le roi Robert II dit le Pieux². Maxime de Montrond a justement souligné, dès 1836, « son importance pour l'histoire de la ville d'Étampes »³. Sa réédition critique en ligne⁴

* Sauf indication contraire, les photographies illustrant cet article sont de l'auteur.

1. Sur le site internet du *Corpus Étampois*, www.corpusetampois.com.

2. Basile FLEUREAU, *Les Antiquitez de la ville, et du Duché d'Estampes avec l'histoire de l'abbaye de Morigny et plusieurs remarques considérables, qui regardent l'Histoire générale de France*, Paris, Coignard, 1683, p. 292-294 .

3. Maxime DE MONTROND, *Essais historiques sur la Ville d'Étampes*, t. 1, Étampes, Fortin, 1836, p. 72-74, 197-198 et 199-202 .

4. Bernard GINESTE, « Henri I^{er} : Charte en faveur de Notre-Dame d'Étampes (1046) », *Corpus Étampois*, <http://www.corpusetampois.com/cls-11-henri1notredame1046.html>, 2006 (où l'on trouvera plus de détail sur certaines éditions secondaires de cette charte).

oblige à réviser pratiquement tout ce qu'on avait écrit jusqu'alors sur l'origine de cette église et celle de Saint-Basile, ainsi que sur le paysage urbain d'Étampes au milieu du XI^e siècle.

Le deuxième est une charte de l'archevêque Gautier Cornu, qui entérine au début du XIII^e siècle la création de la paroisse autonome de Saint-Basile d'Étampes⁵. Elle nous donne aussi un aperçu du paysage urbain étampoïse, deux cents ans plus tard.

Le troisième est un petit carnet intitulé *Traité des noms et surnoms des rues de la ville et faubourgs*, jusqu'ici attribué à un certain Chardin et daté assez vaguement du XVIII^e siècle⁶. Nicolas Faucherre l'a qualifié en 1999 de « texte essentiel pour l'étude des fortifications d'Étampes »⁷.

Dans chacun de ces trois cas, l'édition ou la réédition critique récente du texte a imposé d'en reconsidérer l'interprétation, notamment en matière d'archéologie et d'histoire de l'art, dans des passages où une lecture *naïve* du document avait jusqu'à présent égaré les chercheurs.

RECHERCHE DES SOURCES

Pour établir un texte avec sûreté il en faut déchiffrer tous les témoins manuscrits et toutes les éditions imprimées susceptibles de s'être elles-mêmes appuyées sur des sources manuscrites aujourd'hui disparues. Le premier problème qui se présente alors est celui de débusquer ces sources. Il est rare que soit rendu hommage à ceux qui les ont découvertes ou recouvrées. En l'occurrence, sans l'exploration méthodique depuis de nombreuses années par Frédéric Gatineau⁸ de toutes les archives relatives au pays d'Étampes, le cartulaire de

5. Basile FLEUREAU, *op. cit.*, 1683, p. 403-405 ; Bernard GINESTE éd., « Gautier Cornu, archevêque de Sens : *Division des paroisses Notre-Dame et Saint-Basile d'Étampes* (20 février 1237) », *Corpus Étampoïse*, <http://www.corpusetampoïse.com/cls-13-gautiercornu1237division.html>, 2008.

6. Bernard GINESTE éd., « Étienne Chardon : *Traité des noms et surnoms des rues de la ville et faubourgs d'Étampes* (vers 1590) », *Corpus Étampoïse*, <http://www.corpusetampoïse.com/che-16-chardon1590traicte.html>, 2008.

7. Nicolas FAUCHERRE, « les fortifications d'agglomérations : une enceinte médiévale à l'âge classique », in « Étampes au XVI^e siècle », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, J. Fritsch et D. Hervier (dir.), coll. Cahiers du Patrimoine, n°56, Paris, Éditions du Patrimoine, 1999, p. 154.

8. Naguère archiprêtre d'Étampes, aujourd'hui recteur de la basilique de Longpont, et auteur de plusieurs ouvrages d'érudition locale caractérisés par l'utilisation de très nombreuses sources archivistiques, il est aussi l'auteur d'une importante base de données inédite relative à l'histoire et au patrimoine religieux de l'Essonne.

Notre-Dame d'Étampes, qui date de la fin du XV^e siècle⁹, n'aurait pas été retrouvé sans doute avant longtemps, ni le texte des chartes de 1046 et de 1237 enfin établi sérieusement¹⁰. De même il a fallu attendre 1999 pour que le petit *Traicté du nom des rues* soit repéré puis signalé par Monique Chatenet aux mêmes archives de Chamarande¹¹.

Le déchiffrement

Le deuxième problème est de déchiffrer le texte des témoins manuscrits de ces textes ; c'est l'objet propre de la paléographie.

En voici un exemple d'intérêt archéologique. La charte de 1237 – qui est en latin – mentionne comme un point de repère important un moulin étampois dont le nom, et par suite la localisation, pose problème. Jusqu'à présent on ne connaissait de ce texte que l'édition qu'en a donné dom Basile Fleureau (contemporain du fondateur de la science diplomatique, dom Mabillon), père de l'historiographie étampoise¹², qui fut l'un des pionniers de la réédition des textes anciens d'intérêt locaux. Cependant, il n'a pas su reconnaître certaines abréviations latines médiévales un peu rares. Par exemple, il a commis, une faute de lecture très dommageable pour ceux qui n'avaient jusqu'ici que son texte à leur disposition. Il a lu : *a molendino de Manuel*, « depuis le moulin de Manuel ». Il fallait lire en réalité : *a molendino de rua vineis* [fig. 1], « depuis le moulin de la Rue aux Vignes ».

Sa faute s'explique très bien à partir du texte de notre cartulaire. Il a pris d'une part, les lettres *ru-* (qui se touchent l'une l'autre) pour un *m-* initial. D'autre part il n'a pas reconnu l'abréviation du *-is* final, qu'il a prise pour un *L* cursif, forme totalement étrangère à l'usage de notre copiste, comme on le voit par la finale du mot *Darnatal* [fig. 2] dans le même document. Enfin il a lu les lettres intermédiaires, *-uine-*, de façon erronée, *-nue-*, sans prendre garde que le mot avait un jambage en trop pour autoriser cette lecture.

L'abréviation du *-is* final que Fleureau n'a pas reconnue est assez rare, mais elle apparaît bien dans le même acte pour le mot *februaris* [fig. 3] où Fleureau ne l'a pas reconnue non plus¹³. Elle apparaît aussi

9. Arch. dép. de l'Essonne : 1 J 448. Personne ne semble l'avoir ouvert depuis Maurice Prou en 1908.

10. La charte de 1046 y est représentée par deux copies, aux fol. 11r et v (version A) et 32r et v et 33r (version B) ; celle de 1237 est au fol. 8r.

11. Arch. dép. de l'Essonne : E Suppl 803 ; Monique CHATENET, « Le Donjon », in « Les résidences royales d'Étampes », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, op. cit., p. 39-40.

12. Mort en 1672, il avait rédigé vers 1668 son ouvrage majeur, édité à titre posthume (Basile FLEUREAU, op. cit., 1683).

13. Et qu'il aurait de toute façon corrigée, car cette terminaison obscurément abrégée est de plus fautive en latin classique ; Fleureau porte *Februario*.

au moins dans le titre de la première copie de la charte de 1046 pour le mot *servientis*.

Le tour latin *de rua vineis* calque évidemment, en mauvais latin, l'ancien français *de la rue aux Vignes*. Ce toponyme a survécu de nos jours sous la forme modernisée de *rue de la Vigne*. On verra plus loin que la *rue au Comte* (qui a survécu telle quelle jusqu'à aujourd'hui) est rendue dans un meilleur latin par *vicus comitis*¹⁴. En 1046 déjà les chanoines de Notre-Dame faisaient état d'une vigne qu'ils possédaient sous les remparts de la ville. Le moulin en question est donc très évidemment celui qui s'est appelé ultérieurement le moulin Sablon [fig. 4].

Il a donc suffi de mal lire quelques lettres pour égarer les historiens d'Étampes pendant quatre siècles et cela jusqu'à tout récemment¹⁵.



Figure 1. *A molendino de rua Vineis*, cartulaire de Notre-Dame d'Étampes, fol. 8r.



Figure 2. *Usque ad Darnatal*, cartulaire de Notre-Dame d'Étampes, fol. 8r.

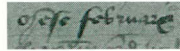


Figure 3. *Mense februaris*, cartulaire de Notre-Dame d'Étampes, fol. 8r.

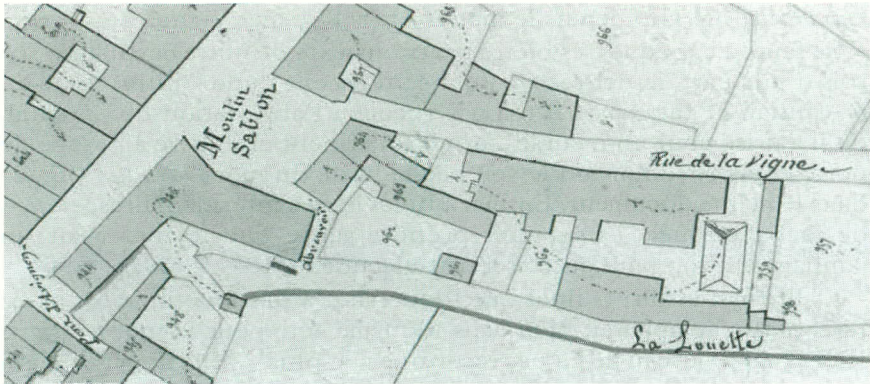


Figure 4. *Moulin Sablon au bout de la rue de la Vigne sur le cadastre napoléonien (1824)*.

14. On constate souvent dans le latin des XI^e et XII^e siècles des flottements entre *vicus* et *rua* pour rendre l'ancien français *rue*, qui n'a pas alors clairement le sens moderne de voie de communication intra-urbaine.

15. Michel Martin, principal auteur du premier volume de l'Histoire d'Étampes (Michel MARTIN dir., *Le Pays d'Étampes. 1. Des origines à la ville royale*, Étampes, Étampes-Histoire, 2003) a donné depuis cette publication un exemple de rigueur scientifique peu commune en reconnaissant que jusqu'alors il avait interprété à l'envers les données topographiques de ce passage, à la suite de Fleureau (*op. cit.*, 1683, p. 405).

Le choix des leçons

Le problème qui se pose ensuite au philologue, après qu'il a déchiffré le texte de tous les témoins, est l'existence de divergences entre ces différentes copies : il lui faut alors établir quelle est la bonne *leçon*, c'est-à-dire le texte originel sur des bases scientifiquement recevables et non pas au simple jugé. Il est nécessaire pour cela d'avoir reconstitué l'histoire du texte, c'est-à-dire la généalogie de ses témoins. C'est une tâche complexe, qui s'appuie sur l'observation des particularités les plus infimes de chaque copie, et qu'il serait trop long de détailler ici. Il suffira de donner le résultat d'ensemble de cette recherche dans le cas de la charte de 1046, pour laquelle nous avons trois témoins : une première copie présentée par le cartulaire (A), une deuxième copie de la même charte étrangement présentée par le même cartulaire avec de nombreuses variantes de détail (B), et enfin le texte imprimé de l'ouvrage de Fleureau¹⁶. J'ai démontré que le texte de Fleureau (F) repose sur un témoin manuscrit aujourd'hui disparu, de la même famille que la copie A [fig.5]

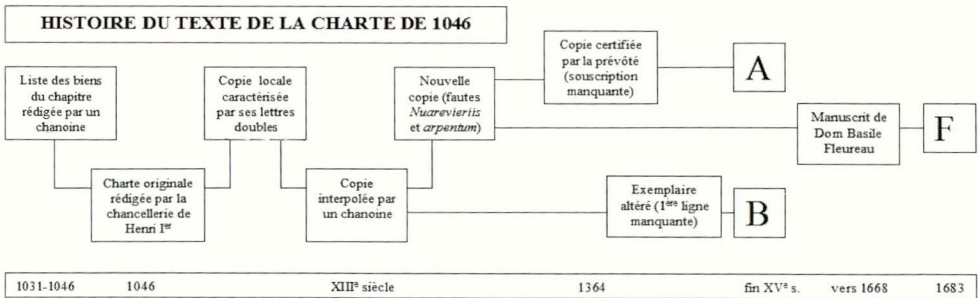


Figure 5. Schéma retraçant l'histoire du texte de la charte de 1046.

16. Il faudrait y ajouter aujourd'hui un quatrième témoin de ce texte, du XVIII^e siècle, conservé aux Archives nationales, sous la cote R4*1019.

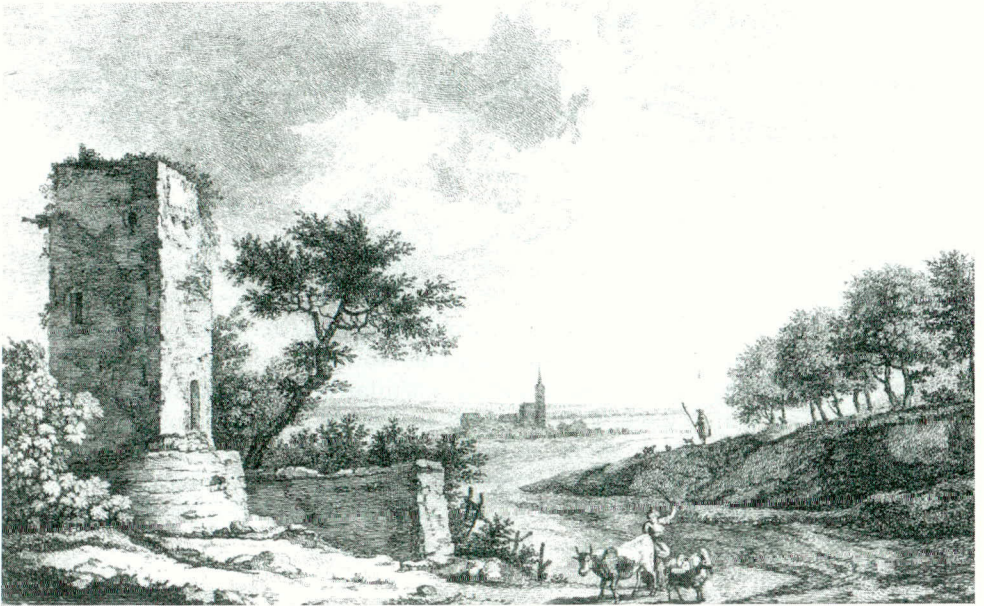


Figure 6. La Tour de Brunehaut, gravure du XVIII^e siècle de Sarrazin
(Carte postale vers 1910, éd. P. Allorge)

Voyons maintenant une des incidences éventuelles de ce travail en matière archéologique. Les copies divergent sur la dénomination d'un point de repère important, à savoir l'ancienne Tour dite de Brunehaut, dont les derniers vestiges subsistaient encore au début du XIX^e siècle. Une gravure du XVIII^e siècle [fig 6] nous laisse entrevoir une tour de section carrée élevée sur une ruine en grand appareil de section circulaire, qui paraît bien avoir été elle-même d'origine gallo-romaine¹⁷. La deuxième copie (B) porte : *usque ad terram que pertinet ad uetus edificium Brunichildis*, « jusqu'à la terre qui relève du vieil édifice de Brunehaut » ; Fleureau porte : *usque ad uetus edificium Brunichildis*, « jusqu'au vieil édifice de Brunehaut » ; la première copie (A) porte : *usque ad terram que pertinet ad officium turris Brunechildis*, « jusqu'à la terre qui relève de l'ancien ensemble domanial (?) de la tour de Brunehaut ». Ces textes présentent des données assez différentes sur l'état de ce monument en 1046.

17. J'ai tendance à croire qu'il s'agissait d'une tour funéraire, vu le contexte archéologique.

Quelle leçon choisir ? Il faut tout d'abord remarquer que Fleureau¹⁸, par distraction, a fait disparaître trois mots, par suite de cette faute de copie très fréquente qu'on appelle un *saut du même au même* (de *ad* à *ad*). Mais il est fondamentalement d'accord avec B contre A. Le seul choix qui nous ayons à faire est entre la leçon *officium turris Brunehildis* et la leçon *uetus edificium Brunichildis*.

Par ailleurs le sens du mot *officium* présenté par A dans ce contexte est fort difficile. Celui que nous lui avons donné hypothétiquement est bien mal représenté ; on trouve aussi, non moins rarement, celui de « lieu où l'on rend la justice » ; tandis que le mot vague *edificium* est pour sa part bien représenté dans la langue des chartes du temps, spécialement dans les descriptions de ce genre.

Il faut encore observer que de nos trois témoins, c'est très clairement A qui présente le plus grand nombre de corruptions évidentes et qui est généralement le moins fiable.

Avec tout cela cependant nous ne sommes pas sortis du domaine des vraisemblances, et nous n'avons pas atteint la certitude scientifique ; en effet, en critique textuelle, il arrive souvent qu'il faille préférer la leçon la plus difficile, qui, dans l'absolu, a plus de chance d'être originale¹⁹ ; par ailleurs il s'est déjà vu qu'un texte des plus corrompus présente en quelques cas la leçon originale, que les autres copistes auront abusivement corrigée²⁰.

La seule chose qui nous permette de trancher avec certitude entre ces deux leçons, c'est l'histoire même du texte : la source de Fleureau et la copie A dérivent d'un même archétype, qui lui-même dérivait du même archétype que B. Par conséquent lorsque B et l'un de deux autres témoins présentent une leçon commune, il la faut préférer sans hésiter et systématiquement à la leçon particulière du troisième témoin, qui ne peut représenter le texte originel.

L'archéologue ne peut donc que constater ce fait : en 1046, la dénomination "tour de Brunehaut" n'a pas été utilisée par l'original du XI^e siècle, ni par l'archétype interpolé de nos trois témoins au XIII^e siècle, mais seulement semble-t-il au siècle suivant, car notre copie A repose sur un texte certifié conforme par la prévôté d'Étampes en 1364 seulement. Par conséquent il n'est pas certain que la Tour de Brunehaut ait été une tour dès le XI^e siècle, et l'édifice de section carrée que nous laisse entrevoir notre gravure du XVIII^e siècle peut parfaitement n'avoir été édifiée qu'après 1046, sur une base circulaire plus ancienne et alors mieux conservée.

18. Ou bien sa source particulière, ou bien encore son éditeur posthume.

19. Tandis que la *lectio facillior* est a priori soupçonnée d'être facilitante et donc secondaire.

20. On parle alors d'hypercorrection.

Importance du vocabulaire

Le sens de chaque mot, et de chaque locution, doit être vérifié et pesé en connaissance de cause, et non pas deviné au simple jugé d'une manière qui donne prise aux sollicitations abusives.

Dans la charte de 1046, par exemple, il est fait mention incidemment de la seule et modeste libéralité que le roi Robert II a lui-même consenti en faveur des chanoines d'Étampes : il les a affranchis du versement d'un cens. L'archéologue Louis-Eugène Lefèvre, à qui l'histoire étampoise doit beaucoup, a tenté en 1909 de tirer de ce passage quelques renseignements sur les campagnes de construction de la collégiale Notre-Dame. C'est dans cette optique qu'il relève que cette remise de cens se fait *ad opus ecclesiae*. Il voudrait en tirer la conclusion que la construction (*opus*, « œuvre ») de la collégiale Notre-Dame (*ecclesia*) est toujours en cours en 1046²¹ ; il est suivi sur ce point par plusieurs auteurs, en fait pratiquement tous à ma connaissance, dont ceux de la notice des Monuments historiques, désormais mise en ligne par plusieurs sites internet, notice qui répercute aussi la légende d'une fondation de Notre-Dame à la date précise de 1022²².

Il est avéré que le mot *opus* peut revêtir dans le latin du XI^e siècle, lorsque le contexte s'y prête, celui de « chantier »²³. Mais malheureusement pour l'archéologie, nous sommes ici de toute évidence en présence de la locution *ad opus*, qui signifie tout simplement et très constamment en latin médiéval : « au bénéfice de », « pour »²⁴ ; au reste il ne faudrait pas oublier non plus que le sens de très loin le plus usuel en latin d'*ecclesia* médiéval, et surtout à une date aussi ancienne,

21. Louis-Eugène LEFEVRE, *Étampes et ses monuments aux XI^e et XII^e siècles*, Paris, Picard et fils, 1907, p. 9.

22. Jean-Marie PEROUSE DE MONTCLOS, Lydwine SAULNIER-PERNUIT, Julia FRITSCH, « Étampes, Notre-Dame », Dossier de l'Inventaire, Service Régional de l'Inventaire Général de l'Île de France, p. I-1 et III-1.

23. Comme dans Jules MARION éd., *Le Cartulaire du prieuré de Notre Dame de Longpont de l'ordre de Cluny au diocèse de Paris*, Lyon, L. Perrin et Martinet, 1879, p. 30 et 77-78 : *custos operis... donec opus consummetur... opere constructo...* (charte n° XX, des environs de 1136). En revanche le sens plus technique d'*œuvre de l'église*, c'est-à-dire de *fabrique de la paroisse* ne paraît guère attesté avant la fin du XII^e siècle, à ce qu'il ressort du *Lexicon* de Jan Frederik NIERMEYER (*Mediae latinitatis lexicon minus*, Leiden, New York, Köln, Brill, 1993).

24. Aussi l'idée que L.-E. Lefèvre voudrait retrouver dans notre charte est-elle exprimée bien différemment dans le même *Cartulaire de Longpont*, p. 30 et 167 : *ad opus ecclesie faciende* (charte n° CLXXVI, des environs de 1140) ; le *Lexicon* de Niermeyer cite aussi : *ad opus ecclesie nostre... restaurandum*, en précisant qu'il faut lire *restaurande* (p. 742 de l'édition de 1976) ; citons encore Honorius III, au début du XIII^e siècle : *in fabricae opus ecclesie tue* : « au bénéfice de la fabrique de ton église » (*Reg. Honorii III*, an. 6, ep. 151, fol. 182v, cité dans : Maurice CLEMENT, *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome*, n°15, 1895, p. 390).

est celui de « communauté ecclésiastique ». Aussi cette expression des plus courantes, *ad opus ecclesie*²⁵, signifie-t-elle tout simplement que cette somme est versée à la communauté des chanoines de Notre-Dame. Fleureau lui-même reproduit une charte de Louis VII de 1147 qui mentionne une donation *ad opus Canoniorum*, « au bénéfice des chanoines »²⁶ ; ces deux locutions sont en fait interchangeables, à cette date.

Ainsi donc il est parfaitement possible que la collégiale Notre-Dame ait été en chantier en 1046 : seulement notre charte n'en dit absolument rien, ni directement ni indirectement.

Importance de la syntaxe

Le latin médiéval est une langue artificielle plus ou moins bien maîtrisée par chaque copiste. Mais certaines nuances et certains usages ne connaissent pas d'exception. La pratique seule les fait parfois connaître, sans que nul manuel en usage n'en fasse spécialement mention.

Voici l'une de ces règles : dans les énumérations que présentent les chartes, tout nouvel item est juxtaposé ou coordonné au précédent, tandis que l'usage de la préposition latine *cum* qui signifie littéralement « avec », est proprement subordonnant. *Cum* n'introduit donc usuellement qu'une sous-partie de l'item immédiatement précédent, et signifie « y compris ». Ainsi, lorsque la charte de 1046 met au nombre des biens du chapitre de Notre-Dame *sepultura Stampensis castri et totius suburbii cum ecclesia sancti Basili*, il faut comprendre et traduire sans hésiter « le droit de sépulture de la place forte d'Étampes, ainsi que de son faubourg tout entier y compris l'église Saint-Basile ». C'est sur la base de cette microscopique nuance grammaticale que j'ai remis en cause en 2006 ce que tous les auteurs ont écrit de 1668²⁷ à 2003²⁸, à savoir que l'église Saint-Basile aurait été incluse dans les remparts d'Étampes dès l'époque de Robert le Pieux.

Une autre conséquence de cette observation grammaticale est qu'on ne peut plus attribuer la fondation de cette même église à Robert II dit le Pieux²⁹. Cette opinion formulée pour la première fois

25. Chacun pourra le vérifier facilement en cherchant le tour « ad opus ecclesie » sur la Toile.

26. Basile FLEUREAU, *op. cit.*, 1683, p. 119.

27. *Ibidem*, p. 399-400.

28. Michel MARTIN dir., *op. cit.*, 2003, p. 75, 85 (avec plan) et 187.

29. Ce que je faisais moi-même encore en 2004 : Bernard GINESTE « Le Jugement dernier du portail de l'église Saint-Basile d'Étampes », *Cahier d'Étampes-Histoire*, n° 6, 2004, p. 54-66.

par dom Basile Fleureau vers 1668 pensait pouvoir s'appuyer sur le témoignage d'Helgaud, biographe ou plutôt hagiographe de Robert, qui lui attribue la fondation à Étampes de deux églises, à savoir de la collégiale Notre-Dame, mais aussi d'une autre église. Helgaud n'en donne pas la titulature mais la situe dans le palais : *Item in ipso castro, ecclesiam unam in palatio*, « en outre, dans la même place forte, une église dans le palais ». Ce palais se trouvait évidemment dans la place forte, à la différence de Saint-Basile³⁰. La deuxième « église » d'Helgaud était évidemment une simple chapelle, dont il attribue ailleurs la fondation à la reine Constance, et qui fut ultérieurement déplacée avec celui-ci, du côté de Guinette, en dehors de la première enceinte. Cette identification avait d'ailleurs déjà été envisagée par Fleureau, mais il l'avait rejetée pour de mauvaises raisons³¹. De plus, au début du XII^e siècle, lorsque Hugues de Sainte-Marie, lui aussi moine de Fleury, fait à son tour la liste de ce qu'aurait bâti Robert II, il ne mentionne plus qu'une seule église à Étampes, Notre-Dame³². La fondation de Saint-Basile, mentionnée sous Henri I^{er} comme une dépendance de Notre-Dame dans une liste de possessions remontant au règne précédent, remonte donc nécessairement, soit à Hugues Capet, sinon même à la période carolingienne³³. Cette dernière hypothèse n'est pas déraisonnable du point de vue d'un spécialiste du culte des saints en Île-de-France. Selon Pierre Gillon en effet, de l'Université de Picardie, « la mémoire de Basile a été commémorée dans les monastères dès lors que la Règle de saint Benoît s'est imposée au début du IX^e siècle » ; or « la fondation d'Étampes est une titulature rare (pas d'autre en Île-de-France ; en

30. Monique CHATENET (*op. cit.*, 1999, p. 39-41) a montré que le palais de Robert se trouvait dans le secteur encore appelé *Donjon* au XVI^e siècle, entre l'impasse aux Cerf et la rue du Petit Panier. De plus « selon l'acception médiévale, le terme *donjon* désigne la partie principale du logis seigneurial – aussi bien le lieu d'exercice du pouvoir que le complexe résidentiel » (p. 40).

31. Fleureau voit bien que *castrum* signifie non pas proprement le château mais toute la partie fortifiée de l'agglomération. Mais il pense qu'elle a toujours eu la même extension et donc englobé, dès l'époque de Robert II, le château de Guinette et Saint-Basile. De plus il ne cite qu'un texte tronqué d'Helgaud (Basile FLEUREAU, *op. cit.*, 1683, p. 290 et 399), amputé de la mention *in palatio*, « dans le palais ». Le raisonnement de Fleureau, de toute façon parti sur la mauvaise base d'une information tronquée, s'embrouille par ailleurs : car il prétend qu'il n'a jamais existé rien d'autre dans le château qu'un *oratoire* qui n'a jamais pu être appelé église, *ecclesia*, alors que c'est bien le titre que donne à la chapelle Saint-Laurent le premier document qui en fasse mention, à savoir une bulle du pape Luce III en date de 1185, qu'il cite lui-même, p. 317-318.

32. *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, t. XII, Paris, Imprimerie Royale, 1781 (rééd. Paris, Victor Palmé, 1877), p. 794.

33. On notera à titre de curiosité que dans la Chanson de Roland (du XI^e siècle), le pommeau de la fameuse épée du héros, Durandal, entre autres reliques prestigieuses, contient « du sang de Saint-Basile » (mais, à ce que nous indique Pierre Gillon, il a été démontré qu'il y a alors confusion avec le saint martyr Basilide).

Normandie, J. Fournée³⁴ n'en signale que trois sur 4334 églises), à connotation fortement monastique » ; on peut donc effectivement se demander « s'il ne s'agirait pas d'une petite fondation monastique carolingienne, absorbée par la nouvelle collégiale »³⁵.

Il en découle également que l'enceinte fortifiée d'Étampes était beaucoup plus resserrée qu'on ne l'avait pensé jusqu'alors. De fait, quelques mois seulement après notre publication de la charte de 1046, de nouvelles fouilles opérées par l'INRAP sous la direction de Steve Glisoni dans la rue de la République, ont mis au jour les restes du rempart exactement à l'emplacement où j'avais proposé de le faire passer, à savoir rue du Petit-Panier, en contrebas de Saint-Basile au long du secteur appelé le Donjon encore au XVI^e siècle³⁶.

Importance de la ponctuation

L'éditeur d'une charte médiévale doit en doter le texte d'une ponctuation adéquate. Jusqu'à notre édition de la charte qui fonde la paroisse de Saint-Basile, les archéologues n'avaient à cet égard que le texte édité par Fleureau. Cette charte énonce avec un certain détail les axes qui sépareront désormais les deux paroisses de Notre-Dame. Déjà à l'époque de Fleureau, certains des points de repère auquel renvoie l'archevêque de Sens ne sont plus très clairs, et il faut bien remarquer qu'il a renoncé à tous les identifier, en se contentant de nous assurer que, d'après l'opinion commune et la tradition, cette délimitation est déjà celle qui prévaut de son temps³⁷. Aussi, soit qu'il y ait apporté peu de soin, ou que son éditeur posthume en soit le responsable, son édition de ce texte n'est pas sans laisser à désirer, spécialement dans le passage suivant : *a domo sanctæ Crucis Aurelianiensis quæ est juxta domum Regis, de Corbolio, usque ad domum sanctæ Crucis Stampensis etc.* Nous l'avons édité pour notre part comme suit :

34. Jean FOURNEE, *Le culte populaire et l'iconographie des saints en Normandie*, t. 1, Avranches, Impr. de l'Avranchin, 1976, p. 31.

35. Courriel au *Corpus Étampois* en date du 12 novembre 2006, en réaction à notre édition en ligne de la charte de 1046.

36. Steve GLISONI, « Découvertes à Étampes, rue de la République (2007) », *Cahier d'Étampes-Histoire*, n°10, 2008, p. 49-52. L'auteur, outre qu'il a l'amabilité de mentionner que ses fouilles ont confirmé mes prédictions (p. 51), évoque l'hypothèse que les sépultures découvertes près de Saint-Basile pourraient pour les plus anciennes remonter au X^e siècle, selon les premières observations de Laure Pecqueur, anthropologue de l'INRAP (p. 52). Xavier Peixoto, qui avait également conduit des fouilles de l'INRAP dans le secteur, nous précise de son côté (courriel en date du 18 février 2008) : « Saint-Basile est bien hors les murs ! La rue du Petit Panier correspond à peu près au bord extérieur du fossé (c'est à dire que l'enceinte est encore plus dans l'intérieur de l'îlot) ».

37. Sans que malheureusement il jure bon de nous donner cette dernière délimitation.

a domo Sancte Crucis Aurelianensis que est juxta domum que fuit Regis de Corbolio usque ad domum Sancte Crucis Stampensis etc. Ce qui signifie : « depuis la maison de Sainte-Croix d'Orléans qui se trouve à côté de la maison qui a appartenu à Roy de Corbeil jusqu'à la maison de Sainte-Croix d'Étampes ». La ponctuation confuse de Fleureau, qui, outre une lacune de deux mots, porte une virgule entre les mots *Regis* et *de Corbolio*, a donné à penser à Lefèvre que notre texte mentionnait ici une « maison du roi » proche de l'hôtel de Sainte-Croix d'Orléans. Il a développé sur une base erronée une théorie très élaborée, dans le détail de laquelle nous n'entrerons pas ici. En résumé, il soutient que la boucherie qu'on trouvait dans ce secteur à la fin de l'Ancien Régime, et au-dessus de laquelle se serait trouvée une salle des Plaids, ne serait rien d'autre que l'ancienne boucherie royale fondée à la fin du XII^e siècle par Philippe Auguste³⁸. Il en veut pour preuve que ce bâtiment voisin de l'Hôtel de Sainte-Croix d'Orléans serait déjà mentionné par notre charte de 1237 comme une *domus regis*, « maison du roi ». En réalité, notre texte, correctement ponctué, en tenant compte de la structure de la phrase et en harmonie avec son contexte, est absolument incompatible avec une telle traduction, car il ne peut ici s'agir du roi (qui d'ailleurs n'aurait pas été désigné de cette manière), mais très évidemment d'un certain Étampois appelé Roy de Corbeil, d'ailleurs défunt à l'époque de notre charte, et dont une autre source semble encore mentionner la bru en 1274³⁹.

Niveau de langue

Il ne suffit pas comprendre en gros ce que veut dire un scribe dans le latin de son temps : il importe de maîtriser cette langue si possible au moins aussi bien que lui. Faute de familiarité avec cette langue très particulière, on s'expose à laisser passer de nombreux indices sur la nature et l'origine des documents qui en usent.

Dans le cas de la charte de 1046, la mise en évidence de nettes différences à cet égard entre certaines parties du document dans son état actuel – combinées à d'autres particularités du texte – permet de dégager trois couches de rédaction et d'éviter de graves erreurs d'interprétation.

38. J'ai montré que la boucherie de Philippe Auguste se trouvait bien ailleurs, à savoir au lieu-dit Darnatal : Bernard GINESTE, « Darnatal », *Cahier d'Étampes-Histoire*, n° 7, 2005, p. 119-120

39. Les archives des dames de Longchamp (Arch. Dép. de l'Essonne : E 3867) mentionnent alors parmi leurs censitaires une Étampoise, « Dame Colinne, fame Bertaut, fuz de Roy ».

On remarque tout d'abord que la partie du texte qui énumère les biens du chapitre de Notre-Dame est pleine de fautes qui dénotent une mauvaise maîtrise des flexions latines : cette liste juxtapose sans complexe des items indifféremment portés au nominatif ou à l'accusatif, et elle a tendance à porter à l'ablatif tous les toponymes même quand ils se trouvent en fonction d'attribut du sujet. Ce type de fautes, que ne présente à ma connaissance aucune autre charte issue de la chancellerie d'Henri I^{er}, est aussi absent du reste du cartulaire, mais surtout du reste du document.

Inversement on remarque dans l'ensemble de notre charte une tendance vicieuse à redoubler les consonnes, tendance qu'on ne peut attribuer ni à la chancellerie d'Henri I^{er}, ni à l'auteur du cartulaire ; elle disparaît non moins curieusement dans un paragraphe de la même charte également caractérisé par d'autres problèmes de fond et de forme qui le rendent suspect.

Combinées à d'autres remarques sur la forme et le contenu de ces sections, ces observations permettent d'établir que la chancellerie d'Henri I^{er} s'est contentée d'insérer dans le dispositif de cette charte, sans la modifier, une liste pré-rédigée par un chanoine étampois qui maîtrisait mal le latin. Il apparaît de plus que la charte ainsi composée a été l'objet sans doute au XII^e siècle d'une copie locale faite par un scribe qui avait tendance à redoubler les consonnes ; et que cette copie a elle-même été copiée vers le XIII^e siècle par un faussaire qui y a inséré un paragraphe interpolé, quant à lui dépourvu de cette tendance au redoublement⁴⁰.

Quelles sont les conséquences de ces observations pour l'archéologue ? Nous n'en retiendrons ici qu'une seule. Dans la liste des biens des chanoines, qui a été recopiée telle quelle, la première personne du pluriel se rapporte au collège des chanoines, et non pas au roi. Par suite le moulin que mentionne à deux reprises cette liste comme « notre moulin » est évidemment celui des chanoines, et non pas, comme l'avaient cru et écrit jusqu'à présent tous les auteurs faisant mention de cette charte, un mystérieux moulin royal non identifié et de statut bien problématique... voire deux moulins royaux⁴¹.

Tant qu'on n'a pas compris cela en effet, notre charte présente une grave obscurité parce que le roi paraît avoir donné un moulin qu'il continue pourtant à considérer comme le sien, et ce à deux reprises :

40. D'autres indices dénoncent le caractère apocryphe du passage, dont certains anachronismes, mais surtout l'incohérence entre ce passage et ce qui est annoncé au début de la charte, censée entériner les donations antérieures de certains particuliers et non pas énoncer de nouveaux privilèges royaux.

41. Par exemple Frédéric SÖHNEE, *Catalogue des actes d'Henri I^{er}, roi de France (1031-1060)*, Paris, Champion, 1907, p. 76-78 et Michel MARTIN dir., *op. cit.*, 2003, p. 105, n. 253 et p. 174 et 178, sans parler de la littérature secondaire.

au point que Fleureau autant que Maxime de Montrond, dans leurs éditions, suppriment arbitrairement un mot du texte pourtant porté par les deux copies manuscrites du cartulaire, ce qui a encore plus embrouillé leurs lecteurs en leur faisant croire à l'existence non pas d'un seul, mais même de deux moulins royaux imaginaires, double casse-tête archéologique⁴². Il ne s'agit donc que d'un seul et unique moulin bien connu sous les noms de *moulin Notre-Dame* et de *Petit Moulin*, dont les ruines subsistent encore aujourd'hui près de la rue du Pont d'Anjouan [fig. 7].



Figure 7. Ruines du Moulin Notre-Dame (état septembre 2009).

Cohérence des éléments de datation

Chacun de nos trois documents présente des éléments de datation ; mais il faut se garder de les accueillir sans examen.

42. Ils ont sauté le mot *predictum*, « susdit », qui clarifie le fait qu'il n'est qu'un seul moulin appelé « notre moulin ».

Ainsi en va-t-il de la charte de Gautier Cornu qui constitue Saint-Basile en paroisse autonome. C'est un point de repère important dans le cadre de toute enquête archéologique sur les différentes campagnes de construction qu'aurait pu connaître cette église. Voici la date que présente le seul témoin que nous possédions de ce texte : *Actum Senonis anno Domini M^o CC^o XX^o sexto mense februaris in crastino Cineris*, « Fait à Sens l'an du Seigneur 1226 au mois de février, au lendemain des Cendres ».

Rappelons pour commencer qu'en *ancien style*, système en usage jusqu'au XVI^e siècle compris, l'année commençant en mars ou à Pâques, février 1226 signifie, d'après notre comput actuel, février 1227. Cette date présente une contradiction interne qui oblige à la corriger d'une manière ou d'une autre. En effet le mercredi des Cendres, premier du jour du carême, tombe quarante jours avant Pâques. Or, la Pâques tombant, en 1227, le 11 avril, le mercredi des Cendres tombait nécessairement le 3 mars, et non pas en février. L'année 1226 ne convient pas mieux car Pâques tombait alors le 19 avril, et le mercredi des Cendres le 11 mars. Pour que le jeudi lendemain du mercredi des Cendres tombe en février, il faut que Pâques ne tombe pas elle-même après le 8 avril. Sous l'archiépiscopat de Gautier Cornu, c'est-à-dire de 1222 à 1241, voici les années qui répondent à ce critère : 1222 (Pâques le 3 avril), 1225 (Pâques le 30 mars), 1228 (Pâques le 26 mars), 1230 (Pâques le 7 avril), 1231 (Pâques le 23 mars), 1233 (Pâques le 3 avril), 1235 (Pâques le 8 avril), 1236 (Pâques le 30 mars, et le mercredi des Cendres le 19 février), 1238 (Pâques le 4 avril), 1239 (Pâques le 27 mars), 1241 (Pâques le 31 mars). Notre cartulaire porte *M^o CC^o XX^o sexto*. Le nombre des unités, *six*, porté en toutes lettres dans notre copie, l'était aussi sûrement dans l'original, selon l'usage que l'on constate dans les originaux conservés. Il nous faut donc choisir comme de loin la plus vraisemblable la date de 1236, et supposer que l'original portait en fait un X de plus, qu'un copiste aura laissé tomber par mégarde, *M^o CC^o XXX^o sexto*.

La constitution de la paroisse autonome de Saint-Basile date donc nécessairement du jeudi 20 février 1237, et non pas de 1226.

Importance du genre littéraire

Tout texte doit être resitué dans son genre littéraire ; il faut dégager sa structure et bien comprendre de quoi il se propose de parler, sous peine de graves contresens.

Le cas de la charte de 1046 est très parlant à cet égard. Presque tous les auteurs qui se sont référés ou se référèrent à ce document l'interprètent foncièrement de travers. Elle est d'Henri I^{er}, parle incidemment de son père Robert II, elle est en faveur de la collégiale Notre-Dame et c'est la plus ancienne charte connue relative à cet établissement ; donc il s'agirait de la confirmation par Henri des biens accordés aux chanoines par Robert lorsqu'il aurait fondé leur collégiale ; Frédéric Soehnée dans son *Catalogue des actes d'Henri I^{er}* fait même mention d'une hypothétique charte initiale de fondation par Robert II qui serait malheureusement perdue⁴³. Tout le monde ne dit-il pas que Robert a fondé, et donc doté Notre-Dame ? Cette charte, comme tous les documents du même genre littéraire, énonce pourtant très clairement dans son *préambule* et au début de son *dispositif* son véritable propos qui est tout différent.

Il n'est même pas question de fondation, mais seulement de différentes donations opérées sous le règne de Robert « par le prévôt Herchambault et plusieurs autres »⁴⁴ [fig. 8]. Il s'agit seulement pour la chancellerie d'Henri I^{er} de faire état officiellement (*exhibitio*) des libéralités de ces simples particuliers opérées à la génération précédente sous le règne de Robert, et de les mettre sous la protection du roi. Il est donc particulièrement clair que Robert lui-même n'avait pas produit de charte, et qu'il n'avait même pas amorti par écrit les donations de ses vassaux, sans quoi on se référerait à un tel écrit, à défaut de le reproduire. Non seulement, d'ailleurs, Robert n'est pas mentionné comme fondateur, mais il ne l'est, comme donateur, que pour le douzième des dix-neuf items de la liste ; et encore s'agit-il alors seulement d'une remise de cens concernant deux moulins à Bierville, les moulins eux-mêmes ayant visiblement été donnés par quelqu'un d'autre que le roi. Ces erreurs graves, quand on les a remarquées, étonnent ; car elles sont aussi fréquentes chez les auteurs de référence que chez les érudits de village : tous parcourent distraitemment le plus grand nombre possible de documents pour essayer d'y prélever des informations directement utilisables ; mais, comme ils ne peuvent prendre le temps d'écouter ce que chacun de ces documents

43. Frédéric SOEHNÉE, *op. cit.*, 1907, n° 73.

44. Cartulaire de Notre-Dame, f° 11 r : *Obsecrans nostre auctoritatis precepto firmari ea que Herchenbaldus prepositus et plures alii, amuente vel potius favente bone memorie genitore Roberto predicto loco concesserant*, « suppliant que soient certifiées par un édit de notre autorité les donations que le prévôt Herchambault et plusieurs autres, avec l'autorisation ou plutôt avec l'approbation de mon père de bonne mémoire Robert, avaient concédées au dit établissement. » Rien ici ne se réfère à une fondation royale de Notre-Dame ; le rôle prêté à Robert II est particulièrement vague : il ne paraît pas avoir donné lieu à quelque mise par écrit que ce soit, ni même avoir revêtu quelque autre caractère formel que ce soit qui puisse le faire considérer comme un amortissement en bonne et due forme.

cherche à leur dire, ils ne les entendent pas, et restent sourds en particulier à tout ce qui n'y cadre pas avec leurs idées préconçues.



Figure 8 : *Obsecrans nostre auctoritatis precepto firmari ea que Herchembaldus prepositus et plures alii, annuente vel potius favente bone memorie genitore Roberto predicto loco concesserant, cartulaire de Notre-Dame d'Etampes, fol. 11r.*

Importance du contexte

Contrairement à l'historien qui se sert des documents, le philologue est à leur service, car c'est le document lui-même qui est l'objet de ses recherches. Une archiviste découvre un document d'intérêt local ; un spécialiste des fortifications souligne son importance ; il reste au philologue à leur en rendre la matière utilisable, par de fastidieuses et peu valorisantes recherches d'érudition, et en ce cas particulier d'érudition locale. Or, depuis que Prosper Mérimée, dans sa *Vénus d'Île*, a joliment assassiné de son ironie parisienne l'*antiquaire* de province, en la personne de l'immortel M. de Peyrehorade, le contact s'est distendu entre le monde universitaire et les érudits locaux, et tout le monde y a perdu.

S'il avait eu recours à quelque Étampois, Frédéric Sœhnée, dans son *Catalogue des actes d'Henri I^{er}* aurait probablement évité la plupart des nombreuses bévues de ses notes relatives à la charte de 1046⁴⁵, qui font craindre que tout le reste de son catalogue soit de la même eau. On observe le même problème dans bien des publications récentes, sans que les auteurs ni leurs confrères ne paraissent s'en rendre compte⁴⁶. A-t-on en effet le loisir, à Paris, ou dans quelque université que ce soit, de compulser longuement des registres paroissiaux, ou plus généralement de consacrer de longues heures à établir de menus faits locaux, dont seule la convergence pourra asseoir chaque document dans son contexte local, en vérifier les données, voire les corriger ?

45. Il confond Sainte-Croix d'Orléans avec Sainte-Croix d'Étampes (qui n'existe pas encore), et la tour de Brunehaut (antique) avec le château du même nom (qui est moderne) ; il rejette à tort deux identifications opérées par des érudits locaux, l'abbé Alliot pour Champdoux, et Maxime de Montrond pour Saclas.

46. C'est sans doute d'ailleurs l'une des raisons qui font que le recueil des chartes des premiers capétiens, annoncé depuis plus d'un siècle, ne soit toujours pas publié.

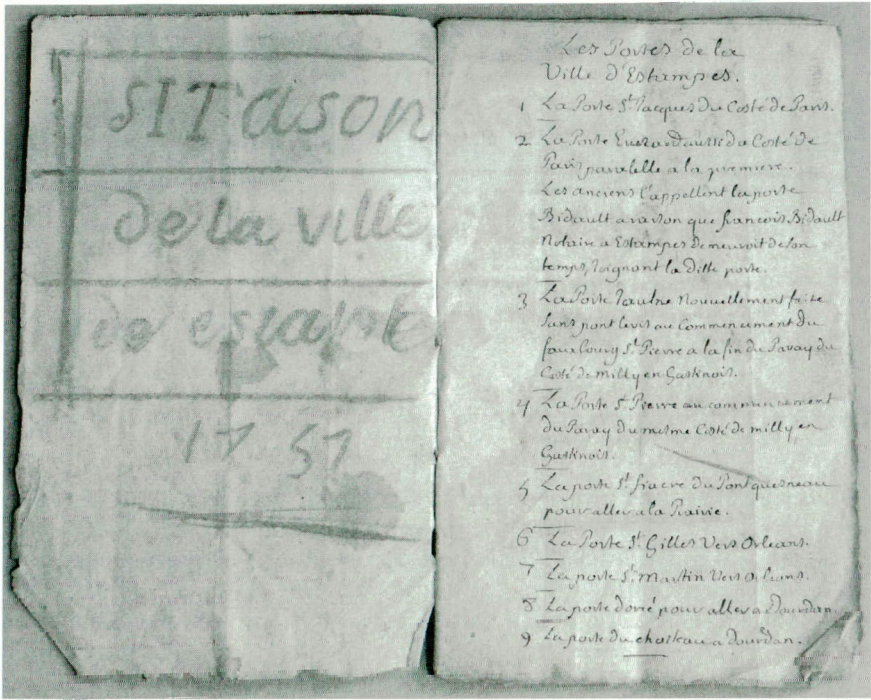


Figure 9. Traité des noms et surnoms des rues d'Estampes.

C'est ainsi par exemple que Monique Chatenet présente le document qu'elle a découvert comme « un mémoire du XVIII^e siècle » d'un certain lieutenant de la prévôté appelé « Chardin » [fig. 9]. Une seconde main maladroite, soit celle d'un enfant, ou d'un illettré, y a en effet porté la date de 1737⁴⁷. Cependant l'auteur de notre traité mentionne, en passant, comme ayant apparemment vécu à la génération précédant immédiatement la sienne un notaire, François Bidault, que les registres de baptême et d'autres documents locaux font mourir entre 1561 et 1569. Les mêmes sources mentionnent en avril 1586 et janvier 1593 un lieutenant de la prévôté d'Étampes appelé non pas *Chardin* mais *Étienne Chardon*. Il apparaît dès lors qu'on est en présence d'une copie tardive, voire d'une copie de copie, qui présente plusieurs corruptions textuelles avérées, défigurant jusqu'au

47. Et non 1757 comme le porte Nicolas Faucherre, ni 1731 comme le porte Frédéric Gatineau (*Étampes en lieux et places*, Étampes, A travers champs, 2003, p. 137).

nom de l'auteur. Cette nouvelle datation du document, qui prend d'un coup cent cinquante ans d'âge, conforte d'ailleurs grandement les hypothèses archéologiques de Monique Chatenet⁴⁸. Mais elle impose aussi une grande prudence dans son utilisation.

En voici deux exemples pris parmi d'autres pour leur intérêt proprement archéologique.

Chardon nous dit à deux reprises que la construction des portes Saint-Fiacre et Saint-Gilles, et des murailles y touchant, y compris la Tour dite aujourd'hui du Loup, dateraient précisément de 1487, en précisant qu'elle a été financée par un legs d'un certain Guillaume Hue doyen de Notre-Dame de Paris. Cette date est acceptée sans réserve par Nicolas Faucherre⁴⁹. Cependant le seul Hue à avoir porté la dignité de doyen de Notre-Dame de Paris s'appelait Guillaume et il est mort en 1522. La date de 1487 repose-t-elle seulement sur une erreur du copiste du XVIII^e siècle ? C'est ce qu'on serait porté à croire de prime abord. En réalité cependant, ce n'est pas ici le copiste qui s'est trompé, mais bien l'auteur lui-même, car Chardon a visiblement confondu Maître Guillaume Hue, doyen de Notre-Dame de Paris, mort en 1522, avec Maître *Jean* Hue, doyen lui aussi, mais de l'Université de Paris, mort vers 1482, ce qui conforte au contraire la date de 1487.

Il existe par ailleurs à Étampes une vanne fortifiée dite des Portereaux [fig. 10]. Nicolas Faucherre la date de la fin du règne de Louis XI, mort en 1491. Ce faisant il écarte expressément le témoignage de notre source, cette fois qualifiée commodément de « source du XVIII^e siècle »⁵⁰. Chardon écrit en effet : « La tour des Portereaux a été bastie en 1514 ». Seulement notre source ne peut plus être datée du XVIII^e siècle, ni son témoignage si précis rejeté aussi hardiment. Il faut donc presque nécessairement avancer une autre hypothèse ; et ce d'autant plus que, si l'on veut bien y réfléchir, on voit mal comment l'actuelle bastide des Portereaux aurait jamais pu être qualifiée « tour », tellement son élévation est faible : il s'agit donc bien plutôt d'un autre bâtiment aujourd'hui disparu, et probablement d'une tour de guet destinée à protéger les abords de cette vanne d'importance stratégique.

48. Avant les travaux de Monique Chatenet, on plaçait à l'actuel Tribunal le site du palais de Robert II le Pieux ; elle a montré qu'il était en fait au lieu qui s'appelait encore le Donjon au XVI^e siècle, entre la place Notre-Dame et la rue du Petit-Panier. Ce site une fois abandonné fut progressivement absorbé par les jardins riverains. La dernière mention qu'en relève Mme Chatenet (mis à part notre mémoire, qu'elle croit du XVIII^e siècle), remonte à 1636, à un moment où sont légitimés les empiètements successifs des riverains sur cet espace en voie de disparition totale. Après cela son souvenir se perd, jusqu'en 1999. Sa mention au XVIII^e siècle posait donc en fait un problème, résolu par la nouvelle datation de notre *Traité*, en fait rédigé vers 1590.

49. Nicolas FAUCHERRE, *op. cit.*, 1999, p. 154.

50. *Ibidem*, p. 155.

Jusqu'à présent l'archéologue puisait sans méthode dans le document telle date qui confortait ses observations sans observer que ce témoignage présentait une lourde difficulté, et en rejetait sans raison claire telle autre qui les contredisait. Au bout du compte cependant, le document correctement mis en lumière lui donne raison sur le fond, comme c'est logique.



Figure 10 : Bastide fortifiée des Portereaux.

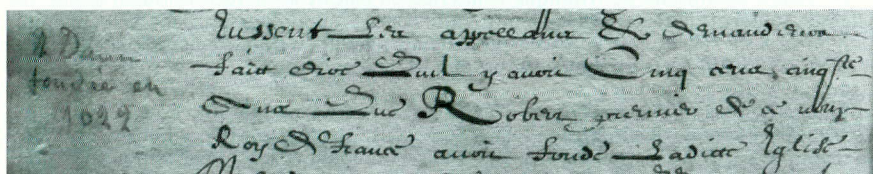


Figure 11 : Annotation moderne (à gauche, dans la marge) du cartulaire, fol. 80v : « N. Dame fondée en 1022 ».

Sourcer les consensus

On vient donc de voir par quelques exemples pris parmi d'autres que l'édition critique des sources oblige souvent à réviser ce qu'on leur avait fait dire jusqu'alors. Parfois cependant on se trouve face à des affirmations indéfiniment répétées dont on ne voit même pas de quel document elles ont pu être tirées.

Ainsi en va-t-il de la date de 1022 donnée par tous les auteurs récents comme celle de la supposée fondation de Notre-Dame d'Étampes par le roi de France Robert II le Pieux. D'où vient cette date inconnue de Fleureau, qui avait pourtant creusé la question ? L'analyse du plus ancien document connu sur cette collégiale, en date de 1046, ne l'explique pas. Sur quelle source s'appuient donc tous ces auteurs ? Sur une déclaration de l'abbé Alliot, qui, dans son édition du cartulaire de Notre-Dame d'Étampes, résume en 1880 une pièce de procédure du XVI^e siècle copiée à la suite du cartulaire, près d'un siècle après sa composition⁵¹. Et sur quelle source s'appuie l'abbé Alliot ? Non pas sur le texte lui-même de cette pièce de procédure, qui ne mentionne pas cette date, mais sur une note marginale portée au crayon par une main du XIX^e siècle en marge du cartulaire, au recto du premier folio⁵², seule à porter la date de 1022 [fig. 11] Et sur quelle base s'appuie l'auteur de cette note anonyme ? Le texte ainsi annoté porte en effet seulement que les chanoines prétendaient qu'il « y avoit cinq cens cinquante ans que Robert premier de ce nom avoit fondé ladicte Eglise Notre dame d'Estampes ». Notons au passage que l'auteur de cette note anonyme ne se recommande pas à notre confiance par la note qu'il a mise au folio suivant, où il porte « chapelain (*sic*) en 1331 (*sic*) », en regard d'un texte qui rapporte que selon les mêmes chanoines, l'office des chapelains n'aurait été institué qu'en 1231⁵³. Sur quelle base a donc été calculée cette date de 1022, aujourd'hui encore canonisée par la tradition historiographique ? L'auteur de la note a été voir la date qui a été portée à la fin de ce dossier de procédure, où il a trouvé celle de 1572, date de l'arrêt final à laquelle il a mécaniquement soustrait cinq cent cinquante ans. Il n'a pas observé que nous sommes en présence d'une pièce composite longue de vingt-six folios écrits recto verso, qui commence *ex abrupto* par une charte de Charles IX en date de 1555, charte qui mentionne elle-même que l'affaire a été portée devant le Bailly d'Étampes dès 1554. La déclaration des chanoines est en bas du verso de ce premier

51. Jean-Marie ALLIOT, *Cartulaire de Notre-Dame d'Étampes*, Paris, Picard, 1888, p. 145.

52. Au verso du fol. 80.

53. Il est curieux qu'Alliot mentionne et discute la valeur de cette deuxième note marginale comme s'il s'agissait d'un témoignage de quelque importance, alors qu'elle est évidemment due à un lecteur aussi tardif qu'étourdi.

folio ; elle n'est pas datée clairement⁵⁴. A quel moment de cette longue procédure ont-ils allégué cette durée de cinq cent cinquante ans, *qui est de toute façon évidemment donnée en chiffres ronds et sans prétention à l'exactitude*, c'est ce qu'il est bien difficile de déterminer ; mais apparemment dès le début de la procédure, c'est-à-dire dès 1554. De plus, même si nous avons tort sur ce point, et si les chanoines avaient eu l'idée de cette date précise de 1022, comme l'a supputé l'auteur de cette note anonyme, comment de toute façon leur accorder le moindre crédit, que ce soit dans un sens ou dans l'autre, quand on voit que dans la même phrase ils qualifient Robert le Pieux de « premier de ce nom », alors qu'il s'agit de Robert II, et quand on les voit alléguer quelques lignes plus loin que le dit Robert avait institué onze chanoines sous la direction d'un chantre, ce qui est un anachronisme manifeste⁵⁵ ? Et que dire de cette date fantaisiste pour la création de la dignité de chapelain, prétendument en 1231 (transformée en 1331 par notre annotateur), alors qu'on trouve déjà dans le Cartulaire des chanoines un règlement relatif aux chapelains édicté par l'abbé Eudes en 1193⁵⁶ ? Il est manifeste que nos chanoines de Notre-Dame sont au XVI^e siècle d'une ignorance crasse de leur propre histoire, outre que leur propos est alors partisan. J.-M. Alliot souligne lui-même d'ailleurs dans son introduction qu'un grand nombre des affirmations des chanoines reproduites dans ce dossier tardif sont des plus suspectes, et d'autres clairement erronées, parce qu'en contradiction flagrante avec certaines chartes de leur propre cartulaire, où il a pourtant ensuite été recopié⁵⁷.

Si du reste il y avait eu le moindre document à la disposition des chanoines à l'appui de cette date fantaisiste, en admettant qu'ils aient prétendu la donner, il est clair qu'on en aurait au moins une copie dans le cartulaire. Fleureau quant à lui, qui avait à sa disposition toutes les archives de Notre-Dame, observe précisément qu'on n'a aucune donnée sur la date de cette fondation, et il se rapporte sur cette question à la célèbre déclaration du chroniqueur Raoul le Glabre, selon lequel l'année 1003 marqua le commencement d'une

54. Pour se faire une idée claire de cette question de détail, il faudrait déchiffrer entièrement ce dossier de plus de cinquante pages et en dégager la structure.

55. On sait qu'il y avait douze prébendes au départ et que la douzième ne fut supprimée qu'en 1142. Fleureau donne le texte de quatre chartes relatives à cette question : Basile FLEUREAU, *op. cit.*, 1683, p. 297-300.

56. Charte éditée et commentée par Fleureau (*Ibidem*, p. 303-304). L'auteur pense qu'il y a eu des chapelains dès l'origine : c'est peut-être excessif (les chapelains cités en 1082 sont en fait ceux du roi, comme l'a vu Maurice PROU, *Recueil des actes de Philippe Ier*, Paris, Impr. nationale, C. Klincksieck, 1908, p. 180).

57. Jean-Marie ALLIOT, *op. cit.*, 1888, p. 145-146.

vague générale de construction d'églises par toute la terre et spécialement en Italie et dans les Gaules⁵⁸.

C'est certainement à une date analogue qu'ont songé les chanoines, et il est bien probable qu'il faut faire courir les cinq cent cinquante ans dont ils parlent, en chiffre ronds, à partir du commencement de la procédure lancée en 1554, ce qui nous ramène aux environs de l'an 1003 supputé de son côté par Fleureau, en l'absence de toutes données d'archives. De toute façon, l'historien n'a pas à tenir compte de ces *opinions*, parce que ceux qui les ont formulées n'avaient pas plus d'informations que nous à ce sujet. Ils en avaient même moins à certains égards.

Il faut donc oublier cette date de 1022 dont la source n'est qu'une étourderie anonyme et très récente.

Conclusion

Concluons cette brève série d'exemples des services que peuvent rendre à l'archéologie les travaux du philologue.

Un abbé sans titre universitaire, mais non sans titre à la reconnaissance des universitaires, peut retrouver un cartulaire que personne n'avait pris la peine de consulter depuis un siècle. Qu'une simple abréviation s'y déchiffre, et le fantôme d'un moulin s'évanouit. En retraçant l'histoire d'un texte, on rajeunit de trois siècles la première mention connue d'une tour. On rend à une locution sa signification tout à fait banale, et la seule date dont on croyait disposer pour une des campagnes de construction de Notre-Dame est réduite à néant. Une simple remarque de syntaxe déplace les remparts de la ville de quelques dizaines de mètres. La suppression d'une virgule déplace de même la boucherie de Philippe Auguste. On décompte les fautes de grammaire d'un chanoine du XI^e siècle, et deux autres mystérieux moulins s'évanouissent. On vérifie une datation liturgique, et l'on est obligé de retarder de onze ans la date de création d'une paroisse. On demande au préambule d'une charte de quoi elle entend parler, et on constate avec stupéfaction que Notre-Dame d'Étampes n'est pas de fondation royale. On essaie de documenter l'allusion d'un traité à un obscur personnage local, et voici que notre traité vieillit d'un siècle et demi, ce qui impose d'user de ses données avec plus de rigueur, et finalement de réconcilier son témoignage avec les observations d'un spécialiste des fortifications. On se demande enfin sur quelle source

58. Basile FLEUREAU, *op. cit.*, 1683, p. 290.

repose une datation universellement admise pour la première construction de Notre-Dame, et on est obligé de constater que c'est seulement sur une étourderie.

L'archéologie et la philologie étampoises ont donc bien encore beaucoup de chemin à faire : les chantiers ne manquent ni pour l'une, ni pour l'autre. De nombreuses sources littéraires, notamment, restent à rééditer ou à éditer, voire tout simplement à repérer dans les nombreux sites d'archives où elles sont disséminées. C'est à quoi s'est attelé le *Corpus Étampois*.

Nouveau regard sur les arcs-boutants des églises d'Étampes

Andrew J. TALLON*

*Professeur d'histoire de l'art, Vassar College, Département of Art
124 Raymond Avenue, Poughkeepsie NY 12603 USA.*

Le milieu du XII^e siècle en Île-de-France est caractérisé par une intense activité créative, durant laquelle ont été menées les expériences-clefs de la structure gothique. C'est à ce moment là que l'arc-boutant a été déployé pour la première fois au-dessus d'un toit – très probablement à la cathédrale de Sens¹. Il existe, à Étampes, deux églises qui datent de cette même époque : Notre-Dame [fig. 1], dont la nef fût commencée dans les années trente du XII^e siècle, et la collégiale Saint-Martin [fig. 2] entreprise non loin derrière. Pendant longtemps le contrebutement de ces bâtiments n'a suscité aucun intérêt particulier ; les témoignages archéologiques dans les deux cas étaient trop problématiques. Plus important encore, la publication, dans le Congrès archéologique de 1920, d'un article influent d'Eugène Lefèvre-Pontalis sur les arcs-boutants, a établi, de fait, une proscription de l'existence des arcs-boutants avant 1200 – une curieuse interdiction intellectuelle qui, à cause de la puissante autorité de son auteur, empêchait la majorité des historiens de regarder de plus près².

* Sauf indication contraire, les photographies illustrant cet article sont de l'auteur.

1. Andrew J. TALLON, *Experiments in Early Gothic Structure: the Flying Butress*, Thèse de doctorat, sous la direction de S. Murray, Columbia University, 2007; Jacques HENRIET, « La cathédrale de Sens : le parti du premier maître et les campagnes du XII^e siècle », *Bulletin Monumental*, 1982, t. 140, p. 81-174.

2. Eugène LEFEVRE-PONTALIS, « L'origine des arcs-boutants », *Congrès Archéologique de France. Paris* (1919), 1920, p. 367-396.

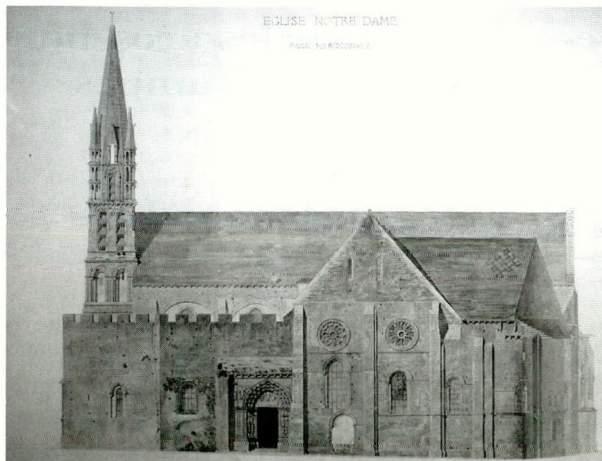


Figure 1. Étampes, Notre-Dame, élévation sud par Charles-Jean Laisné, 1851 (Charenton-le-Pont, Médiathèque du Patrimoine : 0082/091/1002, n° 3828).

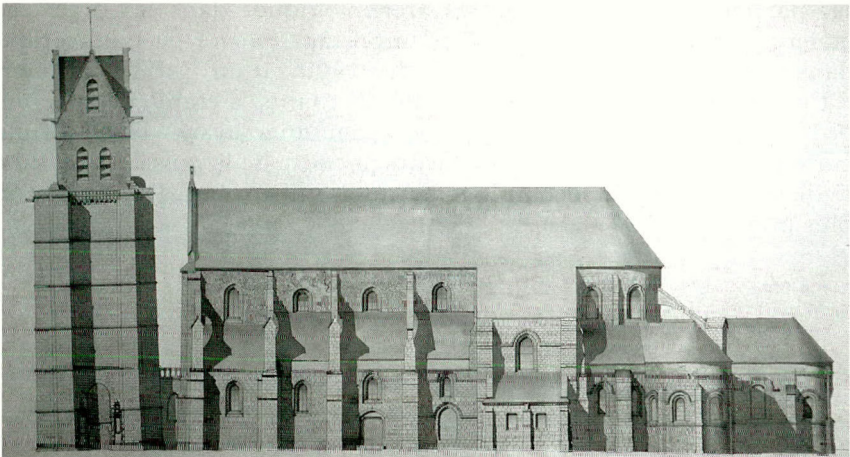


Figure 2. Étampes, Saint-Martin, élévation sud par Camille Le Prévôts, 1941 (Charenton-le-Pont, Médiathèque du Patrimoine : 0082/091/1003 n° 17265).

Lors de la campagne de documentation des églises étampoises par une équipe de l'Inventaire général, Jean-Marie Pérouse de Montclos, Lydwine Saulnier-Pernuit et Julia Fritsch (dont les opinions semblent avoir été nourries, dans le cas de Saint-Martin, par les recherches de Jacques Henriët), le contrebutement d'origine de Notre-Dame et de

Saint-Martin a été remis en question³. Leur travail nous oblige aujourd'hui à poser un nouveau regard sur le sujet, pour savoir, dans la mesure du possible, si les expériences de contrebutement menées autour du milieu du XII^e siècle à Étampes sont effectivement de première importance.

Notre-Dame

Commençons avec l'église Notre-Dame, qui, vue de l'extérieur n'a pas d'arc-boutant, ni de raison d'en avoir. Mais, cachés derrière le chemin de ronde, se trouvent deux arcs-boutants qui soutiennent deux vastes voûtes d'arêtes montées au-dessus de quatre grandes baies. Le problème se pose comme tel : ni les arcs-boutants, ni les voûtes ou les fenêtres, ne datent du XII^e siècle [fig. 3]. Les arcs-boutants sont modernes, installés au cours d'une campagne de restauration des années 1950.⁴ Quant aux parties hautes de la nef, elles ont subi au moins deux grandes réfections, l'une peut-être au début du XIII^e siècle et l'autre dans les années 1840 suite à une restauration menée par Pierre Magne⁵. Mais le bâtiment conserve quelques témoins insolites d'un état d'origine assez différent de ce que nous voyons aujourd'hui. Au cours de ses travaux, Magne a trouvé quelques claveaux d'un arc, probablement les vestiges d'une troisième grande arcade, encastrés dans le pilier qui sépare actuellement les deux vaisseaux du transept nord. Il est donc fort probable que la nef commencée dans les années 1130 ait été longue à l'origine de trois travées, au lieu des deux présentes aujourd'hui, et qu'elle ait été voûtée d'arêtes – si les déformations encore présentes dans le bâtiment en sont un indice [fig. 4]. La décision de transformer la troisième travée de la nef en transept semble avoir été prise vers 1150 ; au cours de la construction du mur gouttereau ouest du transept nord, une curieuse rangée diagonale de pierres de 40 cm d'épaisseur a été

3. Jean-Marie PEROUSE DE MONTCLOS, Lydwine SAULNIER-PERNUIT, Julia FRITSCH, « Étampes, Notre-Dame » et « Étampes, Saint-Martin », Dossiers de l'Inventaire général constitués par Lydwine Saulnier-Pernuit, Claire Vignes-Dumas et Jean-Marie Pérouse de Montclos en 1974-76, Paris: Service régional de l'Inventaire général d'Île-de-France, 1974; Jacques HENRIET, « Recherches sur les premiers arcs boutants. Un jalon: Saint-Martin d'Étampes », *Bulletin Monumental*, 1978, t. 136, p. 309-323. Une copie dactylographiée du texte d'Henriet se trouve dans le dossier de l'Inventaire. A-t-il pu servir aux auteurs de l'Inventaire en 1974? Voir note 17.

4. Charenton-le-Pont: Médiathèque du Patrimoine 0081/091/0014. Voir aussi Sarah E. THOMPSON, *Inventing 'Gothic': Notre-Dame d'Étampes and the Impact of Design Process on Architectural Change in the Île-de-France, 1120 – 1150*, Thèse de doctorat, sous la direction de C. Edson Armi, University of California at Santa Barbara, 2009, p. 112-113 et 133, n. 41.

5. Charenton-le-Pont: Médiathèque du Patrimoine 0081/091/0013. Sur les restaurations de Magne voir Sarah E. THOMPSON, *op. cit.*, 2009, p. 100-108.

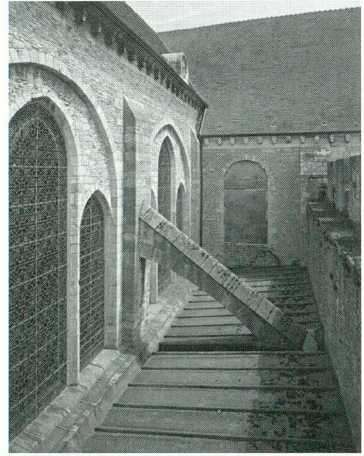


Figure 3. Étampes, Notre-Dame, flanc sud des parties hautes de la nef prise de l'ouest.

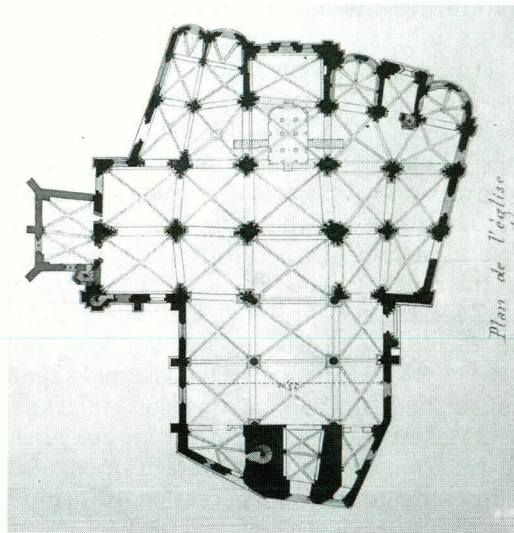


Figure 4. Étampes, Notre-Dame, plan par Alphonse Simil, 1874
(Charenton-le-Pont, Médiathèque du Patrimoine : 0082/091/1002 n° 7243).

encastrée dans le mur [fig. 5]. Une rangée similaire existait au sud [fig. 6]. Ici, les traces à l'intérieur du bâtiment ont été effacées ; à l'extérieur quelques vestiges sont visibles (fig. 6, à droite sur la photographie), ainsi que la pierre d'arrivée, prise dans la maçonnerie du mur du transept. Notons que la rangée de pierres semble correspondre avec l'emplacement d'un toit, ce qui nous incite à penser que l'élévation d'origine de la nef devait se composer de trois niveaux, au lieu des deux actuellement présents.

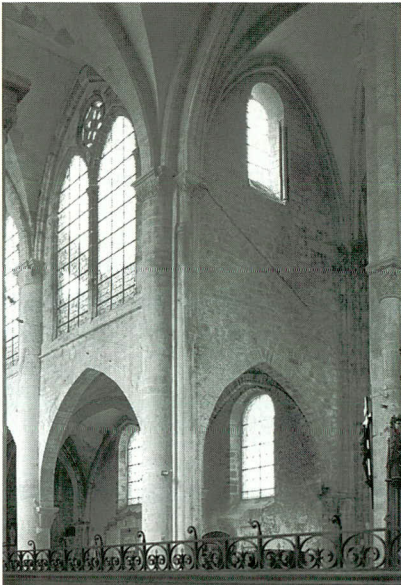


Figure 5. Étampes, Notre-Dame, face nord de la nef avec pierres rampantes.



Figure 6. Étampes, Notre-Dame, flanc sud des parties hautes de la nef prise de l'ouest.

Comme l'avait bien noté l'équipe de l'Inventaire général, les rangées diagonales de pierres ne sont peut-être pas contemporaines des parties hautes de la nef d'origine, mais elles n'auraient pas pu être construites beaucoup plus tard, étant donné le fait qu'elles sont

encastrées dans un mur qui date vraisemblablement des années 1150⁶. A quoi servaient-elles ? Sommes-nous en présence de deux étais, deux arcs-boutants embryonnaires sans arcs, bloqués dans la paroi du transept après avoir servi à soutenir les grandes voûtes d'arêtes que nous supposons en place dès la construction de la nef ?

Une photo du côté sud de la nef prise par Pierre Rousseau avant la restauration du contrebutement réalisée par Robert Camelot en 1957, pourrait nous inciter à y croire, en accord avec l'équipe de l'Inventaire général et Philippe Plagnieux, qui a publié un article sur le bâtiment en 1999⁷ [fig. 7]. La photo, prise en plongée, nous montre un étau qui semble correspondre parfaitement aux pierres diagonales et qui ferait donc partie d'un vrai système de contrebutement, placé pour combattre un déversement des murs gouttereaux. Ce serait une grande découverte, un précurseur authentique de l'arc-boutant.



Figure 7. Étampes, Notre-Dame, flanc sud des parties hautes de la nef prise de l'est (Photo P. Rousseau).

Mais la photo est trompeuse parce que prise de haut. Une série de documents inédits qui proviennent d'une collection privée étampoise, nous aide à comprendre ce que nous voyons sur la photo de Pierre

6. Jean-Marie PEROUSE DE MONTCLOS, Lydwine SAULNIER-PERNUIT, Julia FRITSCH, « Étampes, Notre-Dame », Dossier de l'Inventaire, p. III.1.

7. *Ibidem*, III.1 et doc. 10; Philippe PLAGNIEUX, « La collégiale Notre-Dame d'Étampes », in « L'architecture religieuse », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, J. Fritsch, D. Hervier (dir.), coll. Cahiers du Patrimoine, n°56, Paris, Editions du Patrimoine, 1999, p. 77-83. Voir aussi Sarah E. Thompson, qui les appelle « étais ou arcs de décharge plats ». Sarah E. THOMPSON, *op. cit.*, 2009, p. 186.

Rousseau⁸ [fig. 8]. Il s'agit de relevés faits par Pierre Magne lors de sa restauration de la nef au début des années 1840 qui étaient autrefois associés à un devis, actuellement conservé à la médiathèque du Patrimoine à Charenton-le-Pont. La coupe de Magne indique clairement que l'étau dans la photo de Rousseau est en fait la tête d'un arc-boutant avec claveaux, qui a probablement été réalisé lors de la réfection des parties hautes de la nef au XIII^e siècle, entraînant elle-même une modification des toitures. Ce que nous pourrions voir comme un mauvais état de ces arcs-boutants n'est probablement que la preuve du fait que l'arc était protégé par un toit ; ainsi le rampant, dont le rôle primaire est de protéger l'ensemble de l'eau, n'était pas nécessaire. Plus important même, l'espace en-dessous de ces pierres rampantes que nous voyons toujours dans le mur n'aurait jamais pu être vide ; sans arc ou autre moyen de support, les pierres elles-mêmes seraient incapables de se soutenir toutes seules [fig. 5].

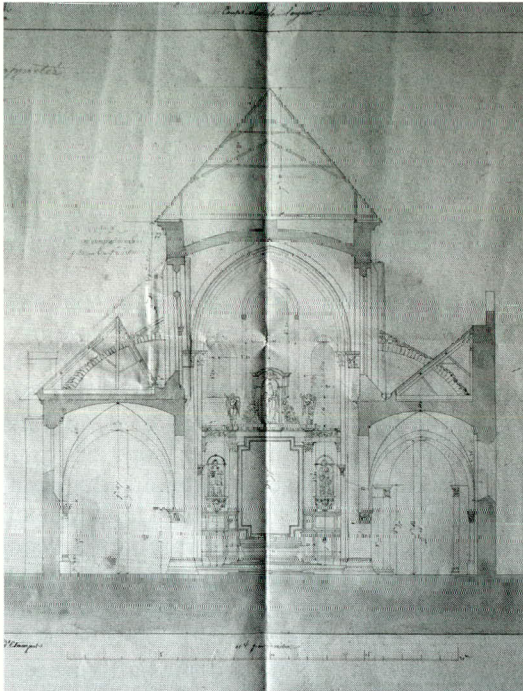


Figure 8. Étampes, Notre-Dame, coupe à travers la nef par Pierre Magne, ca. 1841 (Collection privée).

8. Je tiens à remercier M. François Jousset, à qui les documents appartiennent, et l'ancien curé de Notre-Dame, le Père Frédéric Gatineau, qui m'a averti de leur existence.

Pour conclure, nous évoquerons trois points : premièrement, puisque cette série de pierres n'aurait pas pu s'auto-supporter, étant donné sa longueur, son manque de courbure et son inclinaison, le mur en dessous a dû être préexistant, une supposition confortée par la différence de la maçonnerie de part et d'autre de la diagonale de pierres [fig. 9] ; deuxièmement, cette diagonale de pierres n'avait aucune raison d'être structurale puisque le mur triangulaire sous-jacent aurait rendu superflu tout effort de contrebutement supplémentaire qu'elle aurait pu apporter au mur gouttereau ; troisièmement, le bâtiment ne présente aucun vestige de mur similaire dans les travées à l'ouest de celle-ci.

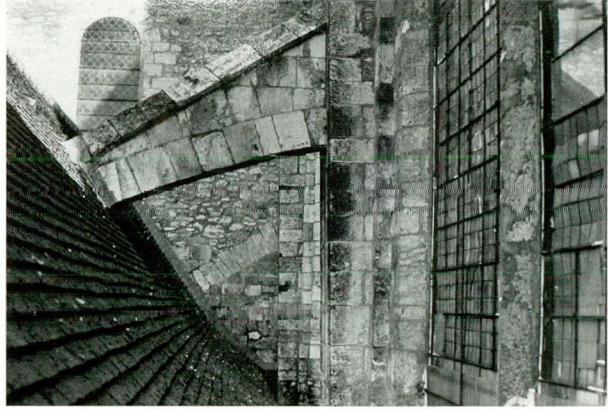


Figure 9. Étampes, Notre-Dame, flanc nord des parties hautes de la nef prise de l'ouest (Photo P. Rousseau).

A mon sens nous ne pouvons donc être en présence d'une séquence de proto-arcs-boutants. Je pense que cette suture diagonale doit être mise en relation avec l'ancien toit en appentis qui couvrait le bas-côté. Le mur triangulaire en-dessous a probablement été monté pour renforcer ce qui deviendrait la dernière travée de la nef suite à la création du transept ; les pierres rampantes sont en quelque sorte les témoins du toit qui devait passer au-dessus du mur triangulaire⁹. Cependant, deux paradoxes sont à signaler. Il est curieux que l'on ait construit un mur *autour* de ces pierres rampantes, ceci représentant un travail supplémentaire, puisque chaque pierre qui l'entoure a dû être taillée en fonction de l'angle imposé par la diagonale ; pourquoi donc les avoir gardées en place [fig. 10] ? D'autre part, il est intéressant de constater que les pierres ne sont pas affleurées avec la surface du mur à l'intérieur de l'édifice mais plutôt avec le mur extérieur, maintenant protégé par le toit du bas-côté nord de la nef [fig. 11]. Nous pourrions peut-être imaginer à l'intérieur l'anticipation d'une réparation cosmétique comme un badigeon.

9. Voir pour complément, *Ibidem*, p. 186.

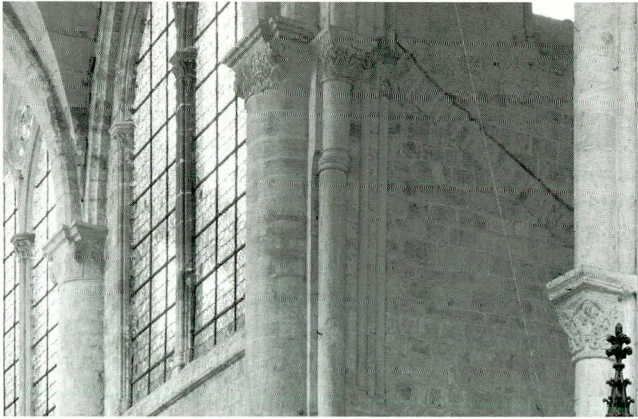


Figure 10. Étampes, Notre-Dame, pierres rampantes, côté nord.



Figure 11. Étampes, Notre-Dame, détail des pierres rampantes, prise sous le toit du bas-côté nord.

Saint-Martin

Passons maintenant à la collégiale Saint-Martin [fig. 2], une église dotée de plusieurs arcs-boutants, témoins de multiples interventions dans un bâtiment qui, semble-t-il, comme la tour qui le précède, ne s'est pas très bien comporté sur le plan structurel. Sa position dans l'historiographie de l'architecture gothique a été établie par Jacques Henriot dans un article paru en 1978 intitulé « Recherches sur les

premiers arcs boutants. Un jalon : Saint-Martin d'Étampes »¹⁰. Pour Henriet, Saint-Martin était le premier bâtiment d'une longue série, construits au milieu du XII^e siècle – dont la cathédrale de Sens – pour lesquels notre connaissance du système de contrebutement avait besoin d'être actualisé ; le premier témoin dans un long procès essentiel mené contre une histoire de l'architecture du début de l'ère gothique, et spécifiquement l'histoire de l'arc-boutant, qui était à l'écart de toute réalité archéologique. A l'époque de la rédaction de l'article, il était communément admis que l'arc-boutant avait été inventé dans la nef de Notre-Dame de Paris – en dépit d'un corpus croissant de témoins contradictoires¹¹. En osant ouvrir ce procès, Henriet nous a ouvert la voie à une nouvelle compréhension de l'art gothique. Dès la première page de l'article sur Saint-Martin, Henriet établit son mode caractéristique d'analyse d'un bâtiment début gothique : une lecture précise et approfondie des sources documentaires, une observation minutieuse de l'archéologie – et des assertions vigoureuses basées sur sa propre intuition structurelle. Pour lui, les murs du chevet de Saint-Martin étaient « incapables d'épauler le haut vaisseau »¹². Le corollaire est inévitable : un tel vaisseau avait besoin d'arcs-boutants.

Si nous nous servons de la coupe longitudinale produite par Camille Le Prévots en 1941 [fig. 12], reprise d'une coupe faite par Lucien Roy en 1907, à ma connaissance les deux seules existantes, donc les seules qu'Henriet aurait pu voir, cette idée pourrait nous sembler raisonnable, puisque la coupe est faite au milieu de la travée axiale. Mais il faut se rappeler que les murs gouttereaux de Saint-Martin sont de l'ordre d'un mètre d'épaisseur sans compter les colonnettes engagées, pour un vaisseau d'un peu plus de 9 m de large avec des voûtes dont la clef est à 17,50 m du sol, ici représentés dans la coupe transversale publiée par Thomas King en 1869 [fig. 13]. Il est utile de noter aussi que le flanc sud du chevet est depuis au moins deux cents ans dépourvu d'arc-boutant (ce-dernier n'apparaît dans aucune représentation ancienne) et se maintient très bien ainsi. Comment évaluer le « besoin » structurel d'un bâtiment ? Sans des moyens avancés, comme une étude des déformations par scanner laser, il est effectivement impossible de le faire. Les seuls indices vraiment admissibles dans une telle discussion sont ceux qui proviennent de l'archéologie. Il n'y a que deux arcs-boutants à Saint-Martin qui pourraient être qualifiés « d'origine », qui pourraient dater des premières campagnes de construction du troisième quart du

10. Jacques HENRIET, *op. cit.*, 1978, p. 309-323.

11. Andrew J. TALLON, *op. cit.*, 2007, chapitre 1.

12. Jacques HENRIET, *op. cit.*, 1978, p. 319.

XII^e siècle. L'un existe sur le flanc sud de la nef [fig. 14] ; l'autre semble s'être absenté du flanc sud du chevet [fig. 15].

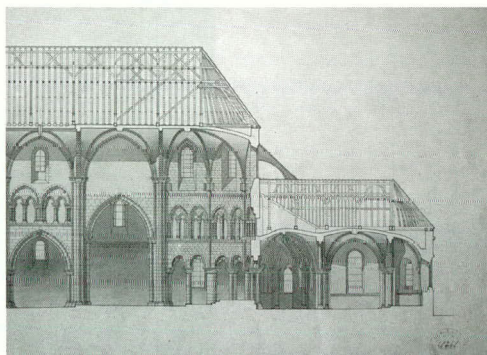


Figure 12. Étampes, Saint-Martin, coupe longitudinale par Camille Le Prévost, 1941 (Charenton-le-Pont, Médiathèque du Patrimoine, 0082/091/1003 n° 17267).

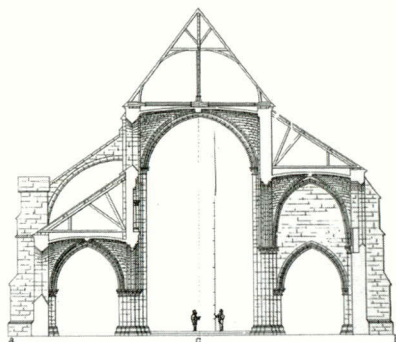


Figure 13. Étampes, Saint-Martin, coupe transversale d'après George Bell et Frederick Daldy, 1857 (d'après T. H. King, *Etudes pratiques tirées de l'architecture et des arts du Moyen Âge*, 5 vol., London, 1869, vol. I).



Figure 14. Étampes, Saint-Martin, flanc sud de la nef.



Figure 15. Étampes, Saint-Martin,
flanc sud du chevet.

Commençons avec celui de la nef : celui-ci donne la forte impression d’être primitif. Henriet a bien noté qu’il n’y avait pas de rigole dans l’extrados de l’arc-boutant, que la culée n’était pas en bâtière comme celles d’à-côté, et que l’arc de l’intrados dessinait un quart de cercle¹³. Mais ces critères peuvent-être trompeurs. Il est souvent dit que les arcs-boutants les plus anciens ont l’intrados en forme de quart-de-cercle, mais statistiquement ce n’est pas le cas¹⁴ ; cette idée en fin de compte est due à une pensée Viollet-le-Ducienne qu’un arc-boutant à l’origine n’était qu’une tranche d’une voûte en quart-de-cercle¹⁵. Ensuite, il est important de noter que la simplicité peut-être facilement confondue avec un caractère primitif, comme c’est le cas pour le chevet du XII^e siècle de Saint-Pierre à Bar-sur-Aube, où des arcs-boutants d’apparence fort simple ont été installés, pour la première fois, au début du XVIII^e siècle – si les documents cités par l’architecte Bernard Fauconnier lors d’une restauration en 1851 et les indices archéologiques sont fiables¹⁶. Enfin, il n’est pas logique

13. *Ibidem*, p. 320.

14. Maria-Katerina NIKOLINAKOU, Andrew J. TALLON, John OCHSENDORF, “Structure and form of early Gothic flying buttresses”, *Revue Européenne de Génie Civil* 9, n° 9-10, 2005, p. 1208-1210.

15. Andrew J. TALLON, *op. cit.*, 2007, chapitre 1.

16. Charenton-le-Pont: Médiathèque du Patrimoine 0081/010/0010 et 0082/010/2002 nos. 199, 201, 202, et 4408.

d'utiliser l'absence de rigole dans l'extrados comme critère formel pour établir l'ancienneté d'un arc-boutant installé sur un bâtiment qui ne présente pas de système de drainage pouvant lui apporter de l'eau. Ainsi, malgré son apparence primitive, cet arc-boutant aurait très bien pu être construit pendant une période postmédiévale pour laquelle il y a une lacune de documentation.

Examinons maintenant l'arc-boutant putatif situé sur le flanc sud du chevet [fig. 15]. Henriet pensait, avec l'équipe de l'Inventaire général, que celui-ci existait auparavant à cause de la taille du contrefort sur lequel il aurait pris pied – un argument encore une fois basé sur une estimation intuitive concernant la faiblesse du bâtiment¹⁷. Pour Henriet, la preuve de l'existence de l'arc-boutant était la présence d'une souche de culée visible au-dessus du toit du déambulatoire [fig. 15, 16]. Mais ici nous sommes confrontés à une chose étrange. Henriet semble ne pas avoir remarqué que la souche n'apparaît pas sur les photographies et les dessins réalisés avant les années 1960 [fig. 2, 17, 18] ; pour des raisons qui restent obscures, la partie supérieure de la souche, ainsi que le bandeau qui marque son départ, ont été construits de toutes pièces par l'architecte chargé de la restauration, Robert Camelot, au moment de la réfection du toit, qui a été surélevé à une époque inconnue¹⁸. Nous nous retrouvons, comme à Notre-Dame, face à une énigme : à regarder les témoins archéologiques présents sous le toit du déambulatoire [fig. 19], on pourrait facilement croire qu'il y avait effectivement une souche de culée – mais de l'extérieur, il reste néanmoins vrai que Camelot a amplifié ce qui restait quand il a refait le toit et la partie supérieure du mur – si ce n'est pas une invention pure et simple de sa part.

17. Selon les mots d'Henriet, « Ses proportions excluent qu'il ait pour rôle de contrebuter les poussées des voûtes du déambulatoire; il ne pouvait que servir de base à la culée d'un arc aujourd'hui disparu, culée dont le départ se voit encore ». Jacques HENRIET, *op. cit.*, 1978, p. 321. Une formulation presque identique, « le gros contrefort à droite du chœur...ne peut être que la culée d'un arc-boutant jamais achevé. Pourquoi aurait-on construit dès la 3^{ème} campagne ces gros massifs si ce n'est pour contrebuter les voûtes hautes? » se trouve dans le dossier de l'Inventaire, au Service Régional de l'Inventaire Général de l'Île de France : Jean-Marie PEROUSE DE MONTCLOS, Lydwine SAULNIER-PERNUIT, Julia FRITSCH, « Étampes, Saint-Martin », Dossier de l'Inventaire, p. III.2.

18. Je tiens à remercier William Clark pour m'avoir indiqué ce paradoxe. Le devis qui expliquerait ce « piège à historien d'art » n'a pas encore été mis à jour; il devrait être conservé à Charenton-le-Pont, à la Médiathèque du Patrimoine sous la cote 0081/091/0018 mais n'y est plus. D'après ce que j'ai pu vérifier, il n'est pas non plus aux archives départementales de l'Essonne ni aux archives municipales de la ville d'Étampes. Reste les archives des Bâtiments de France, mentionné, de façon énigmatique, dans le rapport de l'Inventaire (p. I.5) que je n'ai pas encore pu localiser.



Figure 16. Étampes, Saint-Martin, souche de la culée putative.



Figure 17. Étampes, Saint-Martin, flanc sud du chevet, ca. 1950 (Je tiens à remercier Lindy Grant et la Conway Library, Courtauld Institute of Art, London pour l'utilisation de cette photo).



Figure 18. Étampes, Saint-Martin, flanc sud du chevet, 2006.



Figure 19. Étampes, Saint-Martin, souche de la culée prise sous le toit.

Que pouvons-nous tirer de ces observations ? Deux hypothèses semblent se dessiner. La première serait que les contreforts n'ont jamais été destinés à porter des culées. Comme l'a proposé Henriët, il est possible, étant donné les problèmes spectaculaires de la tour ouest, que le sol manquait de stabilité, et peut-être spécialement sous le coté sud, d'où leur taille¹⁹ [fig. 2]. De grands contreforts, contemporains de ceux de la façade du transept sud, qui s'achevaient auparavant en glacis ou en bâtière, auraient pu être destinés tout simplement à mieux diffuser les poussées des voûtes du collatéral de la nef ou du déambulatoire. Ceux-ci auraient été modifiés plus tard pour accepter un arc-boutant simple, dans le cas de la nef, et un arc-boutant « essai » sur le chevet. L'effort aurait été abandonné après avoir réalisé que le manque d'alignement entre la culée et le contrefort du mur goutte-reau supérieur allait poser des problèmes insurmontables [fig. 15]. Si ce scénario est correct, il est possible que la souche putative date de l'époque de l'installation des trois autres arcs-boutants et contreforts du chevet [fig. 20], à un moment, peut-être au XIII^e siècle, où l'arc-boutant était reconnu comme une technologie incontournable, une aide indispensable pour l'entretien structurel d'un bâtiment, même conçu sans²⁰. Il est utile de rappeler que l'emploi au XII^e siècle

19. Jacques HENRIËT, *op. cit.*, 1978, p. 323, n. 343.

20. En tout cas ces arcs-boutants, culées et contreforts sont postérieurs au XII^e siècle, comme l'indiquent la forme de la culée et le chaperon du rampant (figure 14) et le fait qu'aucun des contreforts sur lesquels sont posés les culées n'est lié avec le mur du déambulatoire. Henriët a pensé que ces contreforts et arcs-boutants remplaçaient une série similaire construite au même moment que le chevet dans les années 1140, mais les indices archéologiques pour une telle installation sont manquants. *Ibidem*, p. 320. Voir pour complément, John JAMES, « Evidence for Flying Buttresses before 1180 », *Journal of the Society of Architectural Historians*, n° 51, 1992, p. 287.

de l'arc-boutant était loin d'être systématique, qu'une fois « découvert », il n'y a pas eu de volonté inexorable et unanime de s'en servir²¹.



Figure 20. Étampes, Saint-Martin, élévation de la face est par Camille Le Prévost, 1941 (Charenton-le-Pont, Médiathèque du Patrimoine, 0082/091/1003 n° 17266).

21. Le cas de Bar-sur-Aube, cité plus haut, est un point de référence ; un autre exemple est celui de l'abbatiale de Pontigny, où les arcs-boutants du chevet ont été vraisemblablement ajoutés après-coup. Voir à ce propos Andrew J. TALLON, Arnaud TIMBERT, « Les arcs-boutants du chevet de l'abbatiale de Pontigny », *Bulletin Monumental*, 2008, t. 166, p. 99-104.

La deuxième hypothèse est la suivante : si la souche existait vraiment – quelque chose qu'il est, sans le devis de Camelot, impossible d'affirmer – et avait été construite au même moment que la culée – également difficile à dire, vu la qualité de la maçonnerie [fig. 20] – elle pourrait être considérée comme l'indice de *l'intention* d'ériger une série d'arcs-boutants dès la construction des murs gouttereaux du rez-de-chaussée²². Le bâtisseur responsable aurait pu vouloir copier, de façon sélective, les arcs-boutants de la cathédrale de Sens (peut-être, encore une fois pour des raisons de stabilité liées aux conditions du sol), à laquelle le parti de Saint-Martin d'Étampes doit beaucoup. L'arc-boutant de la nef en serait le premier témoin. La construction de l'arc-boutant du chevet, par contre, aurait été abandonnée. Le mur gouttereau et le contrefort supérieur ont été construits de façon à ne plus pouvoir en recevoir – l'important désaxement entre les deux contreforts en témoigne [fig. 16]. Pourquoi ? Nous pourrions peut-être voir en cela une sorte de critique de l'allure de béquille de la nouvelle technologie de l'arc-boutant – un peu comme ce qui s'est passé à l'église de Domont, où les arcs-boutants sénonais ont été copiés avec un certain manque de compréhension structurelle, avec un certain embarras²³. Malheureusement, il n'y a pas de réponse claire à la question du contrebutement de l'église de Saint-Martin d'Étampes – beaucoup d'éléments manquent, comme une critique d'authenticité matérielle et de l'arc-boutant de la nef, et de la souche putative. Ceci dit, à mon sens, la deuxième hypothèse semble légèrement plus plausible, étant donné la parenté architecturale avec la cathédrale de Sens et l'ambiance foisonnante qui régnait autour du milieu du XII^e siècle – de multiples expériences structurelles menées par les bâtisseurs sur la voie d'une nouvelle architecture. Cependant, les investigations structurelles à Notre-Dame comme à Saint-Martin, autant que nous pouvons les comprendre, ne semblent pas avoir été des moments-clefs, des expériences révolutionnaires qui auraient eu la puissance de changer le cours de la pratique architecturale d'alors.

22. Comme le pensaient Jacques Henriot et Philippe Plagnieux. Jacques HENRIOT, *op. cit.*, 1978, p. 320; Philippe PLAGNIEUX, « L'église Saint-Martin d'Étampes », in « L'architecture religieuse », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, J. Fritsch, D. Hervier (dir.), coll. Cahiers du Patrimoine, n°56, Paris, Éditions du Patrimoine, 1999, p. 97.

23. Andrew J. TALLON, *op. cit.*, 2007, p. 140-141.

Le bâtiment nord de la collégiale Notre-Dame d'Étampes

Élise BAILLIEUL*

Doctorante en histoire de l'art médiéval,
Université Charles de Gaulle – Lille 3, UMR 8529 IRHiS
elisebaillieul@gmail.com

Sur le flanc nord de la collégiale Notre-Dame d'Étampes est accolé un édicule qu'il est difficile de considérer visuellement dans son ensemble en raison du peu de recul qu'offre l'environnement [fig. 1, 2]. Ce bâtiment, aussi peu mentionné qu'illustré dans la bibliographie traitant de l'église¹, lui est cependant contemporain. Son étude soulève des questions d'ordre à la fois matériel, formel et fonctionnel



Figure 1. Étampes, Notre-Dame, face occidentale du bâtiment nord (Photo. S. Cloart-Pawlak).

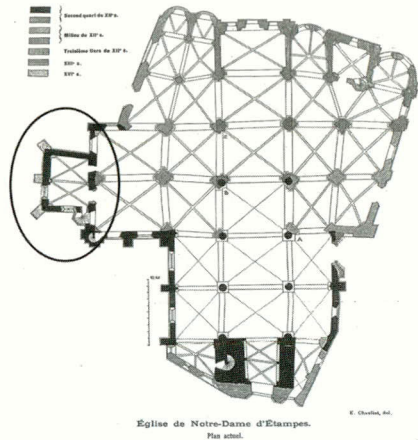


Figure 2. Étampes, Notre-Dame, plan de la collégiale (d'après E. Lefèvre-Pontalis, « les campagnes de construction de Notre-Dame d'Étampes, *Bulletin monumental*, 1909, t. 82).

* Sauf indication contraire, les photographies illustrant cet article sont de l'auteure.

1. Le bâtiment n'a réellement été traité que dans les dossiers de l'Inventaire réalisés dans les années 1970 et dans la thèse de Sarah Thompson. Jean-Marie PEROUSE DE MONTCLOS, Lydwine SAULNIER-PERNUIT, Julia FRITSCH, « Étampes, Notre-Dame », Dossier de l'Inventaire, Service Régional de l'Inventaire Général de l'Île de France, p. II-22-23 et p. III-7 ; Sarah E. THOMPSON, *Inventing 'Gothic': Notre-Dame d'Étampes and the Impact of Design Process on Architectural Change in the Île-de-France, 1120 – 1150*, Thèse de doctorat, sous la direction de C. Edson Armi, University of California, Santa Barbara, 2009, p. 144-146.

qui permettent d'aborder l'histoire architecturale de la collégiale sous un angle nouveau².

Le bâtiment nord abrite actuellement la sacristie et se développe sur trois niveaux. Celui du rez-de-chaussée est le seul à être encore utilisé. On y accède uniquement depuis l'intérieur de la collégiale, par deux portes percées à l'extrémité de ce qui est appelé, par commodité, le bras nord du transept. Le bâtiment est composé d'une salle souterraine de plan quadrangulaire ; au dessous, de plain-pied avec l'église, l'espace de la sacristie, long de trois travées barlongues voûtées d'ogives ; enfin la salle supérieure, qui prend place au-dessus de la salle souterraine et des deux travées occidentales de la sacristie [fig. 3]. Ces trois niveaux sont reliés entre eux par un escalier hors-œuvre, construit dans l'angle sud-ouest.

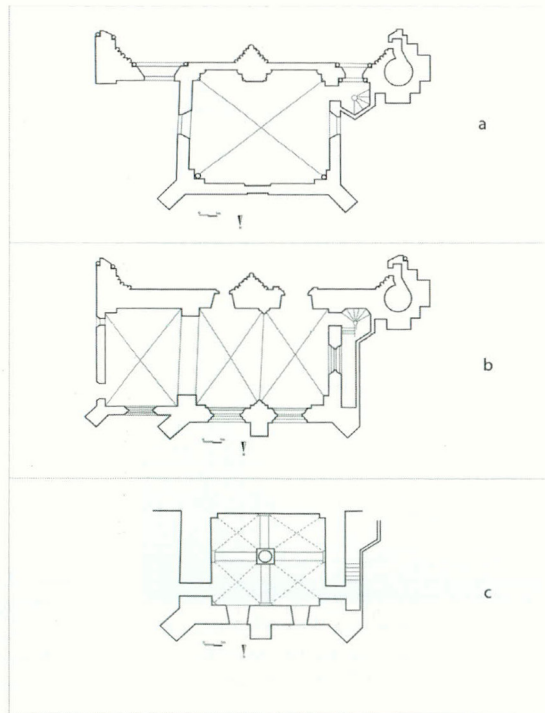


Figure 3. Étampes, Notre-Dame, plan des trois niveaux du bâtiment nord par Pierre Rousseau (Charenton-le-Pont : Médiathèque du Patrimoine 1999/045/0007 D093 ; mise au net E. Baillieul)
 a. Plan salle haute.
 b. Plan de la salle du rez-de-chaussée.
 c. Plan de la salle souterraine.

2. Cet article est également l'occasion de sortir de l'ombre les travaux de Pierre Rousseau sur la collégiale Notre-Dame. Décédé en 1998, il a consacré de nombreuses années de sa vie à l'étudier et à la représenter, mais peu de ces planches ont été publiées jusqu'à présent. Les archives personnelles de M. Rousseau, sont conservées à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine à Charenton-le-Pont. Voir les cartons 1999/045/0006, 1999/045/0007, 1999/045/0009 et 1999/045/0015.

Une première lecture de l'ensemble montre que la travée orientale de la salle du rez-de-chaussée est une adjonction moderne et que la construction initiale ne possédait que deux niveaux. L'espace de l'actuelle sacristie a en effet été conçu indépendamment dans le bâtiment médiéval : dans un premier temps, le volume de la salle supérieure a été divisé en deux, dans le sens de la hauteur, par des voûtes d'ogives dont l'extrados a été surmonté d'un plancher ; la troisième travée a ensuite été ajoutée au milieu du XIX^e siècle³ [fig. 4].

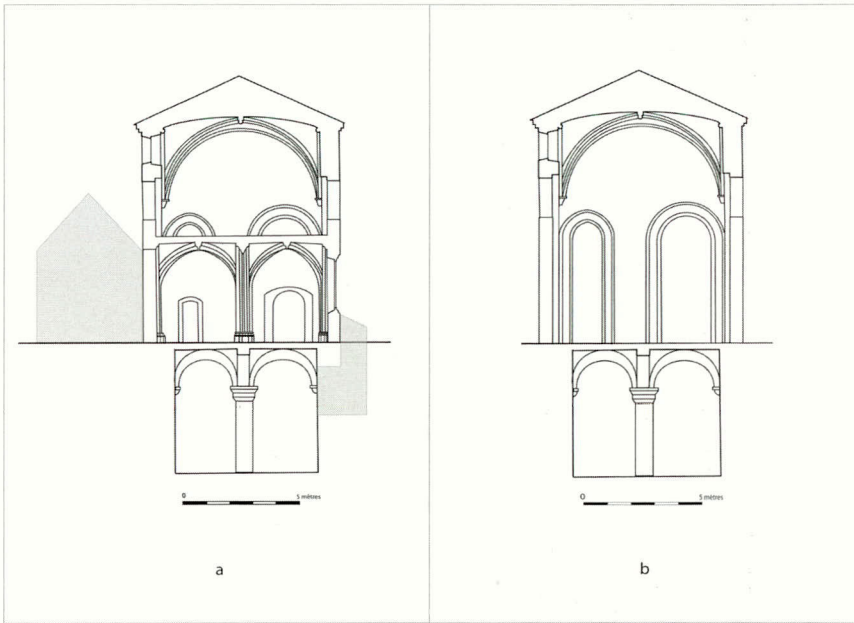


Figure 4. Étampes, Notre-Dame, coupe du bâtiment nord par Pierre Rousseau. (Charenton-le-Pont : Médiathèque du Patrimoine 1999/045/0007 D093 ; mise au net E. Baillieul)

L'aspect et la fonction de la salle supérieure avant les transformations majeures dont elle fut l'objet au XVI^e siècle sont totalement inconnus. Aucun auteur ne semble s'être penché sur cette question à l'exception de Pierre Rousseau⁴. Ce manque d'intérêt s'explique probablement par la richesse des documents modernes, ayant suscité davantage la curiosité des chercheurs. Le livre de comptes de la

3. Jean-Marie PEROUSE DE MONTCLOS, ... *op. cit.*, p. III-8.

4. Archives de Pierre Rousseau *op. cit.*, carton 1999/045/0007 D093.

fabrique des années 1513-1515 est en effet une précieuse source de renseignements sur le déroulement des travaux au rez-de-chaussée du bâtiment⁵. Les frais relatifs à ces aménagements figurent de façon détaillée dans un paragraphe intitulé « dépenses exceptionnelles ».

On y apprend que les chanoines ont entrepris ces modifications pour accueillir une chapelle dédiée au saint Sépulcre et qu'ils ont commandé pour l'agrémenter un groupe sculpté monumental⁶. En 1514, des portes plus petites sont percées dans le remplissage des deux anciennes grandes baies. L'exécution de la peinture murale de l'*Ecce Homo*⁷ [fig. 5] et la construction de l'escalier reliant les différents niveaux y sont également relatées. L'emploi à plusieurs reprises du mot « réparation », pourrait être l'indice que cette salle avait déjà fait l'objet de transformations⁸.

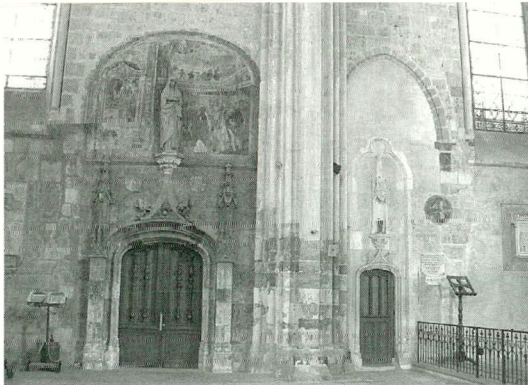


Figure 5. Étampes, Notre-Dame, extrémité du bras nord du transept, vestiges des arcs qui ouvraient sur le bâtiment nord et accès actuels à la sacristie.

Seule la mention de la salle souterraine dans ces lignes nous renseigne sur une des fonctions antérieures du bâtiment. Il est dit que des manouvriers ont été payés pour, entre autre, « curer le charnier de

5. Ce document a été transcrit et publié : Maxime LEGRAND, « Comptes des recettes et dépenses de la fabrique de l'église collégiale Notre-Dame 1513-1515 », *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1907, p. 71-116.

6. Le Christ au tombeau aujourd'hui conservé dans le bas-côté nord du chœur de la collégiale est le seul vestige de cette grande scène, qui devait comprendre six ou sept personnages légèrement plus grands que nature, taillés vraisemblablement, à l'instar du Christ, en pierre de Saint-Leu.

7. Voir à ce sujet Marie-Pasquine SUBES, « La collégiale Notre-Dame d'Étampes », in « Les peintures murales », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, J. Fritsch et D. Hervier (dir.), coll. Cahiers du Patrimoine, n°56, Paris, Éditions du Patrimoine, 1999, p. 244-245.

8. Maxime LEGRAND, *op. cit.*, 1907, p. 96.

dessous ladite chapelle »⁹. Ce texte constitue le premier document témoignant de l'usage qui était fait de cette salle, toujours traditionnellement appelée « ancien ossuaire ».

Quatre plans de 1796, représentant le bâtiment nord, nous apprennent qu'il abritait avant la Révolution, en plus de l'autel du saint Sépulcre, un autel consacré à sainte Marguerite, et surtout, que la salle supérieure était appelée « chapitre, parce qu'au-dessus de ces chapelles est la chambre où se tenoient les assemblées des chanoines de Notre-Dame »¹⁰. L'église ayant été rendue au culte l'année précédente¹¹, on peut penser que ces salles avaient alors retrouvé leur fonction.

Les historiens de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle indiquent que l'ancienne chapelle du Sépulcre a été transformée en sacristie en 1868, et qu'à cette date, les ossements qui restaient dans la salle souterraine furent déplacés au cimetière¹².

Les auteurs s'accordent également sur l'antériorité de ce bâtiment par rapport au bras nord du transept. Tous soulignent le caractère extrêmement fruste de la salle basse et y voient la preuve de son ancienneté. E. Lefèvre-Pontalis est le premier à situer sa construction entre les années 1125 et 1135, mais il ne croyait pas à la vocation d'ossuaire de la salle souterraine, et préférerait y voir à l'origine une cave à usage domestique¹³. E.-L. Lefèvre ajouta, mais sans citer ses sources, que son édification fut motivée par le désir des chanoines de désaffecter le cimetière qui séparait la collégiale de leurs maisons¹⁴. Les ossements ainsi déplacés auraient pris place dans l'ossuaire construit à cet effet. Ces deux hypothèses concernant sa datation et sa destination furent ensuite relayées sans conteste.

9. Il semble qu'il n'ait pas été vidé entièrement au XVI^e siècle, car en note, Maxime Legrand précise, sans citer, ses sources, qu'en 1868 le charnier était encore comblé sur une hauteur de huit mètres – ce qui paraît tout à fait impossible. Il cite alors un autre de ses ouvrages où il écrit cette fois « trois mètres » ; Maxime LEGRAND, *op. cit.*, 1907, p. 104, n. 3 et Maxime LEGRAND, *Étampes Pittoresques, la Ville*, Étampes, Humbert-Droz, 1^{ère} éd. 1897, rééd. 1902, p. 222.

10. Arch. Dép. Yvelines I Q 184.

11. Jean-Marie ALLIOT, « Le clergé pendant la Révolution dans le district d'Étampes », *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1922, p. 62.

12. Léon MARQUIS, « Les caves d'Étampes », *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1884, p. 238 ; Maxime LEGRAND, *op. cit.*, 1907, p. 109 ; Léon GUIBOURGÉ, « L'église Notre-Dame d'Étampes : l'ossuaire », *les Amis d'Étampes*, n° 1, 1946, p. 16. Aucun d'entre eux ne cite de source écrite, tous se réfèrent au témoignage d'un M. Moreau qui se souvenait avoir vu son père travailler au nettoyage de l'ossuaire en 1868.

13. Eugène LEFEVRE-PONTALIS, « les campagnes de construction de Notre-Dame d'Étampes », *Bulletin monumental*, 1909, t. 82, p. 13.

14. Louis-Eugène LEFEVRE, « Œuvres d'art diverses disparues ou existantes dans les églises d'Étampes et principalement dans l'église Notre-Dame », *Commission des Antiquités et des Arts du département de Seine-et-Oise*, 1912, p. 27.

L'extérieur

La troisième travée de la sacristie, à l'est du bâtiment, est facilement isolable [fig. 6]. Contrairement au reste de l'édifice, elle est construite en grand appareil et possède sa propre toiture. Les trois niveaux du bâtiment sont lisibles de l'extérieur, grâce à leurs ouvertures. Deux soupiraux percés dans le mur nord éclairent la salle basse. Les quatre baies en arc brisé, de conception plus tardive, ouvrent sur l'actuelle sacristie. Au troisième niveau, on trouve deux types de percements : trois baies plein-cintre, deux baies en arc brisé et une petite ouverture en plein-cintre qui sert de porte [fig. 1, 6, 7]. Les parements sont en moellons noyés dans du mortier, comme au mur gouttereau du bas-côté nord de la nef¹⁵ [fig. 8], alors que les baies et les contreforts sont en pierre de taille. Comme autour de la collégiale, les murs est et ouest sont sommés d'une corniche à modillons, ici fortement restaurée. Au nord, la corniche est ornée d'un simple tore surmonté d'un méplat. Sur la même face ont été implantés entre le deuxième et le troisième niveau, deux culots isolés et sculptés [fig. 7]. Celui de l'ouest, mieux conservé, porte une tête d'homme barbu, avec de grands yeux, aux cheveux séparés par une raie médiane, amenant ses mains à sa bouche ou à sa barbe. Son modelé, pour autant que l'on puisse en juger, est assez proche des masques des corniches de l'église. L'autre motif n'est pas identifiable en raison de son mauvais état de conservation.

Le rôle de ces deux modillons est incertain, tout comme ceux des bas-côtés nord de la nef. Un devis de l'architecte Magne, daté d'octobre 1840 atteste qu'ils servaient alors à soutenir de petites échoppes d'artisans¹⁶. Jouaient-ils déjà ce rôle au Moyen Âge ?

15. Le mur gouttereau du bas-côté sud est difficile à interpréter aujourd'hui car il a été modifié par le mur crénelé à la fin du XII^e ou au début du XIII^e siècle, puis fortement restauré. Remarquons seulement que le gouttereau de la travée occidentale du bas-côté sud présente les mêmes caractéristiques jusqu'à une hauteur qui correspond au sommet du portail royal.

16. Charenton-le-Pont : Médiathèque du Patrimoine 81/91/102/1 ; Sarah E. THOMPSON, *op. cit.*, 2009, p. 100-108 ; Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS..., *op. cit.*, p. I-9.

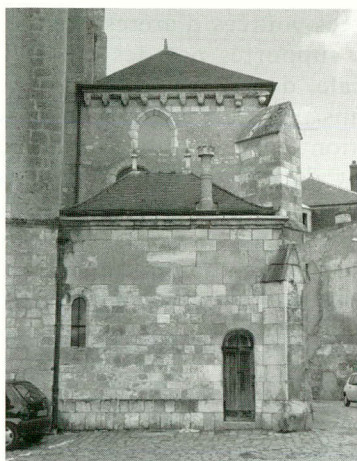


Figure 6. Étampes, Notre-Dame, face orientale du bâtiment nord.

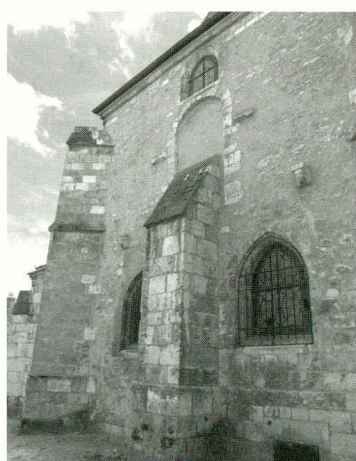


Figure 7. Étampes, Notre-Dame, face nord du bâtiment nord.



Figure 8. Étampes, Notre-Dame, bas-côté nord de la nef de la collégiale.

La salle souterraine

On accède à la salle souterraine depuis le rez-de-chaussée du bâtiment, par l'escalier moderne situé à l'ouest. Une plateforme métallique a été installée à une date indéterminée, peut-être, comme le suppose L. Guibourgé, lors de l'installation d'un calorifère destiné à chauffer la sacristie, dans un petit local aménagé à l'est¹⁷. Un frêle escalier permet de descendre de la plateforme au fond de la salle, dont la hauteur sous voûtes est d'environ 5,50 m [fig. 3c, 9, 10].

17. Léon GUIBOURGÉ, *op. cit.*, 1946, p. 16.

La salle est composée de quatre travées voûtées d'arêtes, séparées par de larges doubleaux à angles vifs, supportés par des culots en quart-de-rond et une colonne centrale de 47 cm de diamètre, surmontée d'un tailloir chanfreiné. Dans trois des angles, les arêtes sont reçues par des pilastres, à l'exception de la retombée de l'angle nord-est qui est retenue par un culot décoré d'un masque, seul élément figuré de la salle [fig. 11]. Son front ridé, ses yeux exorbités et ses oreilles pointues logées dans les angles rappellent certaines figures du bas-côté sud de la nef, à l'amorce des voûtes. Les murs, ainsi que le support central, sont recouverts d'un enduit épais, qui ne laisse rien apparaître de la maçonnerie sous-jacente, mais seuls les doubleaux semblent avoir été appareillés.

On remarque à l'extrémité nord des murs est et ouest, deux impostes simplement chanfreinées implantées symétriquement, quelques centimètres plus bas que celles qui reçoivent les arêtes. Légèrement décalées, elles ne gênent en rien la saillie des pilastres, et n'ont actuellement aucun rôle architectural.

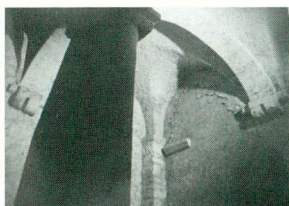


Figure 9. Étampes, Notre-Dame, vue intérieure de la salle souterraine vers le sud-ouest (Service Régional de l'Inventaire Général de l'Ile de France, Dossier de l'Inventaire « Étampes, Notre-Dame » :



Figure 10. Étampes, Notre-Dame, vue intérieure de la salle souterraine vers le nord (Service Régional de l'Inventaire Général de l'Ile de France, Dossier de l'Inventaire « Étampes, Notre-Dame » : photo 202).



Figure 11. Étampes, Notre-Dame, culot sculpté situé dans l'angle nord-est de la salle souterraine.

La baie par laquelle on entre aujourd'hui dans la salle souterraine est percée à plus de 3 mètres du sol. Elle n'est pas clavée et présente un dessin proche du plein-cintre, tout comme la baie de l'est qui lui fait face. Sous la plateforme métallique, pas de trace d'un éventuel escalier maçonné. Seule l'absence de pilastre à l'angle nord-est mériterait que l'on s'interroge sur la possibilité d'un accès médiéval à cet endroit, mais aucun signe de reprise n'est visible. L'existence d'un trou d'homme pour accéder à cette salle depuis les voûtes est peu

fenêtre basse ne l'est pas. Le mur sud, quant à lui, est seulement animé par le sommet de deux arcs moulurés dont on distingue le dessin au revers de ce mur, à l'extrémité du bras du transept [fig. 5].



Figure 12. Étampes, Notre-Dame, mur occidental de la salle supérieure du bâtiment nord. L'arc de décharge et l'arc formeret ne sont pas lancés suivant le même axe.



Figure 13. Étampes, Notre-Dame, mur oriental de la salle supérieure du bâtiment nord.

Outre l'établissement du plancher, c'est-à-dire le sol actuel, la structure de cette salle paraît ne pas avoir été beaucoup modifiée par les travaux d'aménagement de la chapelle du Sépulcre : seule une porte a été percée à l'ouest. Les fenêtres lui sont antérieures, mais ne sont pas contemporaines les unes des autres. La baie en plein-cintre du nord a été obstruée lors de l'édification du contrefort qui épaula ce mur²⁰ [fig. 7]. Les deux autres baies de même dessin sont vitrées, mais leur allège a été rehaussée à l'aide de pierres de taille [fig. 1]. Ces changements semblent être intervenus lors de l'installation du plancher. La présence à l'extérieur, notamment à l'ouest et au nord,

20. Sarah Thompson date ce contrefort du milieu du XII^e siècle. Il aurait été construit pour contrer la poussée du bras nord du transept lors de son adjonction au bâtiment nord. L'équipe de l'Inventaire propose de ne le faire remonter qu'à la construction des voûtes du rez-de-chaussée. Sarah E. THOMPSON, *op. cit.*, 2009, p. 144 ; Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS..., *op. cit.*, p. II-23.

envisageable compte tenu de leur homogénéité. Le mur sud, vers le transept, ne possède pas plus de percement. Signalons toutefois de nombreux renflements, masqués par l'enduit.

Les deux soupiraux sont légèrement différents. A l'extérieur, celui de l'est est en plein-cintre tandis que celui de l'ouest est quadrangulaire. Même chose à l'intérieur : l'ébrasement de la baie occidentale est plus sommaire qu'à l'Orient, où l'ouverture est mieux définie. La forme et les dimensions de ces baies, même si l'on considère que le niveau du sol a pu être fortement surélevé, sont incompatibles avec l'hypothèse d'un accès depuis la face nord, contrairement à ce qu'écrivait Maxime Legrand¹⁸. Si le soupirail oriental semble aujourd'hui antérieur et mieux construit, il est impossible d'affirmer que celui de l'ouest n'a jamais présenté le même aspect : le parement qui le surmonte a fait l'objet d'une restauration importante, qui a pu s'étendre à la baie et à son ébrasement.

La porte actuelle semble fonctionner avec l'escalier maçonné du XVI^e siècle et a donc sûrement été percée lors de la même campagne de travaux¹⁹. Il est difficile de situer dans le temps le percement de la baie orientale, sachant que le petit espace fait de briques sur lequel elle ouvre n'aide en aucun cas à sa compréhension. Tout au plus peut-on dire qu'elle est contemporaine ou postérieure à celle de l'ouest.

La salle haute

Compte tenu des importants remaniements qu'a subi le niveau de la sacristie [fig. 3b], seul l'examen de la salle haute permet de saisir l'organisation du bâtiment médiéval [fig. 3a].

Son plan se superpose à celui de la salle souterraine. Elle n'est constituée que d'une travée, couverte d'une voûte d'ogives quadripartite à gros tore retombant au nord sur des colonnettes, au sud sur des culots. Les ouvertures des faces nord, est et ouest se répartissent de part et d'autre d'un arc de décharge en arc brisé et à angle vif [fig. 12, 13] : à l'ouest, une fenêtre en plein cintre ; au nord, une baie de même dessin a été obstruée et dans la partie supérieure du mur a été percée une autre baie, cette fois en arc brisé ; on observe la même disposition sur le mur oriental, mais à l'inverse, la baie en arc brisé est bouchée et la

18. « L'ossuaire, auquel on accédait jadis de l'extérieur, c'est-à-dire de la partie du cloître où existait un cimetière entourant l'église », Maxime LEGRAND, *op. cit.*, 1907, p. 104, n. 4.

19. Il paraît en effet logique que l'on ait aménagé, entre 1513 et 1515, un accès facile à cette salle pour son nettoyage.

d'éléments symétriques et chanfreinés de part et d'autre des baies indique que, dans un état précédent, elles étaient encadrées d'une sorte de cordon [fig. 7]. A l'intérieur, ces trois fenêtres sont situées strictement sous l'arc de décharge, avec lesquels elles font corps. On remarque à l'est et à l'ouest que les deux ensembles arcs de décharge/baie sont symétriques, et tous les deux excentrés vers le sud, vers le mur mitoyen du transept [fig. 12, 13]. En revanche, l'arc de décharge et l'ancienne baie occupent bien le centre du parement septentrional. Du fait de cette disposition, par manque d'espace, il a été impossible de créer des supports identiques à ceux du nord pour recevoir les ogives méridionales. La soumission des retombées des ogives à l'implantation des arcs de décharge semble indiquer que ce voûtement leur est postérieur.

Depuis l'extérieur, la situation de ces fenêtres dans la partie sud du mur apparaît plus nettement comme étant un parti pris. Pourquoi en effet percer des baies excentrées vers le sud, alors que la masse du bras du transept réduira naturellement la quantité de lumière qu'elles pourraient recevoir ? L'emplacement, au centre du mur, de la baie en arc brisé de l'est est à ce titre plus logique [fig. 6]. Bien qu'elle soit murée, elle apparaît comme postérieure à la baie plein cintre qu'elle surmonte. Elle a été percée à l'aplomb de l'arc formeret, et elle est liaisonnée avec le reste du parement, ce qui porte à croire qu'elle serait contemporaine du voûtement. Au vu de l'emplacement des baies plein-cintre et de leurs arcs de décharge, serait-il possible qu'elles aient été conçues pour un bâtiment plus long au sud, pour lequel elles auraient été centrées ?

Les désordres d'appareillage observables entre les arcs de décharge et la modénature des arcs qui ouvraient sur le transept montrent le collage de ces derniers sur les claveaux de l'arc de décharge, prouvant que le parement sud est postérieur à ceux de l'ouest et de l'est [fig. 14]. A l'extérieur, les collages entre la collégiale et le bâtiment sont visibles sur toute la hauteur de l'étage [fig. 15]. Ils accusent un léger désaxement qui se répercute à tout le bâtiment, et qui a été également mis en évidence par Pierre Rousseau sur plusieurs de ses plans généraux²¹.

21. Charenton-le-Pont : Médiathèque du Patrimoine 1999/045/0007 D093



Figure 14. Étampes, Notre-Dame, vue du collage des maçonneries dans l'angle sud-ouest de la salle supérieure.



Figure 15. Étampes, Notre-Dame, détail du mur occidental du bâtiment nord. Les maçonneries sont collées à celles du contrefort du transept.

Pour résumer, il semble que la construction du bâtiment ait été régie par deux projets distincts et successifs. Tout d'abord un état où il était plus long, de quelques mètres ou de plusieurs travées, et dont l'axe différait de celui de l'église. L'édification du bras nord du transept n'a eu lieu qu'ensuite. Lors de cette adjonction majeure de la collégiale à cette annexe, leur mur commun a été déplacé vers le nord, entraînant un irrémédiable changement de plan, et de voûtement²². A l'extérieur, un léger amincissement des maçonneries au dessus des baies en plein-cintre matérialise en quelque sorte l'ampleur de la reprise : immédiatement au dessus des arcs de décharge, elle comprend les baies en arc-brisés et les deux assises appareillées portant les corniches. L'examen des ouvertures de la salle haute ne révèle qu'une chronologie relative. En effet, leurs différences formelles ne permettent pas de situer plus précisément dans le temps la date de leur réalisation ; plein-cintre et arc brisé coexistent jusque dans les parties les plus récentes de la collégiale et toutes sont largement ébrasées, sans modénature.

22. Louis-Eugène Lefèvre, qui distingue également deux campagnes distinctes, arrive à des conclusions très différentes et très peu crédibles qu'il convient tout de même de mentionner : selon lui, l'ossuaire aurait été surmontée d'un haut porche, dont la voûte d'ogives du second niveau serait le vestige. Quelques décennies plus tard, le chapitre aurait fait murer les pans ajourés du porche pour en faire une salle capitulaire. Louis-Eugène LEFEVRE, *op. cit.*, 1912, p. 27, n. 4.

De même, l'usage de deux types de supports distincts à la retombée des ogives n'est pas significatif en tant que tel, car la raison est d'ordre matériel [fig. 16, 17, 18]. Les colonnettes employées au nord sont monolithiques et reposent sur une base attique, elle-même reçue par un culot. Celui de l'ouest porte un visage qui présente quelques unes des caractéristiques que l'on observe sur les modillons des bas-côtés de la nef : des yeux écarquillés, le nez pointu et de petites oreilles ou cornes logées dans les angles. Le culot oriental est invisible car engagé dans le plancher. Les deux corbeilles sont identiques. Elles portent, comme aux chapiteaux les plus simples du bras sud du transept, deux rangs de feuilles lisses et épaisses, à la nervure centrale peu accentuée, qui s'enroulent en formant des crochets à becs aux angles de l'abaque. Ce dernier est de plan carré, contrairement au tailloir. Les feuilles du registre supérieur laissent apparaître la moulure arrondie de l'échine entre les crochets. Dans le chœur de la collégiale Saint-Martin d'Étampes, érigé à partir de 1142²³, se trouvent des chapiteaux en tous points équivalents.



Figure 16. Étampes, Notre-Dame, colonnette à la retombée nord-ouest des ogives de la salle supérieure.

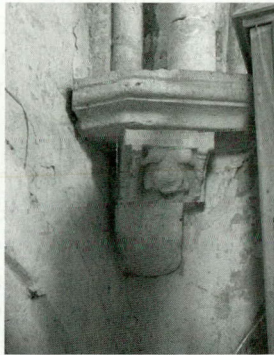


Figure 17. Étampes, Notre-Dame, culot à la retombée sud-ouest des ogives de la salle supérieure.



Figure 18. Étampes, Notre-Dame, culot à la retombée sud-est des ogives de la salle supérieure.

Dans l'angle occidental [fig. 17], sous une imposte identique à celles du nord, le culot supérieur est orné d'une sorte d'atlante. Il s'agit d'un personnage contorsionné mettant la tête entre ses genoux, et tenant dans ses mains deux colonnettes. Le modillon inférieur est nu. Au sud-est, l'ogive repose également sur deux consoles superposées. Celle du haut est ornée d'une tête chauve et ronde, orientée vers le

23. Jacques HENRIET, « Recherches sur les premiers arcs boutants. Un jalon : Saint-Martin d'Étampes », *Bulletin Monumental*, 1978, t. 136, p. 313.

sol, et dont les yeux, nez et bouche sont faiblement marqués. Dessous se développent des formes géométriques : une boule entre ce qui semble être deux croissants.

Le tailloir qui surmonte ce support est différent des trois autres [fig. 18]. Il est sculpté d'une frise feuillagée continue au motif moins sec et moins graphique que celui qui encadre le portail royal. Il semble fort que ce tailloir soit un remploi, car ses faces latérales ne sont pas même layées. Cette forme, qui ne se rencontre nulle part ailleurs dans l'édifice, pourrait provenir d'un autre chantier étampois. Les trois autres tailloirs paraissent quant à eux mieux adaptés à leur destination. Leur profil se rapproche de celui qui est employé dans la nef et le chœur de la collégiale, composés d'un tore et d'une doucine. Comme dans les parties orientales de l'édifice, ils sont tournés à 45° et leurs angles sont largement ouverts pour rejoindre les deux murs.

Les bases des colonnettes nord possèdent un filet inférieur marqué, comme au bras nord du transept ou aux ébrasements du portail sud, mais leur scotie n'est pas aussi surcreusée. Les deux tores qui entourent la gorge sont de hauteur équivalente. Le tore inférieur, légèrement aplati, sans être saillant, porte des griffes qui s'enroulent sur elles-mêmes à leur extrémité, faisant la liaison entre le plan circulaire de la base et le plan carré du socle. Très éloignées des griffes zoomorphes ou très bombées de la nef de la collégiale, elles sont à comparer à celles des parties orientales, en forme de languette.

La clef de voûte de la salle haute est ornée d'une couronne torsadée, au centre de laquelle est sculptée une fleur à quatre pétales [fig. 19]. Si elle n'a pas d'équivalent strict dans la collégiale, il faut remarquer que toutes les clefs des parties orientales de l'église – à l'exception des clefs de voûtes du bas-côté nord du chœur qui sont figurées – en sont tout de même formellement assez proches. Elles présentent les mêmes proportions et les motifs de pétales ou de billettes disposées en cercle y sont fréquents.

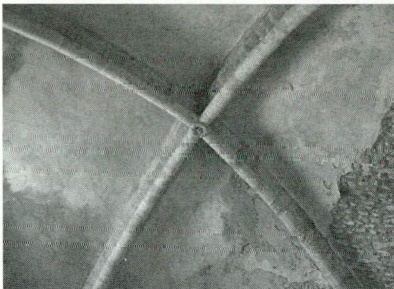


Figure 19. Étampes, Notre-Dame, clef de voûte et ogives de la salle supérieure.

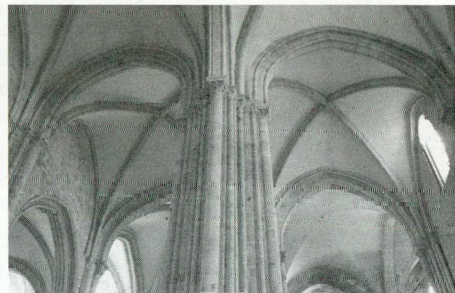


Figure 20. Étampes, Notre-Dame, vue vers le sud des doubleaux transversaux du bras nord du transept. À gauche, l'arc oriental présente un profil à triple tore.

Les arcs formerets de la salle haute sont en arc-brisé à l'est et à l'ouest, en plein-cintre au nord et au sud. Ils possèdent en revanche le même profil, à savoir un simple tore entre deux gorges, comme partout ailleurs dans l'église [fig. 12, 13].

Les ogives sont composées d'un tore de diamètre supérieur à celui des formerets, légèrement outrepassé et entouré de biseaux [fig. 19], comme au bras nord du transept et au vaisseau occidental du bras sud²⁴. Les arcs de décharges à angles vifs rappellent ceux que l'on trouve au premier niveau du clocher ainsi que les grandes arcades de la nef.

Les profils les plus complexes sont ceux des arcs à double rouleau du mur sud [fig. 14]. Ayant été bouchés par un parement peu épais, monté à l'aplomb de leur face extérieure, on peut considérer leur mouluration presque entièrement. L'arc oriental, moins large, est brisé, tandis que l'arc occidental est en plein-cintre. Le rouleau inférieur est mouluré d'un triple tore souligné par un anget – seulement gravé – et le rouleau supérieur est constitué d'un tore simple de section plus importante. Cette disposition est similaire à celle de l'arc doubleau longitudinal du vaisseau oriental du bras nord du transept, entre les deux travées qui précèdent les bas-côtés du chœur. Les autres doubleaux du nord et du sud ont un profil comparable mais où le triple tore est remplacé par un méplat entre deux tores, dégagés par des gorges [fig. 20].

Au regard des maçonneries et des formes en présence dans les parties encore perceptibles du bâtiment médiéval, il est donc possible de distinguer deux phases dans sa construction.

De l'état primitif, nous conservons la plus grande partie de la structure même de l'édifice, sur ses faces ouest, nord et est, de la salle souterraine jusqu'au dessus des arcs de décharge visibles à l'intérieur de la salle haute. Le premier état du bâtiment semble, du fait de leurs parentés matérielles et formelles, bien plus proche chronologiquement du chantier de la nef que des parties de l'église adjacentes. L'histoire de l'architecture de la collégiale elle-même nous autorise à penser qu'ils sont contemporains. Rappelons que les parties occidentales de l'église furent élevées dans les années 1130-1135 en lieu et place d'une nef du

24. La salle haute conserve d'importants vestiges de polychromie. Les ogives, les arcs formerets et leurs supports sont couverts d'ocre-jaune, les parties de ces arcs non toriques, de noir, tandis que les parements et les voûtains sont enduits de blanc. Ni les culots sculptés, ni les corbeilles ni la clef de voûte n'ont fait l'objet d'un traitement particulier, tous sont uniformes. En l'absence de point de comparaison dans la collégiale, la date de réalisation de cette polychromie reste indéterminée.

milieu du XI^e siècle²⁵. Les trois vaisseaux de la nef ne s'étendent aujourd'hui en longueur que sur deux travées, mais au XII^e siècle, une troisième fut réalisée. Outre ce changement de plan, les différences formelles entre cet espace aux volumes cloisonnés et hiérarchisés et l'espace « halle »²⁶ qui s'étend à l'Orient, suffisent à attester d'un changement de parti architectural important. Le chantier se déplaça alors à l'est où fut édifié le chevet plat, auquel fut accolé vers 1145-1150 d'abord au nord, puis au sud, des vaisseaux s'organisant comme les deux bras d'un transept et une paire de doubles bas-côtés, se terminant par des chapelles orientées. Le bâtiment nord, qui devait dans son état initial être indépendant, ou bien accolé à une structure disparue, constitue un ensemble cohérent avec le plan et les formes mises en œuvre lors de la première campagne de construction de l'église vers 1130.

Ainsi, au même titre que la nef, le petit édifice a été modifié et adapté lors de la mise en chantier des parties orientales. C'est lors de l'érection du bras nord du transept – au milieu du siècle – que le mur sud du bâtiment a été complètement repris : reculé d'une distance difficile d'apprécier, le nouveau parement a été percé de deux baies à la modénature comparable à celle des doubleaux du transept. Ne reposant plus sur ses quatre murs, la voûte a été détruite et remplacée²⁷. Lors de cette seconde phase, on rehausse vraisemblablement les murs des trois autres faces de quelques centimètres pour accueillir la voûte d'ogives, ses supports et ses arcs formerets.

Qu'en est-il alors de l'« ossuaire » ? Son architecture simple, fréquente dans les espaces souterrains, ne permet pas de tirer d'éléments probants de son analyse formelle. On peut cependant supposer, suite à l'examen des superstructures, que cette partie de l'édifice doit elle aussi dater du second quart du XII^e siècle. Mais si le plan de la pièce supérieure a été modifié, en a-t-il été de même pour celui de la salle basse ? Si le mur sud de la salle souterraine a été déplacé vers le nord, il n'en subsiste aujourd'hui aucune trace visible – à moins que l'on n'interprète les deux impostes chanfreinées de l'est

25. Eugène LEFEVRE-PONTALIS, *op. cit.*, 1909, p. 5-31 ; plus récemment Philippe PLAGNIEUX, « La collégiale Notre-Dame d'Étampes », in « L'architecture religieuse », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, J. Fritsch et D. Hervier (dir.), coll. Cahiers du Patrimoine, n° 56, Paris, Editions du Patrimoine, 1999, p. 77-83 et en dernier lieu Sarah E. THOMPSON, *op. cit.*, 2009, p. 143 où l'auteure propose de remonter cette datation à la décennie 1120-1130.

26. Nous nous conformons ici à la définition de l'église-halle approuvée par l'Inventaire, à savoir : une « église formée de vaisseaux longitudinaux sensiblement de même largeur et de même hauteur, communiquant entre eux sur toute cette hauteur ». Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS *Architecture. Méthode et vocabulaire*, Paris, Editions du Patrimoine, 2000, p. 404.

27. On peut imaginer que dans son premier état, la salle était couverte d'une voûte d'arêtes, système présent dans tous les vaisseaux de la nef de la collégiale.

et de l'ouest comme les vestiges de cet état antérieur. Son couvrement a tout aussi bien pu être repris vers 1145-1150, et ce malgré le voûtement d'arêtes et les doubleaux en plein cintre, encore fréquents dans l'architecture civile de cette époque. En admettant que cette modification ait bel et bien eu lieu, elle ne serait intervenue que quelques décennies après la construction de la salle, et on ne pourrait dès lors pas la considérer comme l'unique explication à l'absence de traces d'un accès médiéval.

Quelles fonctions pour le bâtiment nord ?

Le fait que ce bâtiment ait été conçu très tôt et conservé malgré le changement de projet en cours de chantier, témoigne de l'importance que lui accordait le chapitre, très vraisemblablement du fait de sa fonction. Son aspect actuel biaise notre perception de ses volumes. Insistons sur le fait que jusqu'au XVI^e siècle, il ne présentait que deux niveaux, conservés malgré les changements évoqués plus haut [fig. 4]. L'usage attesté tardivement de la pièce créée au dessus de la chapelle du Sépulcre comme salle du chapitre a parfois conduit à des confusions quant à la fonction initiale de la salle du rez-de-chaussée. Malgré le manque de preuve, peut-on imaginer cette pièce comme une salle capitulaire ? L'église est en effet desservie depuis le XI^e siècle par douze chanoines séculiers, dont le nombre n'a que très peu fluctué au fil du temps²⁸. Ils étaient secondés par des chapelains, un peu plus nombreux. Il n'existe aucun vestige de cloître, au sens architectural du terme, et la physionomie du quartier canonical suggère qu'ils n'ont jamais vécu régulièrement²⁹. La situation de ce bâtiment, au cœur du quartier dit du « cloître Notre-Dame » paraît donc propice à un usage communautaire. De plus le terrain situé entre les maisons de chanoines et le flanc nord de la collégiale était appelé tardivement le « cimetière des chapelains »³⁰, et son emploi comme lieu de sépulture a été confirmé par les fouilles menées par l'INRAP en 2005³¹.

28. Jean-Marie ALLIOT, *Cartulaire de Notre-Dame d'Étampes*, Paris, A. Picard, 1888, p. XIX, n. 1.

29. Pour une étude du quartier à l'époque moderne, voir : Monique CHATENET, « Le cloître de la collégiale Notre-Dame », in « Étampes au XVI^e siècle », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, *op. cit.*, p. 125-126.

30. Arch. Dép. de l'Essonne : Hôpital d'Étampes, 1 C 1. Ce titre de 1543 mentionne le « clouastre de ladite eglise Nostre-Dame autrement appelé le cymetierre des chappellains ». Document cité dans Monique CHATENET, *op. cit.*, 1999, p. 282, n. 395.

31. Xavier PEIXOTO, « Évaluation archéologique du site de l'ancien hôpital d'Étampes », *Archéologie en Essonne*, actes de la journée archéologique de l'Essonne, 18 octobre 1997, Milly-la-Forêt, GERSAR, 1999, p. 69-77 ; « Étampes – Fouilles de l'ancien hôpital » in *Actes des Journées archéologiques 2007*, Saint-Denis, SRA, 2009 ; voir aussi la page qu'a consacrée Bernard Gineste à ce chantier sur le site du Corpus Etampois en 2005 <http://www.corpuse-tampois.com/che-21-20050302hoteldieu.html>.

Les salles du chapitre sont communément construites sur un plan quadrangulaire et quelquefois associées à un aspect particulier du culte des morts : celui des rituels qui entourent le décès des chanoines et des chapelains³². Cependant, si l'on s'en tient aux travaux de Pierre Gillon sur les salles dévolues à cette fonction, et plus spécifiquement à ses calculs de capacité d'accueil théorique³³, cette pièce serait presque deux fois trop grande pour réunir les conditions idéales à la tenue d'un chapitre de douze chanoines, et il est peu probable que les chapelains aient eu le droit d'y participer. De plus, les deux larges ouvertures ouvrant du rez-de-chaussée du bâtiment nord au transept ne sont pas compatibles avec cet usage. Il aurait été plus cohérent, dans le cas d'une salle capitulaire, de réaliser un accès monumental côté cloître.

Les accès en question évoquent davantage les dispositions d'une chapelle. Dans ce cas de figure, peut-on envisager qu'elle ait été dédiée au saint Sépulcre avant le XVI^e siècle ? Les fondations de chapelles placées sous ce vocable ne sont pas très fréquentes dans les collégiales du XII^e siècle, mais on peut tout de même citer l'exemple de Saint-Léonard-de-Noblat, où la chapelle du Sépulcre est également accolée au flanc nord de l'église. La chapelle de la Maison-Dieu de Montmorillon est une autre fondation importante de la fin du XI^e ou du début du XII^e siècle. Certes, contrairement à Étampes, les édifices élevés pour cette destination au Moyen Âge sont de plan circulaire, ou du moins centré, en référence au Saint-Sépulcre de Jérusalem³⁴. Mais peut-être que la salle quadrangulaire élevée dans les années 1130 n'avait alors pas encore vocation à rappeler directement l'*Anastasis*, et ainsi, lorsqu'une quinzaine d'années plus tard on aurait décidé de consacrer ce lieu à la dévotion au Saint-Sépulcre, on ne pouvait plus décider de son plan. Le cas de l'octogone de Montmorillon est intéressant à plus d'un titre³⁵. Sa chapelle de plan polygonal

32. Pierre GILLON, « Un exemple de la communion du pratique et du sacré : la salle du chapitre en Occident », *pratique et sacré dans les espaces monastiques au Moyen Âge et à l'époque moderne*, Actes du colloque de Liessies-Maubeuge (26 au 28 septembre 1997), C.A.H.M.E.R., n° 9, *Addendum*, 1998, p. 9-63, et sur cet aspect du culte des morts, plus précisément p. 33.

33. *Ibidem*, p. 48-51. En appliquant la formule de Pierre Gillon pour calculer la capacité d'accueil d'une salle capitulaire, on obtient un résultat compris entre 25 et 28 individus, soit plus du double du nombre attesté de prébendes dans le cartulaire. Suivant ce principe, cette salle est trop vaste pour accueillir un chapitre d'une douzaine de chanoines.
 $2 \times (\text{longueur } 7\text{m} + \text{largeur } 5,5\text{m}) - 8 \text{ ou } 10 = 25 \text{ ou } 28 \text{ places théoriques.}$

0,6

34. Geneviève BRESC-BAUTIER, « Les imitations du Saint-Sépulcre de Jérusalem (IX^e-XV^e siècles) : Archéologie d'une dévotion », *Revue d'histoire de la spiritualité*, n° 50, 1974, p. 319-342.

35. Cet édifice, daté de la fin du XI^e ou du début du XII^e siècle n'a à notre connaissance pas bénéficié d'étude récente. Voir à son sujet : Abbé REIX, « L'octogone de Montmorillon », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers*, n° 14, 1977-78, p. 587-611.

présente une élévation à un seul niveau. Chaque face est animée, à l'intérieur comme à l'extérieur, par un arc de décharge brisé très ouvert, à angle vif, sous lesquels sont percées de petites baies en plein-cintre [fig. 21], dans une version très proche de celle de la salle supérieure du bâtiment nord d'Étampes. Elle est également construite au dessus d'un ossuaire de même plan, à demi enterré, dédié à la conservation des ossements retirés du cimetière dépendant de l'établissement hospitalier auquel elle appartient. Ce parallèle nous éclaire donc indirectement sur la fonction de la salle souterraine d'Étampes.



Figure 21. Montmorillon, Octogone, vue de l'extérieur.

Cette profonde salle est mentionnée pour la première fois comme « charnier » en 1515, dans les comptes de la Fabrique³⁶. E. Lefèvre-Pontalis, qui a eu connaissance de ce texte, ne pense pas que cette pièce ait à l'origine servi d'ossuaire, mais y voyait plutôt un cellier à usage domestique, invoquant son architecture très proche de certaines caves de Provins³⁷. Il est vrai que d'un point de vue strictement architectural, la salle d'Étampes est comparable par exemple à la plus petite des caves de l'Hôtel des petits-Plaids, situé place du Châtel à Provins³⁸. Les celliers à support central unique et voûtés d'arêtes ne sont par ailleurs pas très fréquents.

36. Maxime LEGRAND, *op. cit.*, 1907, p. 104.

37. Eugène LEFÈVRE-PONTALIS, *op. cit.*, 1909, p. 13

38. Son plan et son voûtement sont identiques à ceux de la salle souterraine d'Étampes, mais sa hauteur sous voûtes est bien moindre.

Les ossuaires monumentaux ne le sont, de fait, pas beaucoup plus, mais la ville de Provins nous offre, avec l'ossuaire Saint-Ayoul, une nouvelle possibilité de comparaison. Cet édifice qui est actuellement en très mauvais état de conservation, se situe sur une propriété privée³⁹. Il est difficile d'évaluer aujourd'hui s'il était enterré ou non, mais il est de plan carré, se compose de quatre travées voûtées d'ogives s'articulant autour d'une colonne centrale [fig. 22]. Bien que postérieur à la salle souterraine d'Étampes, les parentés architecturales sont nombreuses. Cette construction est en effet datée du XIII^e siècle, mais sa fonction est attestée. Sa dénomination tient au fait qu'elle était attenante au petit hôtel-Dieu Saint-Ayoul, lui-même dépendant de l'église dédiée au même saint, et qu'elle était destinée à conserver les ossements qui en étaient issus.

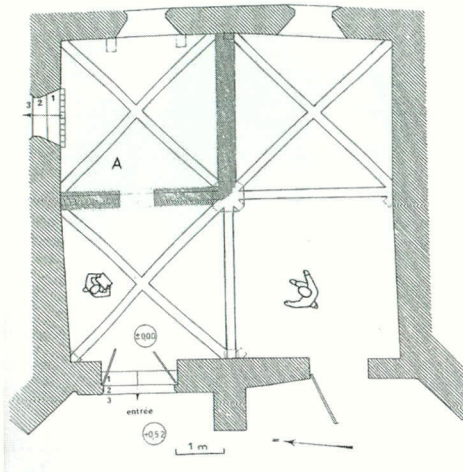


Figure 22. Provins, Ossuaire Saint-Ayoul (d'après G.-R. Delahaye).

Or, on observe à Étampes une disposition similaire. L'hôtel-Dieu, connu pour avoir quelques temps occupé la partie méridionale de la collégiale Notre-Dame a été déplacé au nord-ouest de celle-ci à une

39. Je tiens à remercier M. Luc Duchamp, directeur du musée, du fonds ancien et des archives de Provins d'avoir porté cet édifice et sa bibliographie à ma connaissance. Claude BOISSET, Paul ETANCELIN, « L'ossuaire Saint-Ayoul », *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Provins*, n°121, 1967, p. 138-139 ; Gilbert-Robert DELAHAYE, « Pages d'histoire contemporaine : en 1968, l'ossuaire Saint-Ayoul entrait dans le patrimoine de la Société d'histoire et d'archéologie de l'arrondissement de Provins », *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Provins*, n°151, 1997, p. 77-84.

date incertaine, mais selon Basile Fleureau, entre 1194 et 1199⁴⁰. Malgré le manque de renseignements concernant les rapports entretenus par le chapitre avec cet établissement au Moyen Âge, il semble bien qu'il y ait eu un lien entre l'hôpital et la salle souterraine de Notre-Dame.

Ainsi, au vu de sa proximité avec l'hôtel-Dieu, de ses rapports formels avec l'ossuaire Saint-Ayoul, et de sa très probable superposition avec une chapelle du sépulcre, il semble que la salle basse du bâtiment nord ait bien été conçue dans le but de recevoir des ossements.

En somme, ce bâtiment occupe, malgré ses petites dimensions, un emplacement significatif. Placé dans le cloître Notre-Dame, il était lié à la fois aux activités de la collégiale et de l'hôtel-Dieu. Si l'on considère, en plus de sa situation, la date à laquelle il a été construit et repris par la suite, son examen est encore davantage porteur de sens. Ses caractéristiques architecturales indiquent que la majeure partie de sa conception est contemporaine de la nef et, en tant qu'œuvre du premier maître de la collégiale, son étude constitue une marche supplémentaire vers notre compréhension de ce premier projet. Sa reprise au milieu du XII^e siècle indique que cette construction avait aux yeux des chanoines suffisamment de valeur pour limiter le développement inextinguible des parties orientales. Par ces deux aspects, le bâtiment nord de la collégiale Notre-Dame matérialise la transition entre les deux parties de l'église, le passage d'un esprit à un autre.

40. L'existence d'un établissement hospitalier en lien avec la collégiale est attestée dès la fin du XI^e siècle. Basile Fleureau, l'historien étampois du XVII^e siècle, déclare que cette « aumônerie Notre-Dame » se trouvait au Moyen Âge à l'intérieur même de l'église, « au bout de la nef, au dessus de la porte du marché ». Il ne s'attarde pas sur ce fait et ne cite aucune source, mais s'interroge sur le moment où cette situation a pris fin et suggère une date entre 1194 et 1199, période durant laquelle l'archevêque de Sens régla un différend entre le chapitre et les responsables de l'hôtel-Dieu. Les parties situées au sud du chœur, auxquelles Fleureau semble se référer, ont été intégralement reconstruites dans les années 1150, et ne semblent pas avoir été propices à ce type d'usage. Faut-il en déduire que les malades ont été éloignés seulement le temps du chantier et provisoirement réinstallés dans un édifice mal adapté, ou bien que l'hôtel-Dieu a été définitivement déplacé dès 1150 et que la querelle n'a éclaté que plus tard ? Basile FLEUREAU, *Les Antiquités de la ville, et du Duché d'Estampes avec l'histoire de l'abbaye de Morigny et plusieurs remarques considérables, qui regardent l'Histoire générale de France*, Paris, Coignard, 1683, p. 412-414. Pour une histoire de l'hôtel-Dieu d'Étampes, voir : Monique CHATENET, « les édifices publics », in « La ville d'Étampes », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, op. cit., p. 176-197 et plus précisément p. 176-182.

Les fouilles du palais du « Séjour » d'Étampes : étude céramologique¹

Claire QUÉRÉ*

*Master 2-Histoire de l'Art
Université Paris IV Sorbonne – Centre André Chastel
claire.quere@live.fr*

Les fouilles du palais du « Séjour », réalisées à la fin des années 80 à Étampes, derrière le tribunal actuel, constituaient alors un événement presque sans précédent tant il était rare de retrouver en milieu urbain un site aussi exceptionnel. Néanmoins, nous restons aujourd'hui encore très mal documentés sur ces dernières.

La collection archéologique issue de ces fouilles et déposée au Musée intercommunal d'Étampes, compte aujourd'hui des milliers d'objets recouvrant des champs d'études très différents compte tenu de la diversité de leur matière. L'étude céramologique que nous proposons ne couvre qu'une partie de cet ensemble mais il s'agit du plus important, tant d'un point de vue numérique que qualitatif. La céramique a en effet été retrouvée en abondance sur le site et constitue à ce titre un objet d'étude à part entière.

L'étude de ce matériel est d'autant plus importante qu'elle fournit des connaissances supplémentaires à la fois sur les habitants du site et sur le cadre chronologique grâce à l'étude de son évolution chronotypologique. Elle permet également d'avoir une idée plus précise des méthodes de fabrication employées par les artisans potiers, ainsi que sur les goûts de leurs contemporains, qu'ils soient esthétiques ou gustatifs.

Pendant, cette étude ne peut être exhaustive étant donné le caractère lacunaire de la documentation à notre disposition et les manques de la collection. Sa vocation est avant tout d'apporter de nouveaux axes de réflexion sur la céramique locale dont le plus important foyer de production se trouve à Dourdan.

1. Les résultats de ces recherches sont issus de nos travaux universitaires. Claire QUÉRÉ, *Le palais du « Séjour » d'Étampes : étude céramologique*, master 2 recherche, sous la direction de Dany Sandron, université Sorbonne Paris IV, 2007-2008.

* Sauf indication contraire, les dessins et les photographies illustrant cet article sont de l'auteur.

Le palais du « Séjour » : bilan et fouilles

Le palais du « Séjour » a été localisé au XIX^e siècle par l'historien Léon Marquis en plein cœur du centre ville, dans le quartier Notre-Dame, à l'intersection des rues actuelles Saint-Antoine et de la Prison

Le palais du « Séjour » et le palais de Robert le Pieux

Le palais du « Séjour » fut longtemps associé à l'édifice fondé par le roi Robert le Pieux. Aujourd'hui, nous savons qu'il y eu confusion entre le palais de Robert le Pieux, fondé au XI^e siècle et le Palais du « Séjour », édifié vraisemblablement dès la deuxième moitié du XIII^e siècle. C'est grâce à la découverte dans un registre terrier du XVI^e siècle², que l'on découvrit la présence simultanée d'un « donjon », de la forteresse de Guinette et du Palais du « Séjour ». Il ne faisait alors plus de doute que le palais de Robert le Pieux était bien distinct de celui du « Séjour ». Le complexe réalisé sous Robert le Pieux aurait pris la forme d'un donjon ou d'une tour de bois sur une motte qui intégrait également l'église Saint-Basile. Le « donjon », situé entre les églises Notre-Dame, Saint-Basile et Sainte-Croix cumulait à la fois des fonctions militaires et résidentielles. Après l'abandon de ce dernier, on décida d'ériger au XIII^e siècle, le Palais du « Séjour » à l'emplacement de l'actuel tribunal pour suppléer les fonctions judiciaires que ne pouvait accueillir la forteresse de Guinette.

Plan et vestiges du palais du « Séjour »

Il est encore très difficile de donner les contours exacts du palais du « Séjour », tels qu'ils furent à sa construction, ainsi que son organisation interne. En effet, durant toute son existence en tant que lieu de « Séjour » royal et même après lorsque Étampes fut donnée en apanage, il fut l'objet de nombreux remaniements et destructions qui s'accéléchèrent à partir du moment où la reine Claude de France en fit le nouveau lieu de justice de la ville. Néanmoins, il est possible de dire de manière générale que le Palais du « Séjour » fût constitué de bâtiments formant un quadrilatère imparfait avec une haute tour de pierre de taille qui servait de degré et d'échauguette. Il était composé de plusieurs corps de bâtiments sous lesquels il y avait des caves voûtées en berceau brisé et au-dessus, des greniers qui servaient à entreposer les blés et les vins provenant des terres royales d'Étampes. Le bâtiment résidentiel comportait en son centre une cour plus ou

2. Monique CHÂTENET, « Le donjon », in « Les résidences royales d'Étampes », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, J. Fritsch et D. Hervier (dir.), coll. Cahiers du Patrimoine, n°56, Paris, Éditions du Patrimoine, 1999, p. 39-41.

moins clôturée comme semble l'indiquer la présence d'une arcade en arc brisé à l'angle du bâtiment de droite [fig. 1]. Tout autour se trouvait une enceinte aux quatre coins de laquelle s'élevait une tour et qui valut parfois au palais d'être nommé le « palais des quatre tours ». A l'intérieur prenait place la salle du trône, où le roi rendait justice, tenait ses assemblées et organisait des banquets.

Il reste tout de même très ardu de donner un aperçu précis de l'état d'origine du palais étant donné le peu de vestiges encore apparents. Ainsi, sont encore visibles les caves, le pignon sur lequel on peut voir une peinture murale historique, quelques fenêtres et la porte cochère en arc brisé de la rue Saint-Antoine, directement à droite du tribunal actuel. La peinture historique datée de la seconde moitié du XIII^e siècle, pour laquelle Marie-Pasquine Subes³ avait proposé de voir le règlement de la succession de Louis VIII, assis sur son trône désignant son fils Louis IX à cheval accompagné de sa mère Blanche de Castille, fait également partie des rares éléments d'origine.

Si le plan général du Palais du « Séjour » reste hypothétique son importance, elle, est avérée, en particulier aux vues des différents conciles et assemblées qui s'y tinrent.



Figure 1. Porte en arc-brisé rue Saint-Antoine, à droite du tribunal actuel.

3. Marie-Pasquine SUBES, « La peinture murale du palais du « Séjour » » in « les résidences royales d'Étampes », *op. cit.*, 1999, p. 43-46.

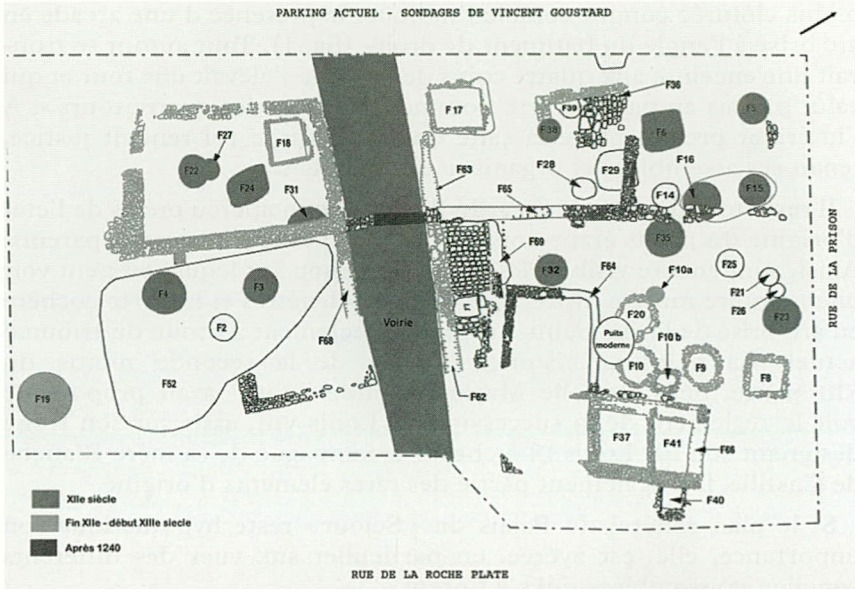


Figure 2. Plan des structures découvertes lors des fouilles de 1987 (Plan réalisé en 1987, mise au net C. Quéré).

Les fouilles des communs du palais du « Séjour »

A l'occasion de la rénovation de l'îlot Girard-Boutet, situé au cœur du centre ville historique, il fut décidé la mise en place de fouilles le 1^{er} juin 1987 pour une durée d'environ six mois. La zone concernée par ces fouilles constitue la partie la plus au sud par rapport au tribunal actuel. Ces fouilles ont recouvert une superficie d'environ 2300 m² dans une zone considérée jusqu'alors comme occupée par les anciens jardins de l'ensemble palatial. Plusieurs structures, ainsi qu'une trentaine de latrines furent mises au jour et un abondant matériel composé, pour la majeure partie, de céramiques mais également d'ossements, d'objets travaillés en os et en métal, de monnaies, d'objets en verre et d'un matériel organique. En plus de la trentaine de latrines exhumées d'autres structures, telles que des silos destinés à la conservation des céréales ou des légumineuses, furent découvertes. Les fouilles ont également mis en évidence la présence de trous de poteaux ainsi que différentes structures maçonnées. Le site était enfin traversé par une voirie orientée selon un axe est-ouest [fig. 2].

Le bâti en dur se compose d'un corps d'hôtel installé sur un secteur fortement perturbé par des creusements antérieurs à sa construction.

Au nord-est de ce corps d'hôtel, séparés par la voirie, se situent différents fragments de bâtiments à la fonction indéfinie.

La voirie, quant à elle, fut installée dans le courant du XII^e siècle dans l'axe de l'actuelle rue de la Plâtrerie, et semble être un vestige du parcellaire rural gallo-romain. Cette voirie mène approximativement de la porte cochère à une poterne située dans l'enceinte, le long de la rivière des Prés.

Les archéologues ont déterminé sept phases différentes :

- 1^{ère} phase : (vers 900-1050)

De cette phase ont été datées deux fosses de latrines et un silo qui remontent au X^e siècle ou au début du XI^e siècle.

- 2^{ème} phase : (vers 1051-1100)

Aux alentours du XI^e siècle ou au tout début du XII^e siècle, on remarque la présence de bâtiments en terre et en bois dont le plan reste assez mal défini, comme par exemple une cabane d'artisanat. Est également identifiable un autre bâtiment orienté sud-est/nord-ouest et comportant au moins deux nefs. A l'ouest se trouve un ensemble de quatre trous de poteaux qui semble n'avoir aucun lien avec le bâtiment précédent. Aucune fosse de latrines contemporaine n'a été découverte à proximité, ce qui semble indiquer un éloignement relatif des zones d'habitat ou d'artisanat.

- 3^{ème} phase : (le XII^e siècle)

Les structures de la deuxième moitié du XI^e siècle, à savoir la maison et la cabane, sont abandonnées et on établit des latrines sur leur emplacement ou à proximité pendant les règnes de Louis VI et Louis VII comme en témoignent les monnaies retrouvées. On trouve également des fosses de latrines non parementées, qui respectent la voirie précédemment citée.

- 4^{ème} phase : (vers 1200)

Durant la quatrième phase des bâtiments sont construits le long de la voirie. A gauche est construit un corps de bâtiment, et simultanément, à droite, un édifice pavé. Des fosses de latrines parementées sont creusées à proximité. Cette coexistence des constructions et des latrines semble traduire, pour les archéologues, une densité croissante de l'habitat, sans grand souci d'hygiène.

- 5^{ème} phase : (vers 1240-1250)

Cette phase correspond à la période où le palais et le domaine sont donnés en apanage à Blanche de Castille. La voirie est abandonnée, et un mur, construit en travers, raccorde le corps d'hôtel à un bâtiment situé près du mur de la prison. Certaines fosses de latrines parementées semblent encore être utilisées.

- La destruction

Une dernière phase, enfin, semble correspondre à un épisode de destruction. Cette phase commencerait au début du XIV^e siècle, à partir du règne de Philippe le Bel. L'ensemble des bâtiments est démonté, souvent jusqu'aux fondations et les pierres sont récupérées. Un important remblai comprenant de la terre végétale suggère le retour de cette zone à sa destination première : le jardinage.

Étude quantitative

Méthodologie

Ce travail a consisté en la mise en place de fiches descriptives pour chaque vase complet, ou archéologiquement complet, prenant en compte les dimensions et les caractéristiques de chaque objet (forme de la lèvre, de l'anse, de la panse, décor, traitement de surface, couleur et nature de la pâte). Ensuite, pour avoir un aperçu du nombre de vases, de la diversité des formes et de leur quantité, ainsi que de la proportion de tel ou tel type de pâte au sein du corpus, nous avons adopté un système de comptage souvent utilisé pour ce genre de matériel qui « consiste à prendre en compte comme individu tout vase entier ou archéologiquement complet, tout fragment de bord ou de fond sauf les tessons de panse et d'anse »⁴. On obtient ainsi un Nombre Minimum d'Individus (N M I). Cette méthode de comptage semblait la plus adaptée étant donné le caractère très fragmentaire du corpus issu des fouilles et le peu de vases remontés. Parallèlement au comptage des bords et des fonds, nous avons pris en compte la forme à laquelle chaque tesson se rapportait, ainsi que la nature de sa pâte. Lorsqu'il a été possible de quantifier le volume de vases qui avait pu être jeté dans les latrines des communs, il fut possible de dresser un premier tableau prenant en compte toutes les formes et un second concernant les différentes pâtes en présence. Ces tableaux permirent de réaliser différents graphiques qui mettent en évidence les proportions de chaque forme et type de pâte sur le site.

Les formes

Le comptage des tessons et vases complets ou archéologiquement complets a permis de dresser un premier tableau [fig. 3]. Selon la

4. Fabienne RAVOIRE, « Un ensemble céramique du XVI^e siècle ; la fosse L1 des thermes de Cluny à Paris », *Archéologie médiévale*, n°21, 1991, p. 212.

méthode de comptage adoptée nous obtenons un corpus composé d'un N M I de l'ordre de 5266, ce qui représente une quantité de céramique considérable et témoigne d'une occupation réelle et assidue du site.

Sur les 5266 vases dénombrés, 2861 ont été identifiés. Il est intéressant de constater que quatorze formes différentes sont présentes sur le site, qu'elles soient ou non associées à la cuisine. Cette grande diversité des formes sur le site des communs est la traduction de la présence d'hôtes nombreux et de la multiplicité des activités.

Le second graphique [fig. 4], qui prend en compte les différents ustensiles utilisés sur le site permet d'apprécier les formes prédominantes.

Indéterminés	Pichets	Ouies	Cruches	Cuviers	Lampes	Poêlons	Marmites	Coquemars	Tasses	Amphores	Tirelires	Ecuelles	Jetons	Perles	
2405	311	1722	592	112	14	10	4	21	3	2	4	4	57	5	5266

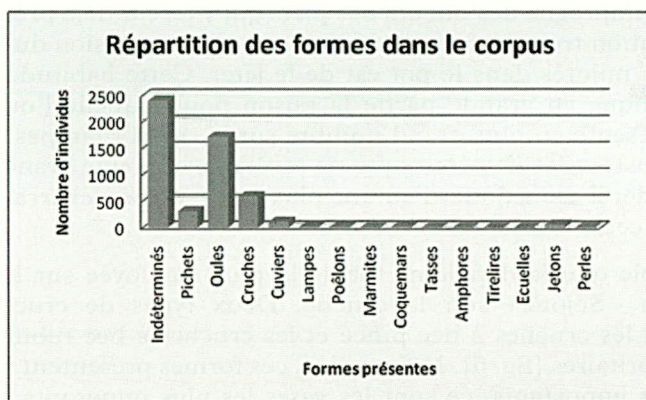


Figure 3. Tableau et graphique de répartition des formes.

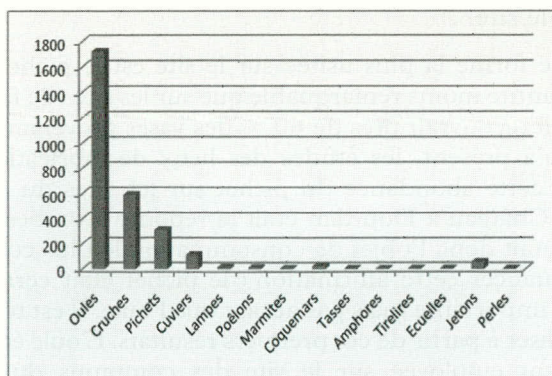


Figure 4. Graphique ne prenant en compte que les formes identifiées.

Le pot à cuire, que l'on nomme « oule » dans les régions nord de la France est la forme la plus abondante [fig. 5]. Il faut dire que cette forme fermée est un peu le « pot à tout faire » du vaisselier médiéval. En effet, il est autant utilisé pour la préparation des aliments que pour leur conservation. La surabondance des oules sur le site traduit la nécessité de nourrir une population nombreuse. La grande quantité d'oules reflète surtout une réalité d'ordre pratique et les préférences gustatives des hommes du Moyen Âge et révèle leurs préoccupations culinaires qui donnent la préférence au « goût de terre ». On préfère donc, à l'époque médiévale, cuisiner dans des ustensiles en céramique, qui donnent un goût plus agréable aux aliments que dans de la vaisselle en métal. L'avantage de la céramique qui est un matériau poreux, est de transmettre le goût de terre aux plats qui y sont cuisinés, mais cet avantage s'avère également être un inconvénient. En effet, il est rare de cuisiner plusieurs fois de suite dans le même pot car celui-ci s'imprègne des odeurs des plats qui y furent déjà préparés. La seule solution trouvée pour remédier à cette transmission du goût des mets déjà mijotés dans le pot est de le jeter. Cette habitude alimentaire explique en grande partie la raison pour laquelle l'oule est la forme présente en plus grand nombre sur le site d'Étampes. D'autre part, les ustensiles de céramique ne revêtaient pas une grande valeur marchande, il était donc d'autant plus facile de se débarrasser sans regret de cette vaisselle très commune.

Il semble que la deuxième forme la plus employée sur le site du Palais du « Séjour » soit la cruche. Deux types de cruches sont présents : les cruches à bec pincé et les cruches à bec tubulaire, qui sont minoritaires [fig. 5]. Néanmoins, ces formes présentent des volumes assez importants, ce sont les vases les plus imposants après les cuiviers. Leur présence en nombre traduit la nécessité de stocker les liquides en grande quantité et s'accorde avec la présence abondante des oules sur le site.

La troisième forme la plus usitée sur le site est le pichet, mais il est présent en quantité moins remarquable que sur les sites de fabrication de Dourdan, où il recouvrait près de 60 % des vases provenant des ateliers étudiés. Jusqu'à présent, les études des lieux de fabrication laissaient entendre que cette abondance du pichet sur les sites du Mâdre et de l'Auberge du Château à Dourdan était la réponse à un besoin considérable et qu'il était donc l'objet de consommation le plus courant. Notre étude vient nuancer cette affirmation ; le pichet était certes utilisé de manière assez importante mais pas autant que l'oule. Il est toutefois difficile de généraliser à partir de ces premiers résultats. L'oule était effectivement largement employée sur le site des communs du palais mais l'était-elle autant sur d'autres sites de consommation dans la région ?

Ce résultat combiné avec ceux des oules et cruches montre bien la nécessité de nourrir, stocker et servir une population nombreuse sur ce site et vient confirmer son utilisation comme communs d'un lieu de « Séjour ».

Il y a cependant une dernière forme qui mérite d'être présentée parmi celles les plus usitées sur le site, il s'agit du cuvier [fig. 6]. Sa fonction est encore aujourd'hui mal définie, est-ce une forme en rapport avec une activité artisanale ? On admet pour le moment qu'elle servait aux lessives du linge. Il est vrai que des exemplaires semblables à ceux d'Étampes ont été trouvés à Dourdan et présentent à la base un trou d'évacuation qui aurait pu attester de son emploi en tant que bassin pour laver le linge. Ce qui est remarquable c'est que cette forme se trouve en nombre sur le site. Faut-il en déduire qu'il était ici nécessaire de laver du linge en quantité ?

FORMES PRESENTES SUR LE SITE DU PALAIS DU SEJOUR

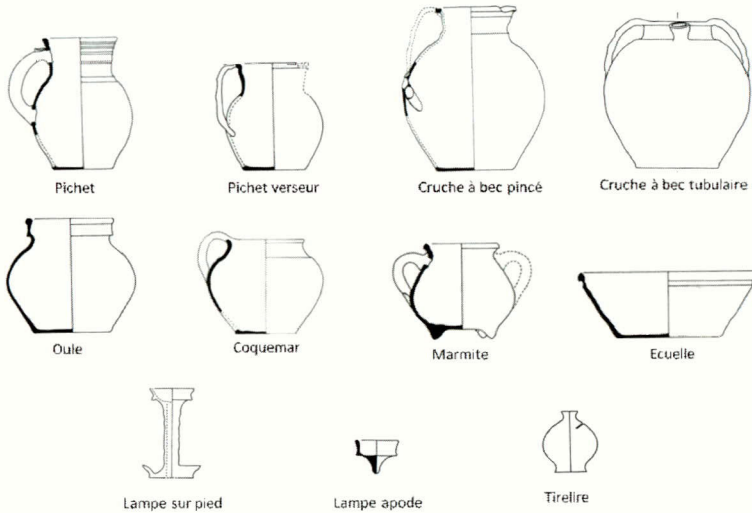


Figure 5. Les différentes formes retrouvées sur le site d'Étampes.

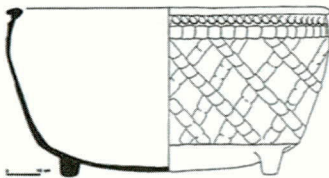


Figure 6. Dessin d'un cuvier (d'après *De la terre à la table*, catalogue de l'exposition tenue au musée d'Étampes et au musée du château de Dourdan 9 octobre – 29 décembre 2002, Étampes, 2002).

Les dix autres formes retrouvées sur les communs sont présentes en quantité réduite ou infime en comparaison avec celles citées précédemment. Parmi ces formes nous retrouvons les coquemars et les marmites, ces formes de consommation sont, en règle générale, moins courantes que les autres [fig. 10]. Le reste des vases relève essentiellement des ustensiles de cuisine mais également d'objets liés au loisir comme des tirelires, jetons ou perles. La présence de ces derniers tend à démontrer que seuls des personnes d'une catégorie sociale élevée, assez oisive pour s'adonner au jeu et mettre de l'argent de côté vivaient sur le site. L'existence des tirelires suggère notamment la présence d'enfants.

Cet aspect de l'étude montre que non seulement les communs du palais du « Séjour » ont abrité une population nombreuse, mais qu'en plus il s'agissait d'une population au niveau social élevé, probablement la cour accompagnant le souverain lors de ses « Séjours » dans la ville d'Étampes.

Les pâtes

Nous avons parallèlement au comptage du nombre de vases, déterminé à quel type de pâte les formes appartenaient. Ce qui apparaît d'emblée, c'est la majorité écrasante de vases à pâte rouge qui représentent plus de 80 % du corpus total. Nous avons réussi, sans grande peine, à identifier le lieu de production de cette céramique puisqu'il s'agit de Dourdan. La céramique de la région de Dourdan est aisément reconnaissable à sa couleur rouge et sa surface rugueuse. Toutefois, la présence en nombre de la céramique à pâte rouge sur le site traduit l'attachement des consommateurs étampois à l'égard de cette production appréciée pour la finesse de ses parois, la légèreté des formes, sa solidité relative, et surtout la densité de sa pâte entraînant une quasi-imperméabilité. C'est la présence en quantité plus ou moins importante d'oxydes de fer qui donne à la pâte sa couleur rouge lors de la cuisson en atmosphère oxydante. Pour l'époque médiévale on retrouve notamment la production de céramique dourdanaise à pâte rouge, outre à Étampes, dans les villes d'Orléans, Chartres, Pithiviers et de Chevreuse. La présence de céramique de Dourdan à pâte rouge à Étampes n'est pas un hasard. En effet, ces deux villes firent partie du domaine royal jusqu'à ce qu'elles soient données en apanage au comte d'Evreux. Il paraît alors tout à fait naturel que Dourdan, ville royale et centre d'un artisanat céramique, approvisionne de sa production une autre ville royale comme Étampes, proche géographiquement.

D'autres types de pâte coexistent sur le site du palais du « Séjour », comme les pâtes ocre beige et orange, présentes dans les mêmes

proportions. Cette couleur orange est très certainement issue des ateliers de Dourdan. En effet, cette différence de couleur peut notamment être due à des conditions différentes lors de la cuisson. La couleur rouge obtenue pendant la dernière phase de cuisson en atmosphère oxydante peut aller de l'ocre au rose lorsque l'oxydation est irrégulière. Pour ce qui est de la pâte ocre beige, il peut également s'agir de production de Dourdan. Nous savons que la pâte rouge n'était pas la seule pâte produite à Dourdan et que plusieurs productions se côtoyaient. L'hypothèse d'une production dourdanaise est confirmée par la présence de formes similaires fabriquées dans cette même pâte, dans les officines de Dourdan et sur les communs d'Étampes, en particulier les coquemars et marmites. D'autre part, les formes de céramiques en pâte claire sont plus originales que celles en pâte rouge, elles pourraient correspondre à une production spécifique, parallèle et complémentaire de celle des céramiques à pâte rouge.

Autre type de pâte observé sur le site, la pâte blanche, cette pâte à l'aspect plutôt homogène est le plus souvent recouverte de flammules, ces longues lignes obliques réalisées à la barbotine servant de décor aux vases. Ces derniers types de pâtes sont très minoritaires et sont certainement issus de foyers de production plus lointains que Dourdan, notamment la pâte blanche qui fut également retrouvée à Orléans.

Étude céramologique

Méthodologie

Chaque pièce a été classée selon qu'elle appartenait à une forme fermée, ouverte ou non culinaire. À partir de cette première distinction chaque ustensile a été réparti en fonction de sa forme : oule, cruche, pichet, marmite, cuvier, écuelle, lampe, tirelire. Cette classification tient compte des différences morphologiques faciles à appréhender : morphologie générale du vase, du col, profil de la lèvre, forme de l'anse... C'est à partir de ces différents critères qu'une typologie a pu être mise en place [Voir en annexe]. Ce système associe lettres et chiffres. À une grande classe de forme correspond une lettre d'identification A-B-C-D... Pour chaque classe, il existe donc neuf grands types caractérisés chacun par un chiffre à deux unités : la dizaine (10-20-30-40-50...). Une troisième variante intervient pour caractériser plus finement chaque type, on obtient alors un sous-type individualisé par un chiffre (1-2-3-4-5...).

Les formes fermées

Les oules

L'oule est un vase globulaire ou ovoïde, dépourvu de dispositif verseur et d'appendice de préhension. Il semblerait que cet ustensile soit le récipient à tout faire, utilisée dans la cuisson des aliments, elle fut également employée pour les préparations culinaires mais aussi pour le stockage ou le transport de certaines denrées. Nous avons divisé le corpus d'oules en quatre groupes en fonction de la forme de la lèvre et du col. Nous devons signaler que toutes les lèvres des oules retrouvées dans les communs sont des lèvres dites « en bandeau ». Ce type de lèvre peut présenter différents types de variantes. Elles sont toutefois toujours débordantes sur un col très court, reliées à la panse par une courbe très régulière. Ainsi, le type A10 présente des vases dont les cols sont très saillants. La partie inférieure de la lèvre très en débord par rapport au reste du col est caractéristique des vases du XII^e siècle. Le col est alors relié au reste du vase par une courbe large. De plus, le profil de l'extrémité supérieure de la lèvre plutôt courbe ou rectiligne se situant sur un plan sensiblement horizontal est un autre marqueur chronologique du XII^e siècle (C321, C322) [fig. 7]. L'ensemble des pots à cuire de cette catégorie présente de manière générale une panse globulaire.

Le type A20 présente un col très peu saillant, une lèvre dont la face supérieure est plane et un col dont l'arête est horizontale. Cet aspect très peu marqué du col en bandeau avec une arête du col presque rectiligne est typique des vases du début du XIII^e siècle (C230, C291). Certains vases de grande taille (C100) montrent un décor de bandes rapportées digitées. Plus qu'un décor il s'agit en réalité d'un moyen de consolider le vase dont le poids important pour les grands volumes fragilise l'ensemble. D'autre part, cette série contient quelques formes recouvertes d'un décor de flammules, ces longues bandes de couleur brune verticales qui sont appliquées sur la panse et parfois même sur le col. L'utilisation de décors de flammules est assez ancienne, mais leur nombre peut indiquer une période ainsi, les groupes de quatre flammules présents sur un des vases du type A20 permettent de dire que C344 [fig. 8] pourrait dater de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle.

Les oules du type A30 ont un col très saillant et l'arête du col s'infléchit de plus en plus vers le bas. On commence à voir le rebord s'écraser contre la paroi mais il est tout de même encore bien séparé de celle-ci (C224). Certains bandeaux sont de moins en moins concaves et parfois même quasiment rectilignes (C24 [fig. 8]) ce qui pourrait inciter à les dater de la toute fin du XII^e siècle.

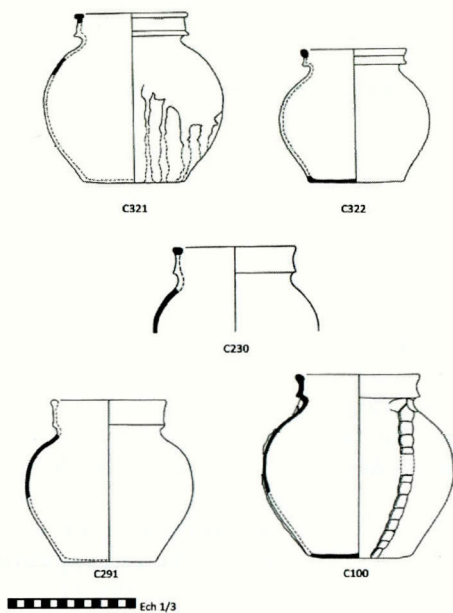


Figure 7. Les oules.

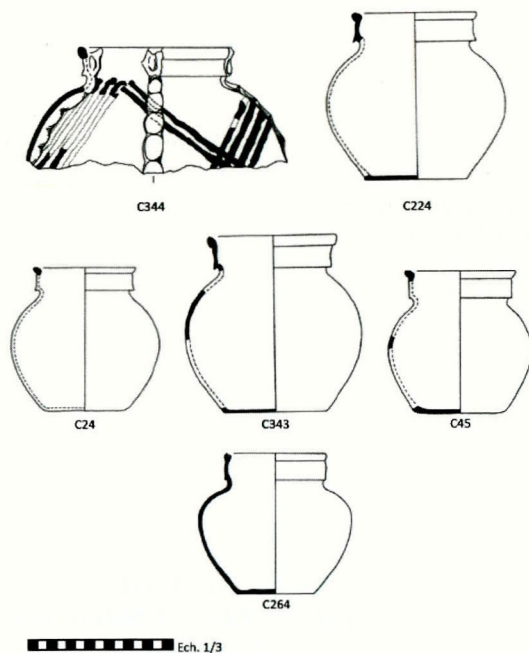


Figure 8. Les oules.

Pour ce qui est du type A40, il s'agit de celui qui regroupe les vases les plus récents. Cette série montre des vases dont les lèvres sont sensiblement plus hautes (C343). Le cordon supérieur est alors toujours présent, en revanche, l'arête inférieure devient moins saillante ou même tend à disparaître au début du XIII^e siècle (C45). C'est surtout à partir du milieu du XIII^e siècle que les lèvres tendent à devenir un simple bandeau vertical légèrement en débord sur le col et souligné seulement par un cordon à la partie supérieure (C264).

D'autre part, il semblerait que l'ouverture des oules retrouvées sur le site des communs d'Étampes soit assez constante, elle varie entre dix et douze centimètres de diamètre en règle générale. Une partie des ossements animaux retrouvés sur le site montre que les pièces de boucherie ont été découpées en morceaux d'assez petite taille. Cette observation est en corrélation avec le diamètre d'ouverture des oules. En effet, le régime alimentaire des hommes du Moyen Age se constituait en partie de ragoûts de viande et les livres de cuisine médiévaux indiquent que pour une meilleure cuisson ces morceaux de viande ne doivent pas être trop gros. Cette observation expliquerait donc pourquoi les oules retrouvées sur le site sont pour la plupart de petite ou moyenne taille.

Les pichets

Les pichets retrouvés sur le site du palais du « Séjour » se répartissent en cinq types.

La majorité des pichets découverts à Étampes sont du type B10 avec une anse ronde rivée. Ce genre de pichet possède un col tubulaire haut sans aucun dispositif verseur. On observe également la présence caractéristique d'un poucier, sorte d'excroissance sur le haut de l'anse qui peut prendre la forme d'oreilles animales donnant à l'anse un aspect zoomorphe. Ce poucier permet d'autre part à son utilisateur une meilleure préhension de l'objet. Certains pichets sont vernissés, en particulier ceux du sous-type B11 (C246, C247 [fig. 9]). Cette précaution permet notamment d'éviter l'évaporation des liquides conservés dans un récipient à la pâte de nature trop poreuse. Cette production est un peu plus tardive que la précédente puisqu'elle est utilisée durant le XIV^e siècle.

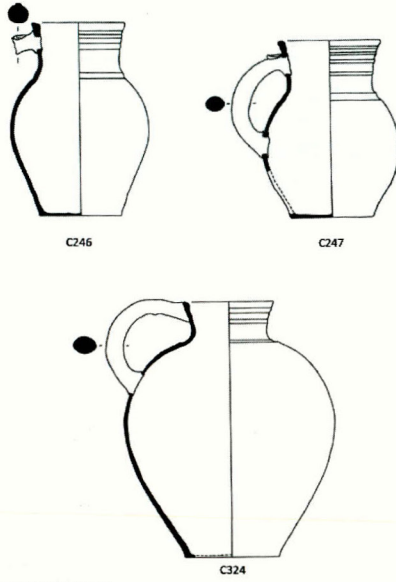
B20 comporte quelques éléments différents par rapport aux pichets précédents notamment son col plus court. Cette forme de plus grande taille (C324 [fig. 9]) possède une anse ronde rivée sur laquelle le poucier est absent. D'autre part, sa base est beaucoup plus resserrée. Des pièces similaires en tout point de vue ont été retrouvées sur le site de l'Auberge du Château à Dourdan et ont été datées du XIV^e siècle.

Le type B30 et, en particulier le sous-type B31 (C98), est courant dans la région de Dourdan. Cette forme présente exactement les mêmes caractéristiques que les pichets retrouvés à Étampes : un fond légèrement lenticulaire, un bec pincé, une anse plate non pas rivée mais fixée sur la panse. D'après la datation proposée pour ce type de pichet sur l'atelier du Mâdre à Dourdan, le pichet C98 daterait du XIII^e siècle.

Le type B40, quant à lui, se détache très clairement des trois premiers. En effet, C9 qui présente une anse plate et un col tubulaire haut, est de très petite taille [fig. 10] (moins de dix centimètres). Il s'agit, ici, d'une forme miniaturisée comme cela pouvait se faire au Moyen Âge. En effet, les exemples de vaisselle de dinette ne sont pas isolés. On a d'ailleurs pu retrouver plusieurs exemplaires de pichets miniatures dans les latrines de la Grosse Tour de Bourges⁵. Les petits pichets retrouvés à Bourges et à Étampes présentent plusieurs caractéristiques communes : un profil de col tronconique et celui d'une lèvre ronde, la présence d'une glaçure mouchetée vert et des dimensions très similaires. Cette vaisselle miniature, ainsi que l'existence de tirelires sur le site de la Grosse Tour de Bourges et du palais du « Séjour » d'Étampes, mettent en évidence la présence d'enfants.

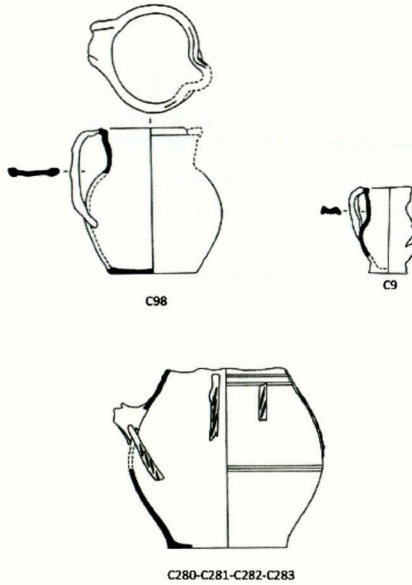
Enfin, le type B50 montre une forme intéressante bien qu'incomplète : C280-C281-C282-C283 [fig. 10]. Ce pichet à anse de section ronde à la panse plutôt globulaire comportant un ressaut, possède un décor assez particulier. Il s'agit de bandes rapportées incisées qui rappellent un décor végétal. Ce genre de décor est typique des productions céramiques de Rouen et tend à montrer le passage sur le site du palais du « Séjour » de personnes venant de régions plus éloignées ou de liens commerciaux étendus avec ses habitants. La présence de glaçure ainsi que le genre de décor qui orne se vase orientent sa datation vers le milieu du XIV^e siècle.

5. Catherine MONNET, *La vie quotidienne dans une forteresse royale : la grosse tour de Bourges (fin XI^e – milieu XVII^e siècle)*, Bourges, Service archéologique municipal, 1999.



■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ Ech. 1/3

Figure 9. Les différents types de pichets



■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ Ech. 1/3

Figure 10. Les différents types de pichets.

Les cruches

Seuls deux types se dessinent, les cruches à anse plate et bec pincé (type C10) d'une part, et les cruches à anses plates et bec tubulaire (type C20) d'autre part.

Le premier type présente des individus d'assez grande dimension puisqu'elles font près de 30 cm de haut. La lèvre de forme carrée comporte une gouttière sur la face supérieure. Le col est séparé du reste de la panse par un ressaut (C319 et C96 [fig. 11]). Cette forme dont pâte et ouverture sont proches des pichets à anse plate décrits précédemment (type B30) daterait également du XIII^e siècle.

Enfin, pour ce qui est du type C20, la cruche à bec tubulaire est assez rare sur le site, seuls quelques exemplaires furent découverts. Ce type de cruche présente une pâte ocre-beige et non pas rouge comme pour le type précédent ce qui n'empêche pas d'y voir une production dourdanaise. En effet, comme il fut montré précédemment, d'autres couleurs de pâtes ont été découvertes sur ces ateliers de production. Son col court, sa forme ovoïde ainsi que ses deux anses plates, la rapprochent d'un autre type de cruche trouvé sur l'atelier de l'Auberge du Château de Dourdan datée du XIII^e siècle.

Les coquemars

Cette forme (type D10) est très mal représentée sur le site des communs d'Étampes. Tous les exemplaires retrouvés sont en pâte ocre-beige et tous comportaient une anse de section plate [fig. 12]. Ils présentent une panse globulaire séparée du col par un ressaut. La lèvre éversée est de section ronde. La seule différence entre les trois exemples de coquemars trouvés sur le site réside dans leur taille. Nous distinguons alors trois modules différents : un petit, un moyen et un grand. Ce type de forme apparaît à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle. Cette production particulière supplante à terme l'utilisation des oules. Néanmoins les deux formes cohabitent pendant un temps.



Figure 11. Les différents types de cruches.



Figure 12. Les différents types de coquemars.

Les formes ouvertes

Les cuiviers

Aucun exemplaire complet de cuvier n'a été retrouvé sur le site du palais du « Séjour » d'Étampes. Seuls quelques fragments ont permis la comparaison avec d'autres ustensiles de même type trouvés sur le lieu de production de l'Auberge du château à Dourdan et datés du XIV^e siècle. Le cuvier est une forme particulière toujours fabriquée en

pâte rouge avec parfois des variantes orange. Cette forme n'est pas façonnée au tour mais montée au colombin. Son col court comporte très souvent des empreintes digitées. Il s'agit moins d'un décor que d'un élément utile à la préhension de cet objet imposant.

Les écuelles

Les écuelles sont des ustensiles assez rares en règle générale et le sont particulièrement à Étampes. Seuls quatre exemplaires ont été découverts, trois assez similaires et un quelque peu particulier C245 [fig. 13], qui fut retaillé dans un pichet. Destinées à la préparation des aliments aucune d'entre elles ne portent de traces de feu. Le type G10 est le plus courant et se caractérise par une lèvre éversée séparée de la panse par un ressaut plus ou moins prononcé. Réalisées en pâte de couleur ocre-beige ces écuelles sont assez proches typologiquement les unes des autres. D'après le remplissage de la latrine dans laquelle elles furent trouvées, elles dateraient du XIV^e siècle.

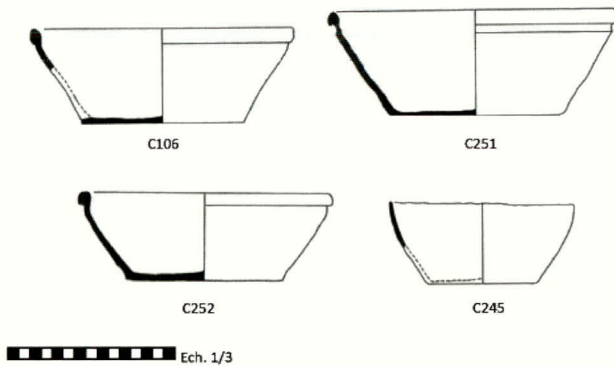


Figure 13. Les différentes formes d'écuelles.

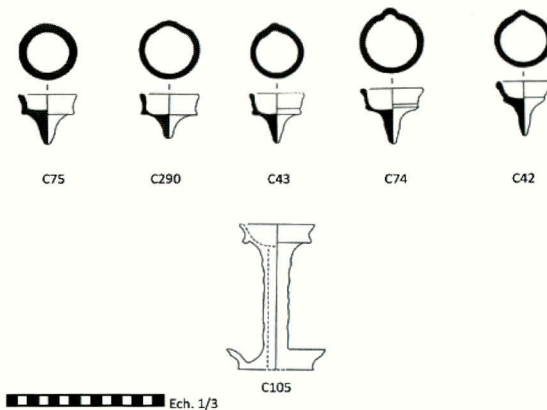


Figure 14. Les différents types de lampes.

Les formes non culinaires

Les lampes

Deux types de lampes sont principalement présents sur le site d'Étampes : les lampes apodes et une lampe sur pied [fig. 14]. C'est le réservoir qui permet essentiellement de différencier les lampes apodes les une des autres. La première caractéristique du réservoir de ces lampes apodes est la présence plus ou moins accentuée d'un petit bec qui a pour fonction de maintenir l'extrémité libre de la mèche par laquelle s'effectue la combustion ; preuve en est la forte coloration noire et les résidus de suif qu'ils portent à leur extrémité. Le réservoir de ces lampes est glaçuré la plupart du temps ce qui évite que le combustible qui y est versé n'y reste incrusté. Les lampes apodes de la sous-partie H11 dateraient de la fin du XI^e et du XII^e siècle.

Pour ce qui est du seul exemplaire de lampe sur pied complet, il comporte un pied tourné solidaire du godet qui, tout en la rehaussant, assure sa stabilité. Son pied creux, se termine en s'évasant afin d'asseoir l'équilibre de la lampe. Ce genre de lampe comporte une coupelle inférieure en plus du réservoir. La fonction de la coupelle inférieure étant de récupérer le combustible. Ce genre de lampe est plus tardif et son utilisation va du XIII^e au début du XIV^e siècle.

Les tirelires

Il s'agit là d'une forme peu courante sur le site du palais du « Séjour » mais elle signale néanmoins la présence d'enfants sur le site comme le porte à croire l'existence du pichet miniature C9. Deux types de tirelire ont été distingués. Le premier sous-type I10 présente une forme dont la panse est globulaire surmontée d'un bouton. Façonnée dans une pâte de couleur rouge-orangé et recouverte d'une glaçure orange, cette tirelire possède un glissoir vertical. Quant au sous-type I20, il montre une panse plus ovoïde, dont le sommet est plat et avec un glissoir horizontal. Tournée dans la même pâte que C33, C32 a également été enduite d'une glaçure jaune-orange [fig. 15]. Par comparaison avec d'autres tirelires issues d'autres sites de consommation comme celui de la Grosse Tour de Bourges, et par recoupement avec des formes datées de la couche stratigraphique dont elles sont issues, ces deux tirelires dateraient de la toute fin du XIII^e siècle voire du début du XIV^e siècle.



Figure 15. Les différents types de tirelires.

Conclusion

Cette étude ne se veut en aucun cas exhaustive mais a juste pour ambition de faire la lumière sur une collection trop longtemps restée dans l'oubli. Le matériel présent sur le site des communs du palais du « Séjour » montre un matériel céramique en grande quantité et comportant des formes très variées, à la fois liées à des préoccupations culinaires mais aussi à l'apparence et au jeu. Il témoigne de la présence d'une population importante, au niveau social élevé. Nos résultats permettent également d'avoir une vision plus anecdotique des occupants du site, concernant, notamment, leur préférence gustative pour le goût de terre donné aux aliments cuits dans des pots en céramique, et concernant également la présence des enfants et de leurs occupations liées à l'existence d'objets de dinette et de tirelires.

Ce travail pourra par exemple être complété par le dépouillement des sources d'archives, en particulier celui des textes relatifs aux marchés et foires régionales. Il pourrait ainsi être mis en relief les différentes données liées à la diffusion de la céramique à l'échelle locale. Cela permettrait également d'obtenir des informations supplémentaires sur les potiers eux-mêmes, puisqu'il était de tradition au Moyen Âge que les potiers vendent leur production sur les marchés et foires qui étaient nombreux à Étampes.

Annexe

TYPOLOGIE

Classe A : Oule

• **Type A10** : col en bandeau saillant avec lèvre à face supérieure plane, arête du col horizontale (C34).

A11 : col en bandeau saillant avec lèvre à face supérieure plane, arête du col horizontale, décor de flammules (321).

A12 : col saillant, lèvre arrondie, arête du col horizontale (C322, C277, C241).

A13 : col saillant, lèvre arrondie, arête du col horizontale, décor de bandes rapportées digitées et de flammules (344).

• **Type A20** : col en bandeau très peu saillant, lèvre arrondie, arête du col horizontale (C230, C291)

A21 : col en bandeau très peu saillant, lèvre arrondie, arête du col horizontale, décor de bandes rapportées digitées (C100).

A22 : col en bandeau très peu saillant, lèvre avec face supérieure plane, arête du col horizontale (C368).

• **Type A30** : col saillant avec arête infléchie vers le bas, lèvre arrondie (C288, C238).

A31 : col saillant avec arête infléchie vers le bas, lèvre oblique (C10, C230).

A32 : col saillant avec repli entre le col et la lèvre s'écrasant légèrement vers le bas en formant une courbe arrondie, lèvre oblique (C240, C18, C224, C24).

• **Type A40** : col peu saillant voire très peu, arête du col quasi écrasée.

A41 : col peu saillant voire très peu, arête du col quasi écrasée, lèvre arrondie (C289).

A42 : col peu saillant voire très peu, arête du col quasi écrasée, lèvre oblique (C343, C45).

A43 : col peu saillant voire très peu, arête du col quasi écrasée, lèvre oblique avec gouttière intérieure (C229, C323).

A44 : col peu saillant voire très peu, arête du col quasi écrasée, lèvre oblique avec gouttière intérieure et panse ovoïde (C226).

A45 : col peu saillant voire très peu, arête du col quasi écrasée, lèvre horizontale avec gouttière intérieure (C225).

A46 : col quasi-inexistant, lèvre rétrécie (C264).

A47 : arête du col atténuée, col peu saillant, lèvre arrondie (C291).

Classe B : Pichet

• **Type B10** : pichet à anse ronde rivée, col tubulaire haut (C247).

B11 : pichet à anse ronde rivée, col tubulaire haut, cannelures sur la panse et décor digité sur le pied (C101).

B12 : pichet à anse ronde rivée, col tubulaire haut, panse ovoïde (C246).

• **Type B20** : pichet à anse ronde rivée, col tubulaire court, base resserrée (C324).

B21 : pichet à anse ronde rivée, col tubulaire court, base resserrée, fond concave (C269).

- **Type B30** : pichet à anse plate, col haut, bec pincé.
- B31** : pichet à anse plate, col haut, bec pincé, panse globulaire (C98).
- B32** : pichet à anse plate, col haut, bec pincé, panse ovoïde (C145).
- **Type B40** : pichet à anse plate, col tubulaire haut (C9).
- **Type B50** : pichet vernissé à décor d'appliques incisées (C280, C281, C282, C283).

Classe C : Cruche

- **Type C10** : cruche à anse plate et bec pincé (C319)
- C11** : cruche à anse plate fixée par des bandes rapportées digitées et bec pincé (C96).
- **Type C20** : cruche à bec tubulaire (C244).

Classe D : Coquemar

- **Type D10** : lèvre éversée, anse plate, col souligné par une arête (C242, C294, C285).

Classe E : Marmite

- **Type E10** : fond tripode, deux anses rondes rivées et lèvre éversée (C121).

Classe F : Cuvier

- **Type F10** : lèvre éversée, bandes rapportées digitées.

Classe G : Ecuelle

- **Type G10** : lèvre éversée soulignée par un ressaut (C106, C251, C252).
- **Type G20** : écuelle retournée dans un fond de pichet (C245).

Classe H : Lampe

- **Type H10** : lampe apode
- H11** : lampe apode à réservoir en forme de bandeau (C75, C290).
- H12** : lampe apode à réservoir marqué par un ressaut (C42, C43, C74).
- **Type H20** : lampe sur pied (C105).

Classe I : Tirelire :

- **Type I10** : panse globulaire, bouton sur le dessus, glissoir vertical (C33).
- **Type I20** : panse ovoïde, glissoir horizontal (C32).

Le portail méridional de la collégiale Notre-Dame d'Étampes et sa micro-architecture sculptée

Sophie CLOART-PAWLAK*

*Doctorante en histoire médiévale,
université Charles-de-Gaulle – Lille 3, UMR 8529 IRHiS
sophie.cloart@orange.fr*

Entrée monumentale rehaussée d'un décor sculpté et peint dont l'unicité fait l'originalité, le portail Royal de la collégiale Notre-Dame d'Étampes fut installé au flanc sud de l'édifice, l'architecte chargé de sa mise en œuvre ayant ainsi renoncé à l'emplacement traditionnel que constitue le front occidental. Ce choix est, à ne pas en douter, intimement lié à la fonction du portail chargé d'accueillir les laïcs désireux de pénétrer à l'intérieur de l'édifice. Cette entrée est, en effet, particulièrement bien adaptée à la topographie étampoise dont on sait qu'elle ne varia guère jusqu'à nos jours¹. De ce fait, le portail est, dès son édification, situé dans le prolongement de la rue menant au palais du Séjour et, fait essentiel, précisément installé dans l'axe du marché Notre-Dame dont l'emplacement demeure inchangé depuis le Haut Moyen Âge. Le choix de l'implantation méridionale s'explique également par la volonté de rendre le portail visuellement perceptible depuis les artères principales de la ville : comme le souligne Markus Schlicht², les passants empruntant, pour exemple, l'axe reliant les parties orientales d'Étampes-le-Châtel au château royal situé plus à l'ouest, ne pouvaient manquer cette entrée dont les dimensions monumentales autorisaient une perception même lointaine. Le portail a donc été « implanté au point d'intersection des deux espaces publics les plus importants d'Étampes-le-Châtel, à savoir la place du marché, lieu central de commerce et de rencontre, et la voie d'accès au château royal »³ [fig. 1].

* Sauf indication contraire, les photographies illustrant cet article sont de l'auteure.

1. Markus SCHLICHT, « Le Portail Royal de Notre-Dame d'Étampes », *Le Portail Royal de Notre-Dame d'Étampes suivi de Berchère d'Étampes, Berchère l'Égyptien*, Service des Archives et du Patrimoine historique de la ville d'Étampes, Étampes, 1996, p. 7.

2. *Ibidem*, p.7.

3. *Ibidem*, p.7.

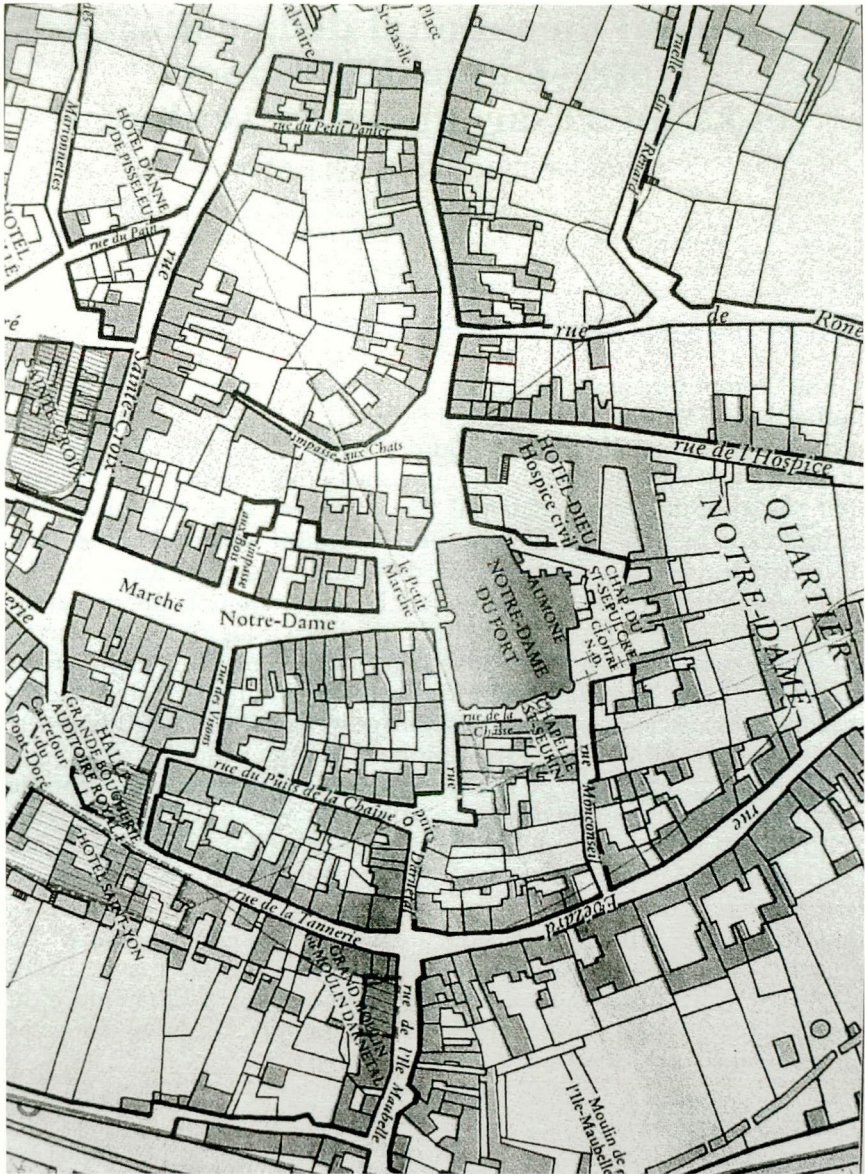


Figure 1. Étampes, plan du quartier Notre-Dame, anciennement Étampes-le-Châtel (d'après C. BILLOT, Atlas historique des villes de France, Paris, 1989).

Manifestement consacré aux laïcs, le portail Royal a fait l'objet de diverses études⁴ qui, au-delà des questions de datation, de mise en œuvre ou d'analyse matérielle, témoignent d'un intérêt marqué pour la définition du style du maître chargé de sa réalisation en prenant soin de mentionner l'intervention effective de plusieurs mains dans l'exécution. Si le style de la sculpture figurée présente aux voussures et chapiteaux ainsi qu'à hauteur des ébrasements a été parfaitement défini, force est de constater que la micro-architecture qui pourtant, tient une place essentielle dans l'esthétique générale de l'ensemble, n'a que peu retenu l'attention des spécialistes, employée tout au plus comme argument visant à justifier la filiation et la proximité chronologique avec le portail Royal de Chartres.

L'objectif de cette étude est donc de chercher à démontrer que la micro-architecture, autrement dit l'ensemble des représentations architecturales miniaturisées intégrées au programme ornemental sculpté du portail, peut aujourd'hui être considérée comme un indicateur chronologique mais aussi stylistique analogue à l'analyse comparative de la sculpture figurée jusque là employée par les spécialistes pour situer l'ensemble auquel elles appartiennent dans la chronologie monumentale de l'époque. Étudié à travers le prisme de la micro-architecture, le portail méridional d'Étampes occupe en réalité une place significative dans l'évolution générale du vocabulaire ornemental employé pour la décoration des entrées monumentales, et parvient à se positionner vis à vis du portail Royal chartrain dont il tend, nous le verrons, à se dissocier.

4. Étudié dès le début du xx^e siècle par G. Sanöner (« Analyse de la porte méridionale de l'église Notre-Dame du Fort » *Revue de l'Art Chrétien*, 1903, p. 226) et E.-L. Lefèvre (*Le Portail Royal d'Étampes*, Paris, Impr. Lecesne-Allien, 1906 et, *Le Portail Royal d'Étampes et la Doctrine de saint Irénée sur la Rédemption*, Paris, Picard, 1915), le portail méridional de la collégiale d'Étampes a fait l'objet de nombreux travaux recensés par Julia Frischt qui a réalisé une analyse générale de cet ensemble. Julia FRISCHT, « Le portail sud de Notre-Dame d'Étampes », in « L'architecture religieuse », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, J. Fritsch et D. Hervier (dir.), coll. Cahiers du Patrimoine, n°56, Paris, Editions du Patrimoine, 1999, p. 85-89 et p. 279 pour la bibliographie relative. Cet article fait suite à un travail de synthèse réalisé dix années auparavant pour l'Inventaire général : Julia FRISCHT, « Étampes, collégiale, portail sud », Dossiers de l'Inventaire Paris, Service Régional de l'Inventaire Général de l'Île de France, 1989. Enfin, l'étude du portail méridional la plus récente a été réalisée dans le cadre d'un travail de Maîtrise par Emmanuel CAILLÉ, *Le portail sud de Notre-Dame d'Étampes, étude de la polychromie. Analyse du style, de l'iconographie et de la polychromie du portail à travers l'étude de deux statues colonnes conservées dans la chapelle Jeanne-d'Arc*, sous la direction de J.-P. Caillet, Université Paris X Nanterre, 1998, 2 volumes ; de ce mémoire est tiré l'article Emmanuel CAILLÉ, « Couleur et iconographie, l'exemple du portail sud de la collégiale Notre-Dame-du-Fort », *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du colloque d'Amiens (11-13 octobre 2000), Paris, Picard, 2002, p. 36-42 et en dernier lieu, « Un nouveau regard sur deux statues mal connues de la collégiale Notre-Dame-du-Fort à Étampes », *Bulletin de la Société historique et archéologique de l'Essonne et du Hurepoix*, 2004, p. 7-42.



Figure 2. Étampes, collégiale Notre-Dame, portail méridional, vue d'ensemble.

Description

Plaqué contre le bas-côté sud de la nef, le portail Royal de la collégiale d'Étampes [fig. 2] est inscrit dans un large cadre rectangulaire clairement triparti par de puissantes horizontales : le tympan, tout d'abord, est encadré par deux frises ornées d'acanthes qui respectivement, rehaussent la corniche sommitale recevant les modillons figurés⁵ et les tailloirs des chapiteaux sculptés – ébrasements et contrefort. Le bandeau continu formé par les rebords des tailloirs, relayé par une moulure recreusée filant le long du mur du transept, participe quant à lui à l'encadrement des ébrasements, délimités dans leur partie inférieure par le socle des statues-colonnes aux arêtes saillantes et rehaussé d'un décor d'oves oblongs entre deux corniches moulurées. Les soubassements, enfin, constituent la troisième partie du portail.

Composé de cinq blocs de pierre, le tympan est consacré à l'Ascension du Christ flanqué de deux anges en pied. La composition du registre supérieur est fermée par les deux petits anges installés aux écoinçons⁶. Le linteau est occupé par douze personnages nimbés associés aux apôtres, encadrés de deux personnages dont l'identification, compliquée par la qualité de l'état de conservation de l'ensemble, diverge selon les auteurs⁷. Enfin, les deux anges tenant des navettes à encens qui encadrent le tympan constituent, d'après André Lapeyre⁸, une originalité du portail étampois.

L'archivolte qui couronne le tympan est divisée en trois voussures dont les claveaux sont occupés par trente-six personnages représentés

5. Ces modillons sont en effet rehaussés de petits masques qui, pour certains d'entre eux, rappellent certaines représentations figurées présentes à l'intérieur de l'église, à l'image, pour exemple, des masques ornant deux modillons qui, placés côte à côte, reçoivent une colonnette située à l'entrée de la chapelle sud flanquant le narthex.

6. Le tympan est composé de cinq blocs de pierre : la dalle centrale est réservée au Christ en pied. Celle-ci est encadrée de deux blocs quasiment identiques recevant les deux anges en pied ; ceux des écoinçons sont toutefois sculptés sur deux blocs plus petits.

7. Julia Frischt (*op. cit.*, 1999, p. 279, n. 194) résume assez bien la question : « on a, [au linteau], généralement reconnu les douze apôtres, avec saint Jean-Baptiste, à gauche pour le spectateur et la Vierge, à droite (Lefèvre-Pontalis et Stoddard) ; ou bien la Vierge et saint Luc, qui ne figure pas parmi les apôtres (Sanöner) ». Comme le rappelle André Lapeyre (« Le portail méridional de Notre-Dame d'Étampes », *Des façades de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon. Étude sur la sculpture monumentale dans l'Île de France et les régions voisines*, Paris, 1958, p. 53), une autre hypothèse, proposée par Alan Priest (« The Master of the West façade of Chartres », *Art Studies*, n°1, 1923, p. 37), consiste à identifier la Vierge et saint Jean l'Évangéliste au centre et dissociés des autres personnages par le décor particulier de leur nimbe, tandis que les deux figures latérales seraient Enoch et Élie, les « hommes en blanc » témoins de l'Apocalypse.

8. André Lapeyre (*op. cit.*, 1958, p. 56) rappelle que Wilhelm Vöge les a rapprochés de figures présentes sur les arcs antiques tandis que Pierre Francastel établit un parallèle avec la figure volante gallo-romaine de l'arc de Cavaillon. De manière générale, ces anges ont certainement été influencés par des modèles bien antérieurs.

assis, parmi lesquels ont été reconnus les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse aux voussures intérieures, et quatorze prophètes au rouleau externe.

Les colonnes majeures recevant les statues des ébrasements sont séparées par de plus fines colonnettes chargées de circonscrire l'espace dans lequel les personnages ont été intégrés [fig. 3, 3bis]. Leurs chapiteaux sont ornés, à hauteur de la corbeille, de scènes sculptées reprenant passages de l'Ancien Testament et épisodes de la vie du Christ⁹. Comme l'a remarqué M. Schlicht, celles-ci ne sont pas disposées selon un ordre chronologique, mais selon une opposition symbolique chargée d'illustrer la nature divine du Christ dans la perspective de sa légitimation¹⁰.

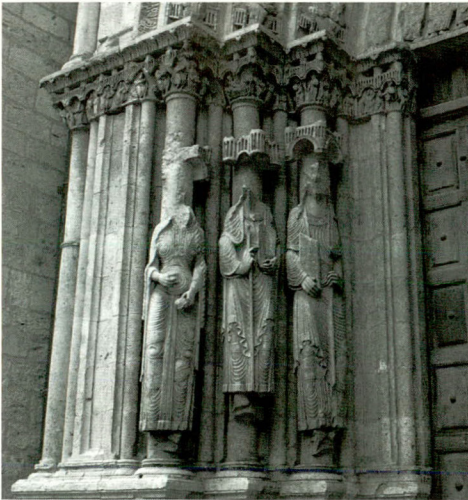


Figure 3. Étampes, portail méridional, ébrasement gauche.



Figure 3 bis. Étampes, portail méridional, ébrasement droit.

9. Dans le cadre de cette étude, nous porterons exclusivement attention à la micro-architecture couronnant la frise historiée continue formée par les chapiteaux des colonnes des ébrasements. Dans cette mesure, nous ne nous attarderons pas sur le détail de l'analyse iconographique brillamment réalisée par Kathleen Nolan, « Narrative in the Capital Frieze of Notre-Dame d'Étampes », *The Art Bulletin*, LXXI, n°2, juin 1989, p. 166-184. En substance, retenons que les scènes de l'ébrasement gauche relatent des épisodes de la vie du Christ tandis que celles de l'ébrasement droit se rapportent à la Passion.

10. Markus SCHLICHT, *op. cit.*, 1996, p. 11-13. Pour exemple, les scènes figurées aux piédroits du portail sont disposées selon ce principe d'opposition, la représentation, à gauche, des deux tentations surmontées par le Christ ayant été symboliquement confrontée à celle de droite, relatant la tentation d'Adam et Ève et leur expulsion du Paradis. Au même titre, la scène de l'Adoration des Mages (chapiteau externe de l'ébrasement gauche) est symboliquement opposée à celle de l'Entrée du Christ à Jérusalem vénéré par le peuple juif (chapiteau externe de l'ébrasement droit) afin d'illustrer symboliquement la supériorité du christianisme face au paganisme et au judaïsme.

Les tailloirs des chapiteaux, ornés d'acanthes, sont disposés en gradins et non de front de telle sorte que leurs angles, présentés de face, constituent autant d'arêtes saillantes sur lesquelles s'accroche la lumière. Unis les uns aux autres par la frise d'acanthes qui tend à dilater la largeur du portail en s'étirant sur le front du contrefort gauche¹¹, ceux-ci paraissent reposer sur les architectures sur arcatures qui couronnent les scènes historiées des corbeilles [fig. 4 à 4c].



Figure 4. Étampes, portail sud, frise architecturée et chapiteaux de l'ébrasement droit.



Figure 4a. Étampes, portail sud, frise architecturée et chapiteaux de l'ébrasement gauche.



Figure 4b. Étampes, portail sud, frise architecturée et chapiteaux du contrefort, vue frontale.



Figure 4c. Étampes, portail sud, frise architecturée et chapiteaux du contrefort, face latérale.

Les colonnes majeures des ébrasements reçoivent enfin six statues-colonnes surmontées de dais architecturés [fig. 3, 3bis] auxquelles répond la figure installée à l'angle supérieur du contrefort [fig. 5]. Leur identification demeure, encore aujourd'hui, assez délicate ; seul le personnage médian de l'ébrasement gauche peut être associé à la

11. Dont l'ornementation est de ce fait unie à celle des ébrasements.

représentation de Moïse tenant les tables de la Loi. Les cinq autres figures seraient, au regard de la richesse des costumes, des personnages royaux – reines et rois – intégrant un cycle vétérotestamentaire¹². L'examen des colonnes a révélé que celles-ci ont « toutes été retaillées soit à la base, soit au niveau de l'astragale du chapiteau »¹³. Ce constat tend donc à proposer l'hypothèse selon laquelle les statues étaimpoises auraient été, comme celles de Chartres¹⁴, sculptées en atelier¹⁵ par un seul et même artiste¹⁶ puis intégrées postérieurement à l'ornementation du portail. D'après J. Frischt¹⁷, les statues-colonnes placées « à une date indéterminée » dans la chapelle nord du chœur [fig. 6, 7], sont certainement contemporaines et ont fait partie de la même commande¹⁸.



Figure 5. Étampes, portail sud, statue-colonne installée à l'angle du contrefort.



Figure 6. Étampes, collégiale Notre-Dame, chapelle nord, statue de saint Pierre (Photo É. Baillieux).



Figure 7. Étampes, collégiale Notre-Dame, chapelle nord, statue de saint Paul (Photo É. Baillieux).

12. Willibald SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, Paris, Flammarion, 1972, p. 79.

13. Julia FRISCHT, *op. cit.*, 1999, p. 85.

14. Annie BLANC, Claude LORENTZ, « Identification d'une pierre », *Lithiques*, n°4, 1987, p. 13-30 et plus précisément p. 24.

15. Julia FRISCHT, *op. cit.*, 1999, p. 85. Julia Frischt précise qu'il pourrait s'agir d'un atelier parisien.

16. *Ibidem*, p. 87. D'après l'auteur, les six statues-colonnes des ébrasements et celle de l'angle supérieur du contrefort auraient été, au regard de l'analyse stylistique, réalisées par le même sculpteur.

17. *Ibidem*, p. 85. Les têtes actuelles de ces deux statues sont des créations du XIX^e siècle.

18. Selon Francis Salet, ces deux statues nimbées représentent Pierre (à gauche – fig.6) et Paul (à droite – fig.7). André LAPEYRE, *op. cit.*, 1958, p. 60. Emmanuel CAILLE (*op. cit.*, 2004, p.7-42) quant à lui, identifie les statues colonnes de la chapelle nord comme saint Pierre et le Christ dans une démonstration très convaincante.

Le goût de l'ordonnance

Ainsi décrit, le portail méridional d'Étampes constitue un ensemble clairement ordonnancé et défini par une écriture architecturale précisément dominée par les rythmes ternaires : tandis que les horizontales puissantes, déjà mentionnées, circonscrivent les trois parties principales de l'ensemble – le tympan, les ébrasements et les soubassements –, la frise ornementale rehaussée d'acanthes est reprise par trois fois, selon une échelle décroissante, sous les modillons de la partie sommitale, à hauteur de l'archivolte du tympan – lovée dans la gorge au tracé incurvé soulignant la courbure de l'arc brisé – et enfin, dans ses dimensions les plus minimales, aux tailloirs des chapiteaux des ébrasements et sur le contrefort gauche. Sans chercher à établir ici un quelconque rapport avec la Trinité, il est à noter que le rythme ternaire se retrouve également dans le nombre de statues-colonnes, le nombre de voussures et les trois figures du registre supérieur du tympan.

À l'image de l'ensemble, les personnages représentés dans la partie supérieure du portail – soit au tympan, aux voussures et dans les écoinçons – paraissent eux aussi clairement ordonnancés ; tous, en effet, apparaissent tournés vers le Christ en pied, figurés pieds parallèles ou écartés. Cette disposition tient un rôle non négligeable puisqu'elle invite le spectateur à se concentrer sur le registre supérieur du tympan et plus particulièrement sur le Christ.

Enfin, l'écriture architecturale du portail est également influencée par l'intégration, dans le décor sculpté, de la micro-architecture dans une mesure qu'il s'agit désormais de définir.

La micro-architecture du portail

La micro-architecture étampoise, exclusivement installée à hauteur des ébrasements du portail, compte deux types de compositions appelant une étude distincte : la frise d'architectures miniatures couronnant les arcades qui coiffent les chapiteaux historiés [fig. 4, 4a, 4b, 4c, 8] et les dais surplombant les statues-colonnes des ébrasements et de l'angle du contrefort gauche [fig. 9, 10, 11].

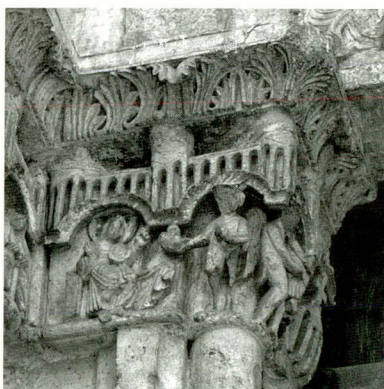


Figure 8. Étampes, portail sud, ébrasement gauche, chapiteau du piédroit.

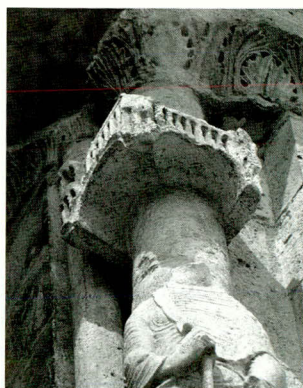


Figure 11. Étampes, portail sud, dais de la statue-colonne installée à l'angle du contrefort.

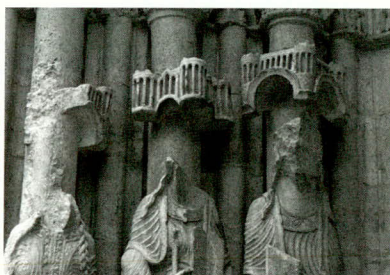


Figure 9. Étampes, portail sud, ébrasement gauche, dais des statues-colonnes.



Figure 10. Étampes, portail sud, ébrasement droit, dais des statues-colonnes.

La frise architecturale des ébrasements et du contrefort gauche

Les scènes sculptées à hauteur des ébrasements et sur les deux faces – frontale et latérale – du contrefort gauche du portail sont surmontées par une série d'arcades en plein cintre soulignées par une gorge au tracé incurvé recevant, sur l'extrados, une frise architecturale que J. Baltrusaitis associe à une succession de dais formant « un échafaudage »¹⁹, continue et homogénéisée par l'emploi d'un vocabulaire formel qui se distingue par sa simplicité. Celle-ci est en effet constituée par la

19. Jurgis BALTRUSAITIS, « Villes sur arcatures », *Urbanisme et architecture. Études écrites et publiées en l'honneur de Pierre Lavedan*, Paris, H. Laurens, 1954, p. 31.

stricte alternance de façades percées d'arcades en plein cintre et de tours, elles aussi percées d'ouvertures de même type et parfois – pour les tours d'angle – surmontées de coupoles chargées, par leur hauteur, d'assurer la liaison avec les tailloirs des chapiteaux rehaussés par la frise d'acanthes [fig. 9].

Sur le plan formel, la micro-architecture étampoise témoigne d'un goût prononcé pour l'architecture antérieure à l'émergence de l'esthétique gothique, illustré par le choix du vocabulaire mis en œuvre pour sa réalisation. Les petites tours à coupoles et les façades percées d'arcades, semblables à de petits péristyles ou portiques qui scandent la frise couronnant les chapiteaux historiés, renvoient inmanquablement à l'architecture antique tandis que leur disposition, strictement alternée, illustre une recherche de la symétrie.

Par ailleurs, la micro-architecture étampoise est également caractérisée par la frontalité régissant la représentation, particulièrement perceptible à hauteur de la frise couronnant les scènes historiées. Celle-ci est en effet sculptée dans un même plan, la composition est relativement linéaire. L'artiste semble avoir totalement, ou presque, renoncé à la plasticité des volumes architecturaux ; les petites tours ou tourelles de plan, pourtant, hémicirculaire, ne font que très légèrement saillie, leur tridimensionnalité n'ayant été rendue que dans la partie supérieure de la frise, autrement dit dans l'espace séparant les façades percées d'arcades en plein cintre et les tailloirs ornés d'acanthes. Une tentative de rendre les volumes architecturaux, à hauteur de la frise et des dais, est toutefois perceptible dans la figuration, en plongée, des tours d'angles, dont la convexité est rendue par l'étirement, vers le bas, des arcades en plein cintre ouvrant sur le second étage [fig. 8, 10]. Ce mode de représentation n'est ni novateur, ni réservé à la sculpture puisqu'il est déjà employé aux périodes antérieures et dans le premier quart du XII^e siècle dans la décoration d'œuvres peintes [fig. 12, 13] ou relevant des arts du métal [fig. 14].

Comme en témoignent les restes encore visibles²⁰, cette architecture sur arcature était, comme l'ensemble du portail²¹, rehaussée d'un décor polychrome : entre les arcades en plein cintre, des traces de rouge carmin sont perceptibles. Ce pigment rouge se retrouve d'ailleurs à la

20. Les contingences relatives à l'édition du présent article ne permettent pas l'intégration de clichés couleur dans l'iconographie. Dans cette mesure, la polychromie du portail ne peut être que textuellement décrite.

21. Pour la description de la polychromie du portail, Colette DI MATTEO, Pierre-André LABLAUDE, « Le portail polychrome de Notre-Dame d'Étampes », *Monuments historiques*, n°161, janvier-février 1989, p. 86-90 et Julia FRISCHT, *op. cit.*, 1999, p. 85. En substance, ce décor peint emploie une palette relativement simple (jaune, bleu, rouge, vert et noir) enrichie par l'utilisation de la feuille d'or et d'argent notamment pour les costumes des personnages représentés. Aujourd'hui, seul le bleu-vert tapissant le fond des voussures demeure particulièrement perceptible.

surface des corbeilles des chapiteaux, servant de fond aux scènes sculptées, à hauteur des tailleurs, précisément sous les feuilles d'acanthes rehaussées de vert, et sur les drapés des statues-colonnes²². D'après les restes de polychromie, il semble en outre que les arcatures recevant les micro-architectures étaient peintes en noir. Bien entendu, la description de ce décor appelle à être enrichie par une analyse approfondie de la polychromie par ailleurs susceptible d'apporter de nouvelles informations relatives à sa datation.



Figure 12. Florus de Lyon, *Commentaire des Épitres de saint Paul*, troisième quart XI^e siècle, Bruxelles, Bib. Royale Albert I^{er}, ms. 9369-70, fol. 6.



Figure 13. *Vita et miraculi s. Winnoci*, Bergues, Hôtel de ville, première moitié XII^e siècle, ms. 19, fol. 3v.



Figure 14. Plaque funéraire de Geoffroy Plantagenêt, v. 1158, cuivre émaillé, Le Mans, Musée d'archéologie et d'histoire.

22. Denis PICARD, « Aux couleurs des Écritures », *Connaissance des Arts*, n°445, mars 1989, p. 128-135.

Les dais de couronnement

Conformes à la description que donne Viollet-le-Duc des dais du XII^e siècle²³, ceux des ébrasements et du contrefort du portail méridional « figurent de petits monuments suspendus au-dessus des statues » [fig. 9, 10, 11]. Si les dais couronnant les statues-colonnes externes des ébrasements sont en partie brisés, les quatre autres sont particulièrement bien conservés ; seules quelques lacunes sont remarquables et ne nuisent en rien à la compréhension de l'ensemble. Adossés à la colonne recevant la sculpture figurée, les dais ne sont pas alignés mais installés en décalage les uns par rapport aux autres, le dais couronnant la statue-colonne interne ayant été placé au plus près de la corbeille du chapiteau. Cette disposition « en gradins » est nettement moins marquée à hauteur de l'ébrasement droit où les dais chapeautant les statues externe et médiane paraissent presque alignés [fig. 3bis]. Comme à l'ébrasement gauche [fig. 3], le dais de la statue interne est placé le plus à proximité du chapiteau historié mais plus bas que son pendant occidental.

Toutes les architectures qui ornent les dais étampois reposent, à l'exception du dais médian de l'ébrasement gauche [fig. 9]²⁴, sur deux arcades en plein cintre surmontées d'une archivoltte creusée d'une gorge. Celles-ci sont élaborées à partir de motifs au nombre assez restreint mais combinés de telle sorte que chaque dais paraît « taillé sur un modèle différent »²⁵ : le dais surmontant la statue-colonne médiane de l'ébrasement gauche mis à part, toutes les compositions reprennent en effet le schéma de la façade percée d'arcades en plein cintre flanquée de tours à un ou deux étages ajourées d'ouvertures elles aussi en plein cintre et surmontées de créneaux ou de toits ressemblant à de petites coupes. À hauteur du dais central de l'ébrasement gauche [fig. 9], les trois tourelles de plan hémicirculaire encadrent deux façades triangulaires percées d'une ouverture en plein cintre majeure encadrée de deux arcades mineures. Cette architecture n'est pas sans rappeler le modèle de l'entrée du temple antique surmontée d'un fronton ici entièrement ajouré. Encore une fois, le dais central de l'ébrasement gauche tend donc à se dissocier des autres compositions. Il est, sur ce point, intéressant de noter que celui-ci couvre la seule statue-colonne qui, par ses dimensions réduites, se différencie des autres sculptures monumentales des ébrasements.

23. Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. V, article « Dais », Paris, 1874, p. 1.

24. Privés de toute arcature de soutènement, les éléments d'architecture qui ornent ce dais semblent en effet suspendus à la colonne. Les deux façades triangulaires paraissent reposer sur l'extrados d'une petite voûte en berceau.

25. Eugène VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, t. V, article « Dais », Paris, 1874, p. 3.

Sur les tours flanquant les angles des dais interne de l'ébrasement gauche et médian de l'ébrasement droit, les soubassements ont été figurés et rehaussés d'un décor losangé [fig. 15], auquel se substitue, à hauteur du dais externe de l'ébrasement droit, la représentation de la maçonnerie du soubassement de la seule tour conservée, monté en appareil régulier [fig. 16].

La hauteur à laquelle les dais sont installés ne paraît pas avoir conditionné l'attention portée au détail, illustrée par la représentation, quoique sommaire, des chapiteaux des pilastres recevant les arcades en plein cintre [fig. 16].



Figure 15. Étampes, portail sud, ébrasement gauche, dais de la colonne interne.



Figure 16. Étampes, portail sud, ébrasement droit, dais de la colonne externe.

La mise en œuvre

Au regard de la hauteur à laquelle la micro-architecture est installée, la question de sa mise en œuvre se révèle assez délicate. Néanmoins, l'observation aux jumelles associée aux clichés pris au téléobjectif autorise quelques remarques préliminaires à une étude plus approfondie nécessitant l'installation d'un échafaudage.

La frise architecturale couronnant les scènes sculptées des chapiteaux apparaît tout d'abord divisée en plusieurs sections qui, à hauteur des ébrasements, correspondent strictement aux tailloirs les surmontant [fig. 4, 4c]. Cette concordance n'est cependant pas conservée au front du contrefort gauche où un décalage est nettement perceptible [fig. 4b]. Sans l'affirmer, notons que la section médiane de la frise architecturale filant le long du contrefort et le bloc rehaussé de feuilles d'acanthes qui la surmonte, paraissent présenter quelques

différences formelles²⁶ susceptibles d'illustrer un remaniement qui expliquerait le décalage observé à cet endroit. Au regard des informations dont nous disposons, cette hypothèse ne peut néanmoins être vérifiée.

L'étude de l'intégration de la micro-architecture dans le décor sculpté du portail n'est, en outre, pas facilitée par la couleur de la pierre employée, tout à fait susceptible d'être, depuis le sol, confondue avec le mortier de teinte claire traditionnellement employé dans les travaux de liaisonnement. Dans cette mesure, c'est avec réserve qu'il convient d'interpréter les résultats issus de l'observation.

D'après l'examen visuel du portail, la frise architecturale courant le long des ébrasements et du contrefort semble appartenir à la corbeille du chapiteau. L'absence de trace de mortier laisse en effet penser que celle-ci n'a pas été plaquée après coup mais au contraire sculptée en même temps que les personnages des scènes représentées. L'adaptation parfaite de la frise architecturale à l'agencement des figures tend d'ailleurs à confirmer cette hypothèse.

Au même titre que la frise, les dais architecturaux semblent attendant au fût des colonnes recevant les statues qu'ils surmontent. De ce point de vue et selon l'hypothèse précédemment évoquée, il n'est pas exclu que les dais aient eux aussi été sculptés par l'atelier chargé de la réalisation des statues-colonnes des ébrasements du portail sud et de la chapelle nord du chœur. Toutefois, la question de la mise en œuvre des dais nécessite, pour être définitivement réglée, l'examen de la partie supérieure de la colonne non visible depuis le sol, susceptible de renseigner ce sujet.

L'analyse stylistique et la datation

Les architectures sur arcatures couronnant les scènes sculptées étampaises, les dais et le vocabulaire formel employé pour leur réalisation renvoient, au même titre que les statues-colonnes, la frise d'acanthé ornant les tailloirs²⁷, le décor du soubassement²⁸ ou encore la présence des chapiteaux historiés, au décor sculpté chartrain, et confirment ainsi la proximité chronologique avec le portail Royal.

26. Observé de près, le bloc orné de feuilles d'acanthé assurant la liaison entre le tailloir du chapiteau externe de l'ébrasement gauche et celui de l'angle du contrefort paraît avoir bénéficié d'un traitement plus sommaire : les feuilles recourbées qui encadrent la feuille centrale – présentant elle-même un aspect moins ciselé – ne sont, à cet endroit, pas ajourées. Par ailleurs, la section de la frise architecturale qu'il surmonte est composée d'arcades à la courbure légèrement plus prononcée dont l'extrados reçoit, de surcroît, de petites façades percées d'ouvertures en plein cintre plus dilatées en largeur.

27. Qui se retrouve également à hauteur des tailloirs chartrains.

28. Les soubassements du portail Royal de Chartres présentent également un décor d'oves oblongs cependant plus élaboré qu'à Étampes.

Si ces analogies convoquent l'hypothèse de la circulation des artistes entre les deux chantiers, l'analyse comparative des dais chartrains et étampois réaffirme l'intervention d'un même artiste pour la réalisation de la sculpture à Chartres et à Étampes. En effet, l'étroitesse, maintes fois évoquée, des liens unissant la sculpture du portail d'Étampes aux deux statues externes de l'ébrasement gauche du portail nord de Chartres [fig. 17], avait déjà incité W. Sauerländer²⁹ à y voir une même main, celle du Maître d'Étampes. Cette hypothèse semble aujourd'hui confirmée au regard de l'analyse comparative des dais étampois et chartrains qui révèle à son tour une parenté évidente entre les compositions : à l'image du dais couronnant la statue externe de l'ébrasement gauche du portail nord de Chartres [fig. 18], les dais interne de l'ébrasement droit [fig. 10] et externe de l'ébrasement gauche [fig. 9] d'Étampes sont, comme les dais couronnant les statues de saint Pierre et saint Paul installées dans la chapelle nord du chœur de la collégiale [fig. 6, 7]³⁰, constitués de deux arcades en plein cintre recevant deux façades ajourées cantonnées de trois tours à deux étages percées d'ouvertures. À la différence des dais du portail étampois, les arcades du seul dais chartrain conservé sont néanmoins rehaussées d'un décor strié. Ce choix décoratif est également retenu à hauteur de l'une des faces du dais couronnant la statue de saint Pierre [fig. 6] qui, cette fois, présente une arcade ornée d'un motif en forme de « coups de poinçons »³¹.



Figure 17. Chartres, portail Royal, porte Nord, ébrasement gauche.



Figure 18. Chartres, portail Royal, porte Nord, ébrasement gauche, dais couronnant la statue externe.



Figure 19. Chartres, portail Royal, porte Nord, ébrasement gauche, fragment du dais couronnant la statue-colonne médiane.

29. Willibald SAUERLÄNDER, *op. cit.*, 1972, p. 80.

30. Une fois encore, l'hypothèse de la sculpture des statues de la chapelle nord et du portail méridional par le même atelier semble se confirmer.

31. Le choix de ne pas appliquer ce décor « poinçonné » sur toutes les faces du dais, aussi paradoxal soit-il, ne trouve, pour l'instant, aucune explication.

En dernier lieu, soulignons que la filiation entre les sculptures de l'ébrasement gauche du portail nord de Chartres, celles du portail méridional et de la chapelle nord du chœur d'Étampes, et les daïs qui les surmontent, offre la possibilité de proposer une restitution du daïs de la deuxième statue-colonne chartraine, qui, à ne pas en douter, fut à l'origine couronnée d'un daïs conçu selon le même parti, comme tend d'ailleurs à le prouver le fragment d'une tour à deux étages vraisemblablement supportée par l'extrados d'une arcade en plein cintre dont on aperçoit encore la naissance [fig. 19].

De Chartres à Étampes ou d'Étampes à Chartres ?

Les rapports formels effectifs qui unissent la micro-architecture étampoise à celle du portail Royal de Chartres révèlent donc une parenté évidente qui tend à confirmer la datation du décor de l'entrée méridionale de la collégiale dans le second quart du XII^e siècle, à situer plus précisément entre 1135, date de l'achèvement de la nef, et 1150, année qui voit débiter les travaux du transept³².

L'analyse comparative des micro-architectures chartraines et étampoises révèle néanmoins des différences formelles qui appellent à rouvrir le débat relatif de l'antériorité de Chartres sur Étampes³³ défendue par plusieurs spécialistes étrangers et notamment Whitney Stoddard³⁴. Comme l'a remarqué W. Sauerländer³⁵, la proximité des deux chantiers est telle qu'il est, en effet, « pratiquement impossible de dire si le portail d'Étampes est antérieur au portail Royal de Chartres ou s'il est un rejeton provincial ».

De manière générale, la micro-architecture du portail Royal se distingue par une variété formelle et une qualité d'exécution qui ne se retrouvent pas à Étampes³⁶. Si les architectures qui à Chartres, couronnent les scènes historiées des chapiteaux illustrent également un goût prononcé pour l'Antiquité, celles-ci se distinguent par la diversité des formes employées pour leur composition : à la stricte

32. L'examen du portail sud confirme en effet que le lancement des travaux du transept ne peut être antérieur à sa construction, comme le prouve la niche que l'architecte chargé des travaux eût à concevoir dans la paroi sud du transept pour dégager l'aile de l'ange tenant une navette à encens installé à la droite du tympan.

33. André LAPEYRE, *op. cit.*, 1958, p. 63-64 et Julia FRISCHT, *op. cit.*, 1996, p. 86-89.

34. Whitney S. STODDARD, *The west portals of Saint-Denis and Chartres. Sculpture in the Île de France from 1140 to 1190, theory of origins*, Cambridge, Harvard University Press, 1952, p. 27-31.

35. Willibald SAUERLÄNDER, *op. cit.*, 1972, p. 80.

36. Notons que cette différenciation dans la représentation constitue un axe de recherche intéressant susceptible, dans le cadre de l'étude de la micro-architecture du Portail Royal de Chartres, d'apporter des éléments de réponses relatives à l'identification des mains ou des ateliers ayant œuvré à sa réalisation.

alternance de façades percées d'arcades et de tourelles observée au portail étampois répondent, à Chartres, des compositions variées dans lesquelles tours crénelées à plusieurs niveaux, bâtiments à coupoles ou à frontons percés d'arcades, petits édifices à deux étages aux toitures délicatement figurées, baldaquins circonscrits par de fines colonnettes ou larges façades rectangulaires, ont été harmonieusement associés [fig. 20]. Par ailleurs, l'examen des architectures sur arcatures chartraines met également en évidence un intérêt plus marqué pour le rendu des volumes et de la profondeur notamment illustré par la disposition des éléments architecturaux : la frontalité de la représentation, particulièrement prononcée à Étampes, est tempérée à Chartres par l'exploitation plus importante de l'espace séparant à la fois les bâtiments miniatures du fond de la corbeille et des tailloirs des chapiteaux. À certains endroits, les petits édifices, entiers ou partiellement représentés, sont en effet disposés selon plusieurs plans juxtaposés afin de créer une impression de profondeur [fig. 21]. Par ailleurs, les arcades portant les architectures miniatures des ébrasements ont, à certains endroits, été ajourées de manière à rendre l'épaisseur des façades percées d'ouvertures qu'elles supportent [fig. 22].



Figure 20. Chartres, portail Royal, ébrasement droit du portail central.



Figure 21. Chartres, portail Royal, ébrasement gauche du portail central, chapiteau du piédroit.



Figure 22. Chartres, portail Royal, ébrasement droit du portail sud, chapiteau externe vu de face.

Sans nier la proximité des deux chantiers, les compositions étampois, réalisées à partir d'un vocabulaire formel dont le manque de variété fait l'originalité, pourraient donc être tout à fait perçues comme la version « archaïque » ou primitive de la micro-architecture amenée à être mise en place à Chartres, complexifiée, diversifiée puis intégrée dans un programme sculpté bien plus important.

Aussi séduisante cette hypothèse soit-elle, il semble néanmoins peu probable, au regard de la monumentalité du portail Royal, qu'un ensemble aussi modeste que le portail sud de la collégiale ait constitué une source d'inspiration pour les concepteurs du programme sculpté chartrain. De ce point de vue, l'hypothèse selon laquelle certains artistes auraient quitté le chantier chartrain pour venir travailler à Étampes dès le lancement de la construction du portail sud semble plus cohérente.

Mais dès lors, comment expliquer la perméabilité, certes relative, d'Étampes à la micro-architecture chartraine ? Revenons, pour comprendre ces choix, à l'étude de la frise couronnant les chapiteaux historiés étampois.

La simplification comme innovation

Avec le portail Royal de Chartres, le portail sud de la collégiale d'Étampes est le seul où une grande importance a été donnée aux chapiteaux historiés mais aussi à la frise architecturale les couronnant. Après Étampes, celle-ci disparaît précocement des ébrasements pour n'occuper désormais que l'extrados des arcades en plein cintre encadrant les personnages des linteaux – tel qu'aux portails sud des cathédrales de Bourges (1160) et du Mans (av.1158), au de Char occidental de Saint-Loup-de-Naud (v.1160) [fig. 23] –, ou rehausser les dais monumentaux abritant les représentations christiques et mariales des tympans érigés dans la seconde moitié du XII^e siècle et les premières décennies du XIII^e, parmi lesquels ceux de la Porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, du portail central ouest de la collégiale de Mantes, de la « Porte Romane » rémoise (v.1175-1180), du portail occidental nord de Laon (1195-1205) ou encore les tympans de Germigny l'Exempt (v.1215-1220) ou du portail central du transept nord de Chartres pour le XIII^e siècle. Envisagée sous cet angle, la simplification formelle des architectures sur arcatures étampois pourrait donc être comprise comme le signe de l'abandon rapide de cette formule, mise au point et pleinement exploitée à Chartres, simplifiée à Étampes puis délaissée avant un retour en grâce qui ne peut être situé avant le dernier tiers du XII^e siècle. Conservée uniquement au chapiteau du trumeau du portail de Saint-Loup-de-Naud [fig. 24], celle-ci réapparaît aux ébrasements et selon une

conception renouvelée aux ébrasements du portail de Notre-Dame de Corbeil³⁷ [fig. 24] dont la datation, bien que contestée, demeure majoritairement située dans les trente dernières années du XII^e siècle³⁸.

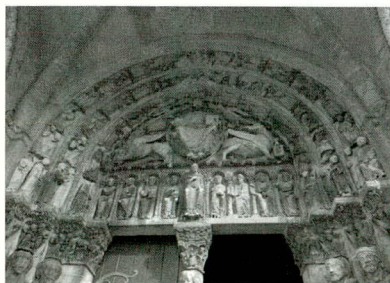


Figure 23. *Saint-Loup-de-Naud, tympan et trumeau du portail de l'église (Photo É. Baillieux).*



Figure 24. *Notre-Dame de Corbeil, ébrasement droit du portail remonté dans le parc du château de Montgermont*

De ce point de vue, la frise étampoise ne doit donc pas être envisagée comme une version peu inspirée de la frise chartraine. La simplification formelle qui la caractérise ne serait pas un archaïsme mais au contraire une innovation peut-être incomprise, d'ailleurs, à l'époque de la réalisation du portail. Trop souvent, simplicité et caractère primitif se retrouvent en effet associés, pervertissant ainsi la compréhension de l'édifice³⁹. En conjuguant clarté de la composition et référence indéniable à l'Antiquité, la frise architecturale du portail méridional d'Étampes pourrait tout à fait annoncer le courant de renouveau artistique apparu vers la fin du XII^e siècle, autrement dit le Style 1200 qui, en l'occurrence, répond à ces caractéristiques.

37. L'étude de la frise architecturale couronnant les scènes historiées de Notre-Dame de Corbeil montre en effet que les tourelles et édifices percés d'arcades qui la composent ne reposent plus sur l'extrados des arcades mais sur un socle mouluré (fig. 27), s'éloignant ainsi du modèle des architectures sur arcatures tel qu'il fut conçu et mis en œuvre à Chartres et Étampes.

38. La polémique relative à la datation du portail de Corbeil est exposée dans Xavier DECTOT, *Sculptures des XI^e – XII^e siècles. Roman et premier art gothique, Musée national du Moyen Âge. Thermes de Cluny*, Paris, RMN, 2005, p. 129 (bibliographie relative notes 150 à 152, p. 129). « Francis Salet et Françoise Baron [le placent] dans le dernier quart du XII^e siècle [1180-1190 pour Salet] quand Willibald Sauerländer lui assigne une chronologie plus haute, dans les années 1150-1160. Walter Kahn, enfin, opte pour une solution médiane, situant le portail dans les années 1160-1170 ». Dans l'étude qu'elle consacre à la sculpture de la façade de Laon, Iliana Kasarska (*La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon. Eschatologie et humanisme*, Paris, Picard, 2008, p. 44) place cet ensemble vers 1170.

39. Cette remarque fait d'ailleurs écho au constat fort justement établi par Andrew Tallon dans le cadre de son étude sur les arcs-boutants des églises d'Étampes.

Mais au-delà de ces considérations, la simplification formelle qui caractérise la frise étampoise peut, au regard de l'intimité des rapports unissant les architectures sur arcatures aux scènes sculptées des chapiteaux, également être mise en relation avec la fonction effective qui lui revient dans la compréhension de l'iconographie du portail.

Fonction de la micro-architecture

À Étampes comme au portail Royal de Chartres, la frise architecturale paraît presque indissociable des scènes sculptées qu'elle coiffe. Sur ce point, le décor sculpté de la face latérale du contrefort du portail étampoise est assez révélateur : cette partie, peu accessible au spectateur, se distingue en effet par la disparition des chapiteaux historiques auxquels se substitue un décor végétal qui n'est couronné d'aucune architecture sur arcature [fig. 4c]. Au-delà de l'importance qui revient à ce décor architectural dans l'ornementation du portail⁴⁰, tout porte à croire que le choix d'insérer cette frise entre les scènes sculptées et les tailloirs des chapiteaux illustre là un effort véritable de clarification de la narration destiné aux spectateurs laïcs. Soucieux de rendre les scènes représentées compréhensibles, les concepteurs du programme iconographique auraient, selon le modèle employé à Chartres, conçu une mise en scène des personnages claire mais aussi et surtout inscrite dans un environnement neutre, marqué par l'absence de toute représentation du paysage⁴¹ et organisé par les architectures sur arcatures probablement chargées de cloisonner les différentes scènes représentées.

L'emploi de la micro-architecture ne paraît donc pas, à Étampes, liée à la volonté d'inscrire les scènes dans un environnement architectural précis et identifiable mais davantage à l'ambition de focaliser l'attention du spectateur sur la narration en agençant les personnages, seuls ou en groupe, dans un cadre dont la neutralité ne perturbe en

40. Nous avons eu l'occasion de mentionner le rôle de la frise d'architectures sur arcatures dans la définition des horizontales puissantes qui régissent l'organisation du portail. Par ailleurs, les arcades en plein cintre qui percent les façades et tourelles impriment à l'ensemble du décor sculpté, un caractère graphique et font écho aux dais surmontant les statues-colonnes mais aussi à l'ornementation retenue pour les trônes recevant les personnages des voussures. Visuellement, un rapport pourrait même être établi entre la forme de ces arcades et le décor d'oves oblongs des soubassements. De ce point de vue, il est permis de considérer que par sa position médiane, la frise architecturale des ébrasements et du contrefort gauche contribue à établir un lien, certes visuel, entre les différentes parties du portail.

41. Le seul élément végétal représenté se trouve à hauteur du chapiteau du piédroit droit du portail. Il s'agit de l'arbre de la Tentation figuré dans la scène de la Tentation d'Adam et Ève expulsés du Paradis. Nécessaire à la compréhension de la scène, ce motif végétal a toute légitimité et ne doit, dans cette mesure, pas être associé à la représentation du paysage.

rien la compréhension des scènes représentées. Comme le souligne J. Baltrusaitis, « c'est surtout comme cadre architectural, une forme pure accompagnant l'image de l'homme, que le motif est répandu dans la sculpture gothique en renouvelant ou en perdant [tel semble être le cas à Étampes] sa signification figurative »⁴². En d'autres termes, la sérialité des éléments architecturaux couronnant les arcades qui chapeautent les scènes paraît exclusivement concourir à la mise en valeur et à la clarification de la narration. Cette fonction paraît d'autant plus justifiée à Étampes où la disposition des scènes est fondée, nous l'avons souligné, sur un principe d'opposition symbolique. En effet, comme le souligne K. Nolan⁴³, le spectateur confronté à l'iconographie du portail méridional doit, pour comprendre l'ensemble de la narration établie sur des juxtapositions symboliques, réunir mentalement des scènes qui sont visuellement séparées. De ce point de vue, la nécessité de clarifier leur présentation par l'intermédiaire d'un cadre architectural unifié se comprend bien plus à Étampes qu'à Chartres où les scènes, malgré la complexité du thème développé, sont plus clairement agencées⁴⁴. Cette continuité,

42. Jurgis BALTRUSAITIS, *op. cit.*, 1954, p. 32.

43. Kathleen NOLAN, *op. cit.*, 1989, p. 57.

44. *Ibidem*, p. 57. La force du concepteur du programme des chapiteaux historiés chartres réside sans doute dans sa capacité à avoir su aborder un thème relativement complexe développé, par de grands artistes, dans une composition qui se révèle étonnamment claire. En effet, conformément à l'importance qui revient au portail central ouvrant sur la nef, le récit qui « représente avec une abondance de détails rare d'ailleurs, toute l'histoire du Christ, depuis la Nativité de la Vierge jusqu'aux apparitions qui ont suivi la Résurrection » (Marcel AUBERT, *La cathédrale de Chartres*, Paris, B. Arthaud, 1952, p. 21) commence chronologiquement à l'ébrasement gauche de celui-ci, se poursuit au portail gauche en direction du nord, revient ensuite à l'ébrasement droit du portail central et s'achève à l'ébrasement droit du portail sud. Métaphoriquement, le portail Royal constitue une sorte de livre de pierre dont la page de gauche se lit de droite à gauche et la page de droite de gauche à droite, l'axe de symétrie vertical de la porte centrale figurant le collage. Ce principe organisationnel pris en compte, l'agencement des scènes historiées présente une continuité relative attenante au suivi du récit biblique. Sans entrer dans le détail (cf. à ce sujet Brigitte KURMANN-SCHWARZ et Peter KURMANN, *Chartres, la cathédrale*, Paris, Zodiaque, 2001, p. 341-343), les scènes de gauche (du chapiteau interne de l'ébrasement gauche du portail central au chapiteau externe de l'ébrasement gauche du portail nord) illustrent la vie de la Vierge et de l'Enfance du Christ jusqu'au Massacre des Innocents. Les scènes de droite (déroulées de l'ébrasement droit de la porte centrale jusqu'au chapiteau externe de l'ébrasement droit de la porte sud) figurent entre autres la Présentation au Temple, le Baptême et la Tentation du Christ, la Cène, les apparitions du Christ après la Résurrection jusqu'aux scènes se rapportant à la tâche missionnaire des apôtres. Dans cette partie du récit, certains problèmes d'ordre chronologique sont toutefois perceptibles : certaines scènes ne suivent pas le récit biblique (le Lavement des pieds figuré au chapiteau interne de l'ébrasement droit est pour exemple situé après la représentation de la Cène illustrée au front du pilastre séparant la porte centrale de la porte sud). Parfois, le récit se montre même elliptique (Brigitte KURMANN-SCHWARZ et Peter KURMANN, *op. cit.*, 2001, p. 343). Bien entendu, ces choix sont purement intentionnels et répondent à des contingences symboliques – l'illustration de l'aboutissement de la Nouvelle Alliance ou encore l'expression des doctrines de l'Église – qu'il ne nous appartient pas d'exposer ici. Mais dans l'absolu, ces écarts n'altèrent en rien la clarté du récit qui dans ses grandes lignes, présente une continuité perceptible par le spectateur laïc.

qui facilite la compréhension des scènes par le spectateur, rend de ce fait presque secondaire l'élaboration d'un cadre formellement unifié qui dès lors, peut bénéficier d'une ornementation plus complexe chargée d'enrichir, sans ostentation, le décor sculpté de l'ensemble du portail.

En d'autres termes, si à Chartres, la frise architecturale « règle, pour citer M. Aubert⁴⁵, le rythme du décor », la cohérence voulue et obtenue dans la conception du programme narratif des chapiteaux peut tout à fait avoir autorisé l'emploi, à des fins purement décoratives, d'un vocabulaire formel varié pour la réalisation des architectures sur arcatures couronnant la frise historiée. Toutefois, cette diversité architecturale peut aussi, selon la dimension symbolique de l'image médiévale, être comprise comme la représentation de la Jérusalem céleste évoquée ici selon un schéma fréquemment employé dans d'autres œuvres sculptées, peintes ou relevant des arts du métal. De ce point de vue, la simplification de la frise étampoise ne résulterait donc pas de l'incapacité à reproduire le modèle chartrain mais davantage de la volonté de l'adapter aux choix effectués pour la réalisation du programme iconographique du portail méridional.

Au regard des formules mises en œuvre à Étampes, il n'est pas exclu que le maître chargé de l'entreprise, mû par des conceptions relativement novatrices, ait délibérément privilégié la clarté de la composition au détriment de la portée symbolique du décor, accordant ainsi la primauté à la forme sur le fond, à la dimension esthétique sur la signification. Le décor des voussures, caractérisé par la répétition d'un même motif mis en place dans une composition relativement dépouillée, paraît d'ailleurs conforter cette hypothèse. En effet, une approche sérielle du décor aussi marquée est relativement nouvelle au XII^e siècle, qui voit la réalisation de tympan surmontés de voussures majoritairement rehaussées d'une ornementation sculptée plus diversifiée occupant de surcroît et contrairement à Étampes, toute la surface des claveaux auxquels chaque sculpture paraît intimement liée. Cette conception du décor et ce caractère épuré se retrouvent davantage au XIII^e siècle et plus particulièrement à la période rayonnante caractérisée par la standardisation et la pérennisation des formes. Envisagée sous cet angle, la simplification de la frise architecturale étampoise illustrerait le renoncement délibéré à la représentation de la Jérusalem céleste, caractérisée par une variété formelle en inadéquation avec les choix esthétiques opérés à Étampes.

45. Marcel AUBERT, *op. cit.*, 1952, p.21.

Conclusion

Ainsi définies, les caractéristiques stylistiques des représentations architecturales miniatures intégrées à l'ornementation sculptée du portail méridional d'Étampes concourent à inscrire cet ensemble dans les perspectives iconographiques du second quart du XII^e siècle, telles qu'elles ont, en matière de micro-architecture, été définies au portail Royal de Chartres. Au même titre que l'ensemble chartrain, le portail méridional d'Étampes paraît avoir contribué à poser les bases de la micro-architecture sculptée du XII^e siècle, essentiellement caractérisée par un recours aux formes architecturales antérieures trahissant lui-même un décalage vis à vis de l'architecture monumentale contemporaine qui elle, fait appel à un vocabulaire formel renouvelé. Au cours du XII^e siècle, tandis que dans ce domaine se développe une esthétique nouvelle sous l'influence de personnages tels que l'abbé Suger, l'architecture miniature montre un attachement à la tradition antique perceptible dans les différentes disciplines artistiques : le vocabulaire mis en œuvre pour la réalisation des architectures miniatures intégrées au décor des œuvres peintes ou sculptées de la période emprunte à l'Antiquité, ses formes architecturales paradigmatiques. Au moment où les voûtes d'ogives sont lancées et que les vides commencent à se substituer aux pleins, la micro-architecture demeure sensible à cette « féerie hellénistique d'églises et de palais aux frontons triangulaires ». Le temps, comme les architectures miniatures, paraît suspendu⁴⁶.

De manière plus spécifique, l'étude de la micro-architecture étampoise a également autorisé une relecture du portail méridional prenant en compte la personnalité affirmée d'un Maître d'œuvre qui, malgré sa connaissance de l'ensemble chartrain, fit le choix de conférer à l'entrée principale de la collégiale, une identité propre, revendiquant ainsi l'indépendance du portail méridional dont la compréhension, pour être entière, doit parfois être libérée du filigrane chartrain.

46. À ce titre, notons que la volonté commune à la peinture et à la micro-architecture sculptée de perpétuer la tradition antique au moment même où l'architecture monumentale emprunte de nouvelles voies illustre la porosité effective et aujourd'hui reconnue entre ces différentes disciplines artistiques.

La peinture murale du palais du « Séjour » d'Étampes

Géraldine VICTOIR*

Docteur en histoire de l'art médiéval (Courtauld Institute of Art, Londres)

Post-doctorante, Heidelberg Universität (D)

Co-gérante du bureau d'études Memoriae

g.victoir@gmail.com

Une énigmatique peinture murale se trouve aujourd'hui dans les combles du tribunal d'Étampes, sur le pignon sud-est de l'ancien Palais du « Séjour » [fig. 1, 2]. La composition, partiellement amputée sur la droite, est divisée en son centre par un poinçon de charpente¹. A droite, un roi barbu en habit bleu fleurdelisé est installé de profil sur un siège en X surmonté d'un dais reprenant les couleurs royales [fig. 3]. Les jambes croisées, il pointe de son index droit vers un sujet disparu, probablement un ou plusieurs personnages dont on ne devine plus que les pieds. A gauche du poinçon, un grand cheval blanc caparaonné aux armes de France est monté par un personnage vêtu d'un surcot blanc mi-long découvrant le mollet et tenant un bâton sur l'épaule droite [fig. 4]. Deux autres chevaux accompagnent la monture fleurdelisée. L'un, sellé mais non monté, ferme la composition à gauche. L'autre se tient derrière le cheval blanc. A l'arrière plan, se tiennent deux groupes de soldats tenant pour certains des lances ornées de pennons (drapeaux triangulaires). La composition a perdu nombre de détails. Les vestiges suggèrent l'emploi d'une technique caractéristique du nord de la France aux XIII^e et XIV^e siècles : sur un enduit, le dessin préparatoire a été tracé à l'ocre, avant d'être recouvert des couches picturales à proprement parler, appliquées à sec à l'aide d'un liant organique. La fragilité de ces couches picturales explique qu'elles aient été en grande partie perdues à Étampes, rendant la lecture iconographique incertaine. Remarquons que la restauration a singulièrement fait apparaître une extrémité de hampe et un bouclier orphelins, suggérant l'ampleur des pertes de couches picturales au cours du temps. L'ensemble est cerné d'une frise de fleurettes blanches disposées en quinconce sur un fond rouge. Les cercles aujourd'hui visibles correspondent à la phase préparatoire de mise en

* Les photographies illustrant cet article sont de l'auteure.

1. M.-P. Subes a noté qu'un poinçon figurait à cet endroit au moment de la réalisation de la peinture, puisque l'enduit s'interrompt à son endroit (Marie-Pasquine SUBES, « La peinture murale du palais du » Séjour » » in « Les résidences royales d'Étampes », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, J. Fritsch et D. Hervier (dir.), coll. Cahiers du Patrimoine, n°56, Paris, Editions du Patrimoine, 1999, p. 43-46, note 69, p. 277).

place de la composition et sont encore recouverts sporadiquement des couches picturales définitives laissant deviner ces fleurettes².



Figure 1. Étampes, peinture du tribunal, vue générale.



Figure 2. Étampes, vue du pignon du tribunal au revers duquel se trouve la peinture.

2. Pour un exemple comparatif de ce type de fleurettes, voir celles peintes sur les tailloirs de la cathédrale de Noyon vers 1310 : Géraldine VICTOIR, « La polychromie et son commanditaire : un essai de mise en couleur dans la tribune sud de la cathédrale de Noyon », *Mémoires de la Société archéologique de Noyon*, t. 39, 2010.



Figure 3. Étampes, détail de la peinture du tribunal.

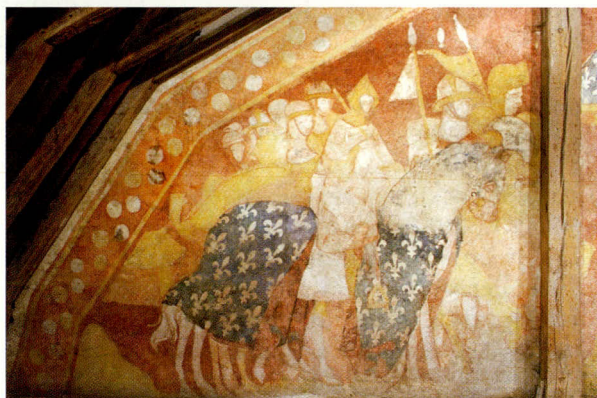


Figure 4. Étampes, détail de la peinture du tribunal.



Figure 5. Étampes, détail de la peinture du tribunal.

La peinture a principalement bénéficié de deux études. La première, due à Louis-Eugène Lefèvre au début du ^{XX}^e siècle, et déclinée en trois articles³, interprète le cavalier de gauche comme une femme en raison d'un détail iconographique curieux : le pied est placé plus haut que l'étrier, dans la boucle de l'étrivière, ce qui suggérerait la petite taille du personnage. L'auteur date la peinture du règne de Philippe le Bel et conclut que ce monarque est représenté à droite en train de remettre la baronnie d'Étampes à Louis d'Évreux en 1307. Le personnage chevauchant serait alors la reine Marie de Brabant, veuve de Philippe III le Hardi et mère de Louis d'Évreux⁴. Marie-Pasquine Subes a récemment réfuté cette théorie. Pour elle, la jambe courte posée dans l'étrivière suggère que le personnage est un enfant, dont la partie supérieure aurait disparu. Il aurait été accompagné d'un personnage féminin chevauchant le cheval jaune au deuxième plan, et dont on ne verrait alors que la partie supérieure. M.-P. Subes place cette peinture dans les années 1270-1290 en s'appuyant sur la forme des casques (qu'elle juge archaïque à cette période), le type de caparaçon, le motif de fleurs de lis et les boucles blondes du roi. Elle propose enfin d'interpréter l'image comme le règlement de la succession de Louis VIII en juin 1225. Ce roi trônant aurait alors été précédé de saint Louis enfant et de sa mère Blanche de Castille, tous deux à cheval⁵.

Avant de s'intéresser au sujet représenté, il convient de revoir les dates proposées par ces deux chercheurs. Le style qui correspond à la période 1260-1350 peut donner lieu aux mêmes types de remarques que pour l'architecture rayonnante : les références et les modes semblent au premier abord peu évoluer, peut-être en raison d'une volonté de faire perdurer l'âge d'or du règne de saint Louis⁶. Des détails comme les boucles blondes et la coupe au carré des hommes,

3. Louis-Eugène LEFÈVRE, « La peinture historique du Palais Royal d'Étampes (1307), avec un appendice sur les peintures de la chapelle de Farcheville (1304) », *Annales de la Société historiques du Gâtinais*, 1908, p. 1-36 ; Louis-Eugène LEFÈVRE, *L'ancien palais royal à Étampes et sa peinture historique (X^e et XIV^e siècles)*, Rapport présenté à la Commission départementale des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise (Extrait du Bulletin de la Commission départementale des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, corrigé et augmenté), Paris, Picard, 1909 ; Louis-Eugène LEFÈVRE, « Le parement d'autel de la comtesse d'Étampes au trésor de Sens (XIV^e siècle). Etude comparative avec la peinture historique du Palais royal d'Étampes », *Annales de la société historique et archéologique du Gâtinais*, t. 28, 1910, p. 1-44.

4. Louis-Eugène LEFÈVRE, *op. cit.*, 1908, p. 23-25. Paul DESCHAMPS et Marc THIBOUT, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique, de Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, Paris, CNRS, 1963, p. 235, reprennent cette hypothèse.

5. Marie-Pasquine SUBES, *op. cit.*, 1999, p. 43-46.

6. Philippe CHAPU, « Architecture », *Les fastes du gothique : le siècle de Charles V*, Catalogue de l'exposition tenue à Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 oct. 1981-1 fév. 1982, F. Baron (dir.), Paris, RMN, 1981, p. 49-53 ; Anne PRACHE, « Architecture », *L'art au temps des rois maudits : Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, Catalogue de l'exposition tenue à Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 17 mars-29 juin 1998, D. Gaborit-Chopin (dir.), Paris, RMN, 1998, p. 34-40.

en usage sous saint Louis, se retrouvent couramment jusqu'au milieu du XIV^e siècle, par exemple dans les Heures de Bonne de Luxembourg, datées peu avant 1349 (fol. 15r, le roi David)⁷. De même, le type de cheval caparaçonné est resté très longtemps en vogue : s'il était déjà présent dans les années 1250, on le trouvait encore communément au siècle suivant, comme en témoigne le sceau d'Eudes IV de Bourgogne en 1348⁸. De même, la forme des fleurs de lis a encore cours sous Charles V et se retrouve sur des enluminures des *Grandes Chroniques de France* réalisées pour ce roi vers 1375-1380, dont celle du folio 438 qui le montre entrant à Londres⁹. Le siège pliable en forme d'X sur lequel est assis le roi connaît un long usage, depuis le Haut Moyen Âge jusqu'à la fin de l'Ancien Régime¹⁰. Sa représentation, en revanche, est conforme à celle donnée dans les images du XIV^e siècle. La charnière est ici disposée de côté, avec un accoudoir horizontal, comme pour le siège de Charles V au folio 467 des *Grandes Chroniques de France*¹¹. Par ailleurs, le léger décalage qui permet de voir les pieds et les accoudoirs arrière suggère que le peintre a tenté de présenter le siège légèrement de trois-quarts. Or cette recherche d'une troisième dimension, dont on entrevoit un autre essai dans le traitement bicolore du montant du dais derrière la main du roi, commence, dans le nord de la France, dans le deuxième quart du XIV^e siècle¹². La peinture d'Étampes ne présente pas d'architecture en perspective mais il n'en demeure pas moins qu'elle témoigne d'une connaissance de ces nouveaux développements. Les traits de visages, tels qu'ils apparaissent pour la plupart des soldats et le roi, paraissent faits de quelques traits cursifs qui laissent les yeux vides, car ils ne

7. New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, 69.86. Florence DEUCHLER, « Looking at Bonne of Luxembourg's Prayer Book », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, t. 29, New series, 1971, p. 270.

8. Michel PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1997, p. 285, fig. 292.

9. BnF, ms. fr. 2813, illustré dans Anne D. HEDEMAN, *The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1991, p. 109.

10. Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, 1858-1875, vol. 1, p. 109-115 ; Penelope EAMES, *Furniture in England, France and the Netherlands from the Twelfth to the Fifteenth Century*, The CINO Award, London, The Furniture Society, 1977, p. 182-191 ; Michel PASTOUREAU, « Le roi des lis. Emblèmes dynastiques et symboles royaux », in *Corpus des sceaux français du Moyen Âge. Tome II : les sceaux des rois et des régence*, M. Dalas (dir.), Paris, Archives nationales, 1991, p. 35-48, p. 46. Ce type de siège était appelé *faldistorium* ou *faudesteuil* et était en particulier utilisé sur les sceaux de majesté des rois de France de Philippe I^{er} à Charles VII (Penelope EAMES, *op. cit.*, 1977, p. 182). Sur ces sceaux, voir Martine DALAS, *Corpus des sceaux français du Moyen Âge. Tome II : les sceaux des rois et des régence*, Paris, Archives nationales, 1991.

11. BnF, ms. fr. 2813. Sur les dispositions de face et de profil de la charnière, voir Penelope EAMES, *op. cit.*, 1977, p. 186-187.

12. François AVRIL, *Manuscript Painting at the Court of France. The Fourteenth century (1310-1380)*, London, Chatto & Windus, 1978, p. 13-20.

correspondent pas au résultat final mais au dessin préparatoire ocre rouge. Le premier soldat derrière le roi, au nez de profil busqué et au front haut, présente néanmoins un degré certain d'individualisation. Seul le deuxième soldat portant un pennon présente encore des vestiges des couches picturales définitives [fig. 5]. Les yeux allongés, aux petites pupilles noires logées dans l'angle de l'œil blanc, rappellent celles des réalisations du deuxième quart du XIV^e siècle, comme les vitraux de Saint-Ouen de Rouen¹³ et le tour de chœur peint de la cathédrale de Cologne vers 1325¹⁴.

D'autres indices orientent plus certainement encore vers cette époque, en particulier les types de casque très variés, comme souvent dans les représentations d'ost. L'absence d'uniformité s'explique en partie par le fait que l'équipement des hommes les plus modestes ne correspondait pas toujours à la dernière mode. Cette diversité trouve une illustration au folio 51v d'un manuscrit du *Roman d'Alexandre* enluminé en Flandres entre 1338 et 1344¹⁵. Les cervelières, casques hémisphériques à rebords, ont une longue tradition mais sont encore utilisés tout au long du XIV^e siècle¹⁶. Le bassinet, simple calotte hémisphérique, auquel est attaché un camail, pièce de maille qui descend jusqu'aux épaules pour protéger le cou, est porté par la plupart des soldats de la peinture d'Étampes¹⁷. Il est très courant au XIII^e siècle, mais est encore en usage dans la première moitié du XIV^e siècle, comme en témoigne la chronique d'Heinrich VII vers 1330-1340¹⁸. Le camail de l'homme au premier plan derrière le

13. Jean LAFOND, *Les vitraux de l'église Saint-Ouen de Rouen*, CVMA, Paris, CNRS, 1970, par exemple saint Mellon, baie 234, fig. 60.

14. Reiner HAUSHERR, « Die Chorschrankenmalerei im Kölner Dom », *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430*, Catalogue de l'exposition tenue à Cologne, Wallraf-Richartz-Museum Köln, 29 mars-7 juillet 1974, R. Wallrath (dir.), Cologne, 1974, p. 50-54 ; Dagmar TAÜBE, « Zur Frage nach der Zusammengehörigkeit. Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Glasmalerei und Malerei um 1300 in Köln », *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248-1349)*, Catalogue de l'exposition tenue à Cologne, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 20 nov. 1998-7 mars 1999, H. Westermann-Angerhausen (dir.), Cologne, Schnütgen-Museum, 1998, p. 82 et fig. 10.

15. Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 264, Montague R. JAMES, *The romance of Alexander. A collotype Facsimile of Ms. Bodley 264*, Oxford, Clarendon Press, 1933, p. 17 et image consultable sur internet :

<http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msbodl264>.

16. Claude BLAIR, *European Armour, circa 1066 to circa 1700*, London, Batsford, 1958, p. 51.

17. *Ibidem*, p. 52. Ce dispositif d'attache est apparu vers la fin du XIII^e siècle mais est devenu courant seulement dans les années 1320. Auparavant, la coiffe de maille entière se portait sous le bassinet. Les images de l'un et l'autre procédé sont similaires, puisque l'on ne voit pas si la pièce de cotte de maille continue sur le crâne. Cet élément ne peut donc pas servir seul de critère de datation.

18. *Kaiser Heinrichs Romfahrt: zur Inszenierung von Politik in einer Trierer Bilderhandschrift des 14. Jahrhunderts*, Catalogue de l'exposition tenue à Koblenz, Landesarchivarchiv, Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, 15 mars-26 mai 2000, W. Schmid (dir.), Koblenz, Verlag der Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, 2000.

personnage à cheval est un peu mieux conservé que les autres : par-dessus le dessin préparatoire d'ensemble au trait ocre rouge, on entrevoit encore des fragments des couches picturales définitives, notamment des ondulations parallèles noires qui figurent les mailles. Deux casques se distinguent. Le personnage au centre du mur, de profil juste devant le poinçon, porte un bassinnet descendant sur le cou et muni d'une visière. Même si la plus ancienne mention de visière remonte aux dernières années du XIII^e siècle¹⁹, sa représentation dans les arts figurés ne devient commune que dans le deuxième quart du XIV^e siècle. De même, l'extension vers le cou du bassinnet ne commence que vers 1330²⁰. Le centurion du vitrail de la Crucifixion créé dans les années 1340 pour la chapelle Saint-Jean l'Évangéliste de la cathédrale de Beauvais (aujourd'hui dans la chapelle Saint-Vincent)²¹, l'un des soldats gardant la tombe du Christ de la Résurrection peinte dans un missel franciscain, enluminé par un suiveur de Pucelle vers 1330-1340²², et l'un des deux soldats du vitrail de la baie 43 de la cathédrale d'Amiens²³, présentent tous des bassinets à visière et camail. Enfin, c'est également un casque que porte le personnage chevauchant le cheval fleurdélié. La peinture, dans l'état actuel, n'en présente plus que les contours, ce qui a pu le faire prendre pour un capuchon. Néanmoins, il correspond à cette forme de casque pointu et bombé sur les côtés que l'on retrouve dans l'iconographie de ces mêmes années 1330-1340 et qui est devenu commun par la suite. Le deuxième soldat du vitrail déjà mentionné de la cathédrale d'Amiens, la plupart de ceux représentés dans le *Roman d'Alexandre* de la Bodleian Library²⁴, ainsi que ceux du Codex Willehalm, enluminé en

19. Claude BLAIR, *op. cit.*, 1958, p. 47.

20. *Ibidem*, p. 67.

21. Michael W. COTHREN, *Picturing the Celestial City : the Medieval Stained Glass of Beauvais Cathedral*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2006, p. 169-191.

22. Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 313. *Les fastes du gothique : le siècle de Charles V*, Catalogue de l'exposition tenue à Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 oct. 1981-1 fév. 1982, Paris, RMN, 1981, cat. 261, p. 309-311. Sur ce manuscrit, voir aussi Veronica CONDON, « The mystery of the provenance of a 14th-century missal (Oxford, Bodl. Libr. Douce 313) », *Scriptorium*, t. 35, 1981, p. 295-303 et Veronica CONDON, « The Franciscan confreres in the illustrations of a fourteenth-century missal (Ms. Douce 313) », *Bodleian Library Record*, t. 13, 1988, p. 18-29.

23. Louis GRODECKI, Françoise PERROT et Jean TARALON, *Les Vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, CMVA, Paris, CNRS, 1978, p. 220-221, fig. 123 ; Dany SANDRON, *Amiens : la cathédrale*, Paris, Zodiaque, 2004, p. 223. Ce vitrail n'a jamais été étudié en détail, ni daté plus précisément que du XIV^e siècle. Étant donné les comparaisons mentionnées ici, il faut sans doute l'assigner aux mêmes années 1330-1340 que le vitrail de Beauvais et le missel franciscain.

24. Oxford, Bodleian Library, ms. 264 :

<http://image.ox.ac.uk/show ?collection=bodleian&manuscript=msbod1264>.

1334²⁵, présentent ces bassinets bombés et pointus, sans visière, auquel est attaché le camail tombant sur les épaules.

Les deux hypothèses jusqu'à aujourd'hui émises, selon lesquelles il fallait voir une femme dans le personnage chevauchant – ou une femme chevauchant derrière un enfant – ne sont donc pas acceptables. En outre, les exemples de femmes chevauchant à cette époque montrent toujours une robe longue, couvrant le pied – par exemple sur une tablette à écrire parisienne ou anglaise en ivoire datée vers 1330-1340²⁶, ou bien au folio 69r du Codex Manesse²⁷. Quant à imaginer un enfant à qui auraient appartenu les pieds et qui aurait été placé devant le buste qui les surplombe, cela semble extrêmement difficile. Des proportions en accord avec celles de sa jambe auraient conduit à cacher la plus grande partie du « second personnage », et correspondent en fait assez bien à celles du buste au casque pointu. En outre, l'argument de la jambe trop courte concorde mal à la majesté d'un enfant royal, puisque l'étrivière, bande de cuir soutenant l'étrier, est par définition réglable selon la longueur de jambe du cavalier. Deux possibilités s'offrent donc pour expliquer la jambe trop courte. La première serait d'y voir un repentir qui semble faire partie de la composition définitive par suite des outrages du temps. Une correction de la sorte est maintenant visible pour la jambe droite du roi, qui semble double²⁸. La seconde possibilité serait d'y voir un détail d'une extrême rareté, qui aurait eu une signification pour les contemporains, rompus à l'équitation. Peut-être faut-il alors l'expliquer comme la volonté de montrer que ce personnage monte un cheval qui ne lui est pas destiné. D'autres éléments pourraient en tout cas l'indiquer. En effet, le caparaçon, comme le bouclier armorié,

25. Cassel, Landesbibliothek 2^o ms poet. et roman. 1, par exemple fol. 20v. Joan A. HOLLADAY, *Illuminating the Epic. The Kassel Willehelm Codex and the Landgraves of Hesse in the Early Fourteenth Century*, Seattle and London, College Art Association, University of Washington Press, 1996, fig. 21.

26. *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, Catalogue de l'exposition tenue à The Detroit Institute of Arts, 9 mars – 11 mai 1997, P. Barnet (dir.), Detroit, Princeton, Detroit Institute of Art, Princeton University Press, 1997, cat. 61, ivoire conservé en Suisse, collection du Dr. Ernst et Sonya Boehlen. Pour un autre exemple, voir : Rouen, Musée départemental des Antiquités de la Seine-Maritime, n^o722, 15, illustré sur la base Joconde ([http : //www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr)) et Raymond KOEHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Paris, Picard, 1924, n^o 1211.

27. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 848, Zürich, 1305-1340. Consultable sur internet : [http : //diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/](http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/).

28. La réapparition de dessins préparatoires, parfois avec des repentirs, est un phénomène assez courant. A Montbellet (Saône-et-Loire), le dessin des visages a été préparé par des formes géométriques (Hugues CORTOT, « Les décors peints dans la chapelle Sainte-Catherine de Montbellet : un exemple de peintures murales dans une fondation templière », *Peintures murales médiévales, XII^e-XVI^e siècles. Regards comparés*, D. Russo (dir.), Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2005, p. 144-167) ; à Landes (Charente-Maritime), la direction de l'arc d'un chasseur a changé (Paul DESCHAMPS et Marc THIBOUT, *op. cit.*, 1963, p. 165 et pl. IX).

avait une fonction identitaire, puisqu'il permettait de reconnaître le chevalier sur le champ de bataille. A Étampes, les fleurs de lis pourraient suggérer que le cheval est celui du roi, mais l'homme chevauchant ne porte ni surcot armorié, ni couronne par-dessus le bassinet, comme il est d'usage dans les représentations de rois chevauchant à cette époque²⁹. Si les exemples comparatifs d'un personnage ayant « emprunté » le cheval royal manquent, d'autres images ou descriptions indiquent que les attributs royaux pouvaient à certaines occasions être portés par des proches du souverain. L'enluminure des *Grandes Chroniques de France* de Charles V qui illustre le retour en captivité de Jean le Bon à Londres montre ce monarque vêtu d'un habit fleurdelisé comme le caparaçon de son cheval et couronné³⁰. Le premier écuyer de corps, placé juste derrière lui, porte un grand chapeau à bec fleurdelisé et l'épée royale dans un tissu aux armes de France³¹. De même, l'auteur des *Grandes Chroniques de France* raconte que, lors de la bataille de Cassel en 1328, le roi, revêtu en hâte à l'attaque des Flamands, était monté sur un « destrier couvert de ses armes et avoit une tunique des armes de France, et un bacinet couvert de cuir blanc ». Il était entouré d'une petite dizaine de chevaliers, dont l'un portant son heaume, un autre son écu et sa lance, un autre enfin l'oriflamme³². Le personnage au casque pointu était donc peut-être un personnage de la suite du roi.

Une autre piste mérite d'être explorée. Le personnage à cheval était peut-être un membre de la famille royale dont les armoiries étaient de France ancien avec une brisure. Les miniatures du Livre du Couronnement de Charles V montrent plusieurs hauts personnages fleurdelisés, dont l'évêque de Reims portant comme brisure une croix argent ; Louis duc d'Anjou, frère du roi, dont la brisure est une bordure de gueules qui apparaît aux poignets, à l'encolure et au bas de sa robe³³ ;

29. Par exemple au fol. 51v du *Roman d'Alexandre*.

30. BnF, ms. fr. 2813, fol. 438.

31. Roland DELACHENAL, *Les grandes chroniques de France. Chronique des règnes de Jean II et de Charles V*, Paris, Société de l'histoire de France, 1910-1920, t. 4, p. 26.

32. Jules VIARD, *Les grandes chroniques de France. Tome neuvième : Charles IV le Bel, Philippe VI de Valois*, Société de l'histoire de France (Série antérieure à 1789), Paris, Champion, 1937, p. 88 : « Et à sa destre estoit messire Flastres de Ligni, messire Gui de Biaussay et messire Jehan de Cepoy. Et à senestre estoit messire Troularz d'Usages, et messire Sansses de Baussay. Et par derrière estoit le Borgne de Sery qui portoit son hyaume atout une coronne et la fleur de liz dessus. Et par devant estoit messire Jehan de Biaumont qui portoit son escu et sa lance, et messire Mile de Noiers monté sus I grant destrier couvert de haubergerie, et tenoit en sa main une lance en laquelle l'oriflamme estoit atachié, qui estoit d'un vermeil samit a guise de gonfanon à II queues, et avoit entour houpes de soye vert. Et ainsi ala vers la bataille. »

33. British Library, ms. Cotton Tiberius B. VIII : Carra FERGUSON O'MEARA, *Monarchy and Consent. The Coronation Book of Charles V of France. British Library MS Cotton Tiberius B. VIII*, London, Turnhout, Harvey Miller, 2001, pl. 12-28.

le duc de Bourbon, dont la brisure est une bande de gueules³⁴. Les membres de la famille d'Évreux portaient les armoiries de France ancien, brisées d'une bande componée d'argent et de gueules pour Louis d'Évreux, d'hermine et de gueules pour Charles d'Étampes. Néanmoins, aucune brisure n'apparaît actuellement sur la peinture d'Étampes. Soit donc, si elle a existé, elle a été appliquée – logiquement – comme une des dernières couches picturales et a entièrement disparu, soit ce n'est pas un membre de la grande famille royale qui est représenté.

L'élément le plus parlant dans l'accoutrement de ce personnage est le bâton qu'il porte sur l'épaule : il ne s'agit pas d'une arme, mais d'un insigne de son pouvoir. Ce bâton de commandement est mentionné tout au long du Moyen Âge dans divers contextes – tant pour des universitaires que des échevins et des ecclésiastiques³⁵ – mais en particulier pour des hommes ayant des responsabilités lors de combats³⁶. Ainsi, sur la fameuse peinture murale du Palazzo Pubblico de Sienne, Guido Riccio, le capitaine de l'armée siennoise autour de 1330, est représenté tenant un bâton³⁷. Dans le contexte actuel, il

34. *Ibidem*, pl. 8, 17, 26-28.

35. Pour des universitaires, voir Walter PAATZ, *Die akademischen Szepter und Stäbe in Europa. Systematische Untersuchungen zu ihrer Geschichte und Gestalt*, Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, 1979, p. 15-23 et 98-118. Pour des échevins, voir Joseph ROMAN, *Manuel de sigillographie française*, Paris, Picard et fils, 1912, p. 108. Pour des ecclésiastiques, voir le bâton conservé du chœur de Saint-Denis (fin XIV^e siècle), dans *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Catalogue de l'exposition tenue à Paris, musée du Louvre, 22 mars-12 juillet 2004, E. Taburet-Delahaye et F. Avril (dir.), Paris, Fayard, RMN, 2004, cat. 107, p. 188.

36. C'est le premier sens du bâton donné dans Frédéric GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Nendeln/Lichtenstein (Paris), Kraus reprint, 1969 (1880), t. 1, p. 595. Octroyer le bâton, dans un contexte militaire, équivaut à octroyer le commandement de l'ost. En 1345, le Dauphin était nommé « capitaine général de l'armée chrétienne envoyée outre-mer contre les turcs. Le jour de la Fête-Dieu, ayant été proclamé chef de la croisade, il reçut des mains du pape la croix, le bâton de commandement et le drapeau où était représenté le Christ » (Ulysse CHEVALIER, *Le dauphin Humbert II et la ville de Romans*, Valence, J. Céas et fils, 1883, p. 28). Lors de l'entrée de Charles VII à Paris, le 12 novembre 1437, deux importants chefs victorieux, Jean d'Orléans et le connétable Arthur III de Bretagne, tenaient « un gros bâton de bois, en signe de commandement » (Auguste VALLET DE VIRVILLE, *Histoire de Charles VII, roi de France, et de son époque, 1403-1461*, Paris, Vve Renouard, 1862-1865, t. 2, p. 386). Quelques siècles auparavant, dans la tapisserie de Bayeux, le duc Guillaume avait été représenté à cheval avec un bâton de commandement (Lucien MUSSET, *The Bayeux Tapestry*, trad. R. Rex, Woodbridge, Boydell Press, 2005, p. 224-225).

37. Bien que cette peinture soit traditionnellement attribuée à Simone Martini et datée vers 1330, elle a fait l'objet, depuis les années 1970, d'une controverse, certains auteurs y voyant une réalisation postérieure d'un siècle. Voir à ce sujet Gordon MORAN et Michael MALLORY, « New evidence concerning 'Guidoriccio' », *The Burlington Magazine*, t. 128, 1986, p. 250-259 et Andrew MARTINDALE, « The problem of 'Guidoriccio' », *The Burlington Magazine*, t. 128, 1986, p. 259-267. Voir aussi Gordon MORAN et Michael MALLORY, *Guido Riccio. A Guide to the Controversy for Tourists, Scholars, Students, Art Librarians*, Siena, Notizie d'arte, 2000.

s'agit certainement d'un important chef militaire, peut-être un connétable ou un maréchal. Or, dans les décennies ayant précédées la peinture, aucun membre de la famille royale n'a tenu ce type d'office. L'interprétation la plus probable est donc d'y voir, non un membre de la famille des fleurs de lis, mais un homme proche du roi par sa fonction et investi d'un important pouvoir militaire.

Il ne semble pas qu'il faille tenter d'identifier chacun des personnages, comme l'a fait L.-E. Lefèvre. En effet, les pennons attachés aux lances des deux premiers personnages étaient utilisés par des gentilshommes servant sous un chevalier banneret qui, lui, aurait affiché une bannière, rectangulaire³⁸. Il s'agit donc probablement de membres de la petite aristocratie, formant le gros de l'armée. Tous les soldats, à pied et à cheval, sont à l'arrêt, comme l'indiquent les pattes immobiles du cheval blanc fleurdélié et la tête baissée du cheval jaune derrière lui. Ils regardent vers le roi, dont l'action constitue le sujet principal de l'ensemble de la scène.

La position du monarque, la jambe croisée sur le genou, le bras tendu à l'horizontal et le doigt pointé, l'autre main posée sur la cuisse, est caractéristique du donneur d'ordre³⁹. Dans le psautier de la Reine Marie, daté vers 1320, Saul donnant l'ordre de tuer les prêtres prend cette attitude au folio 52⁴⁰. De même, un monarque représenté dans un manuscrit du *Décret* de Gratien de Tours dicte une ordonnance, le doigt tendu⁴¹. La perte du quart de la composition nous prive peut-être d'un élément capital. Néanmoins, la direction du doigt et du regard du roi suggère que le personnage à qui était adressé cet ordre se trouvait légèrement plus bas, peut-être agenouillé, comme dans l'image du *Décret* de Gratien. Peut-être s'agissait-il d'un messager notant une missive. La présence de deux jambes suggère que d'autres personnages se tenaient debout, peut-être des soldats comme dans l'enluminure du folio 20v du *Roman d'Alexandre*⁴².

38. Germain DEMAY, *Le costume au Moyen Age d'après les sceaux*, Reproduction en fac-similé de l'édition de 1880, avec une étude d'introduction, de nouveaux compléments illustrés et une table onomastique par J.-B. de Vaivre, Paris, Dumoulin et Cie, 1978, p. 159 ; Philippe CONTAMINE, *Au temps de la guerre de cent ans : France et Angleterre*, Paris, Hachette, 1994, p. 224.

39. François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, Paris, Léopard d'or, 1982, p. 165-167, 185.

40. British Library, ms. Royal 2B VII. Image illustrée dans Anne R. STANTON, *The Queen Mary Psalter. A Study of Affect and Audience*, Transactions of the American Philosophical Society, vol. 91, Pt. 6, Philadelphia, American Philosophical Society, 2001, fig. 70b, p. 177.

41. Tours, Bibliothèque municipale, ms. 558, fol. 1, vers 1288-1289. Jacques DALARUN, *Manuscrits enluminés des bibliothèques de France. Le Moyen Age en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p. 215.

42. Montague R. JAMES, *op. cit.*, 1933, p. 13 ; ce folio n'est pas accessible sur internet (sept. 2009).

L'emploi des fleurs de lis appelle plusieurs remarques. Le fait que le roi soit vêtu d'un semé de fleurs de lis sur fond bleu évoque un roi de France, même si les fleurs ne sont pas dorées comme dans les armoiries royales. Là encore, il est possible que la dorure n'ait pas survécu au temps, mais il semble plus probable que le peintre ait pris certaines libertés, l'image étant suffisamment claire. De même, à Pernes, Charles d'Anjou, frère de Louis IX portant les armes de France ancien brisées d'un lambel, est vêtu d'un semé de fleurs de lis jaunes sur fond blanc, une aberration héraldique⁴³. Seuls deux autres éléments affichent les armoiries royales, le dais et le caparaçon. Le dais fleurdelisé n'a été associé de façon régulière à l'image royale française qu'à partir du deuxième quart du XIV^e siècle⁴⁴, même si d'autres rois pouvaient auparavant être mis en évidence sous un dais architecturé. Les sceaux de Philippe le Long, de Charles le Bel et de Philippe de Valois présentent une draperie fleurdelisée tendue en fond⁴⁵. Le « pavillon d'or », monnaie émise par Philippe VI le 8 juin 1339, montre le roi sous un pavillon fleurdelisé⁴⁶. Un peu plus tard que la peinture d'Étampes, dans les *Grandes Chroniques de France* de Charles V, un baldaquin pendu au plafond accompagne souvent le roi trônant⁴⁷. Il participait du *decorum* et contribuait à affirmer visuellement la majesté, donnant du poids au cérémoniel royal qu'il abritait. Le dais représenté à Étampes, néanmoins, a une forme particulière qui rappelle celle des tentes dressées lors des campagnes militaires, par exemple celle représentée au folio 20v du *Roman d'Alexandre*⁴⁸. La structure fixée au sol par des montants suggère que la scène se passe en extérieur, ce que confirme la présence de l'armée en attente. L'ordre que le roi est en train d'assigner au(x) personnage(s) manquant(s) avait en tout cas un caractère officiel, comme l'indique déjà le langage corporel du monarque.

L'ensemble de la scène ressemble, avec une composition légèrement différente, à celle du registre inférieur du folio 43v du *Roman d'Alexandre* :

43. Sur les règles de composition héraldique, voir Michel PASTOUREAU, *op. cit.*, 1997, p. 170-187.

44. Sur le dais architecturé au-dessus d'un trône, Percy E. SCHRAMM, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Schriften der Monumenta Germaniae historica (Deutsches Institut für Erforschung des Mittelalters, 13), Stuttgart, Anton Hiersemann, 1956, p. 722-725 ; Bernard GUENÉE et Françoise LEHOUX, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Sources d'histoire médiévale publiées par l'IRHT, CNRS, Paris, 1968, p. 15.

45. Martine DALAS, « Les sceaux royaux et princiers. Etude iconographique », *Corpus des sceaux français du Moyen Âge. Tome II : les sceaux des rois et des régence*, M. Dalas (dir.), Paris, Archives nationales, 1991, p. 49-69, p. 52.

46. Adrien BLANCHET et Adolphe DIEUDONNÉ, *Manuel de numismatique française. Tome deuxième : monnaies royales françaises depuis Hugues Capet jusqu'à la Révolution*, Bologna, Forni, 1912-1936, p. 249, pl. I, n°6 ; *Fastes du gothique*, *op. cit.*, 1981, cat. 356, p. 413.

47. BnF, ms. fr. 2813, par exemple fol. 467.

48. Montague R. JAMES, *op. cit.*, 1933, p. 13.

à droite, le roi (ici Darius) assis dans sa tente parle à un homme agenouillé (il reçoit ici un messager, comme l'indique la position de ses mains), tandis que des soldats se dirigent vers l'armée ennemie. La peinture d'Étampes doit donc être comprise comme une décision prise par le roi au cours d'une campagne militaire, et peut-être notifiée à un messager (sur la droite), décision appuyée (ou conseillée ?) par un important chef militaire (sur la gauche). La présence d'une armée et la situation en extérieur rendent caduques les deux interprétations proposées jusqu'ici, centrées sur des moments de succession – l'acquisition de la baronnie d'Étampes par Louis d'Évreux ou le règlement de la succession de Louis VIII⁴⁹. Une image contemporaine dans les *Grandes Chroniques de France* du futur Jean le Bon montre le partage du royaume de Charles Martel entre Pépin et Carloman : la scène se déroule en présence des barons, en intérieur, et le geste du souverain placé au centre de la composition ne correspond pas à celui du roi à Étampes⁵⁰.

Le contexte architectural et historique éclaire en partie la raison d'être de la peinture. La fonction et l'histoire de l'édifice que cette dernière décorait restent néanmoins mal connues. Monique Chatenet a récemment montré que le palais du « Séjour », actuel tribunal, ne correspondait pas, comme il avait été accepté jusqu'alors, au *palatium* de Robert le Pieux dont la construction à la fin du XI^e siècle est mentionnée par le moine Helgaud. Ce palais royal aurait probablement été intégré au donjon (aujourd'hui disparu) située entre les églises Saint-Basile et Notre-Dame⁵¹. Le palais qui nous intéresse comporte deux corps de bâtiment médiévaux, l'un généralement daté du début du XIV^e siècle (sauf par M Chatenet qui le fait remonter au dernier tiers du XIII^e siècle pour prendre en compte la datation haute de la peinture par M.-P. Subes), l'autre, dont il ne subsisterait plus aucun mur d'origine, ayant conservé une charpente de la fin du XV^e ou du début du XVI^e siècle⁵². Or, la première moitié du XIV^e siècle voit des changements majeurs dans l'histoire des seigneurs d'Étampes⁵³.

49. Dans le deuxième cas, il faudrait ajouter que cette scène n'apparaît dans aucun des cycles de la vie de saint Louis. Voir à ce sujet Martin KAUFFMANN, « The Image of Saint Louis », *Kings and Kingship in Medieval Europe*, A. J. Duggan (dir.), London, King's College London, Centre for Late Antique and Medieval Studies, 1993, p. 265-287.

50. BnF, ms. fr. 2615, fol. 72. Anne D. Hedeman, *op. cit.*, 1991, fig. 18.

51. Monique CHATENET, « Le donjon », in « Les résidences royales d'Étampes », *op. cit.*, p. 39-40.

52. Monique CHATENET, « Le palais du « séjour » », in « Les résidences royales d'Étampes », *op. cit.*, Paris, Editions du Patrimoine, 1999, p. 41-42.

53. Sur l'histoire d'Étampes dans la première moitié du XIV^e siècle, voir Basile FLEUREAU, *Les Antiquitez de la ville, et du Duché d'Estampes avec l'histoire de l'abbaye de Morigny et plusieurs remarques considerables, qui regardent l'Histoire generale de France*, Paris, Coignard, 1683, mis en ligne avec des notes et commentaires : Bernard GINESTE éd., « Dom Fleureau : Les Antiquitez d'Estampes (vers 1667) », *Corpus Étampoïis*, <http://www.corpusetampoïis.com/index-fleureau.html>, 2001-2007, en particulier les chapitres XXXI-XXXIV.

Appartenant au domaine royal depuis plusieurs siècles – à l'exception de deux périodes au cours du XIII^e siècle pendant lesquelles la seigneurie fit partie du douaire des reines Blanche de Castille (de 1240 à 1252)⁵⁴ puis Marguerite de Provence (de 1272 à 1295)⁵⁵ – Étampes fut donnée en apanage par Philippe le Bel à son demi-frère Louis en 1307, parmi un certain nombre de seigneuries, dont celle d'Évreux qui fut à cette occasion érigée en comté. Louis, comte d'Évreux, eut cinq enfants (deux garçons et trois filles) de son mariage avec Marguerite d'Artois [fig. 6]. En 1318, il décida du partage de ses biens et attribua à l'aîné, Philippe (1301-1343), le comté d'Évreux, tandis que le cadet, Charles (vers 1305-1336), héritait de la baronnie d'Étampes. La plus jeune des trois sœurs, Jeanne d'Évreux, eut un destin prestigieux mais bref puisqu'elle épousa Charles IV le Bel, son cousin. Dans le but de pourvoir Charles d'Étampes d'un titre digne de son sang, ce roi érigea en 1327 la baronnie d'Étampes au rang de comté⁵⁶. Charles d'Étampes épousa en 1335 Marie de la Cerda, arrière-petite-fille tant de Louis IX que d'Alphonse X, roi de Castille⁵⁷, dont il eut deux enfants, nés en 1336 et 1337. Il n'eut pas la chance de connaître son second fils Jean, puisqu'il décéda en septembre 1336⁵⁸. L'aîné, Louis II d'Étampes, hérita du comté dont la régence fut assurée par sa mère Marie et le nouvel époux de celle-ci, Charles II de Valois, comte d'Alençon, frère cadet du roi Philippe VI de Valois et donc cousin du défunt Charles d'Étampes. A la mort de Charles en 1346, à la bataille de Crécy, Louis d'Étampes n'avait que dix ans et sa mère continua seule d'assurer la régence.

54. Bernard GINESTE éd., « Dom Fleureau... », p. 131-132, <http://www.corpusetampois.com/che-17-fleureau-b30.html>.

55. *Ibidem*, p. 135-136.

56. Raymond CAZELLES, *La société politique et la crise de la royauté sous Philippe de Valois*, Thèse de doctorat es Lettres, Université de Paris, Faculté des Lettres, Paris, Librairie d'Argences, 1958, p. 378.

57. La généalogie donnée par Fleureau (Bernard GINESTE éd., « Dom Fleureau... », p. 150, <http://www.corpusetampois.com/che-17-fleureau-b33.html>) semble erronée. Ferdinand de la Cerda, père de Marie, n'était pas le fils d'Alphonse X, mais son petit-fils. Blanche de France, fille de Louis IX, était mariée à Fernando de la Cerda, avec qui elle a eu Ferdinand, père de Marie. Voir l'arbre généalogique proposé par Raymond CAZELLES, *Société politique, noblesse et couronne sous Jean le Bon et Charles V*, Mémoires et documents publiés par l'École des Chartes XXVIII, Genève, Paris, Droz, 1982, p. 93.

58. Raymond CAZELLES, *op. cit.*, 1958, p. 390, suggère que le deuxième enfant aurait pu être conçu par Charles d'Alençon avant le décès du comte d'Étampes, occupé à guerroyer au printemps 1336. La rapidité du mariage et les dispenses données par le pape seraient en faveur de cette hypothèse.

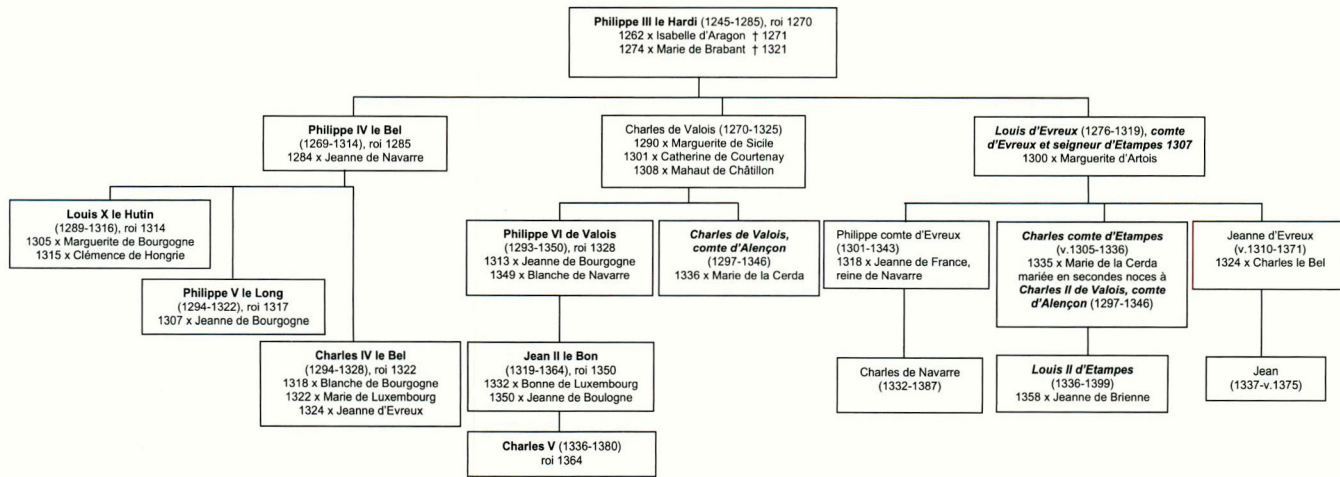


Figure 6. La lignée des comtes d'Étampes et la famille royale au XIV^e siècle.

Le palais du « Séjour » était probablement un des lieux de résidence de ces princes du sang⁵⁹. Au début du XVI^e siècle, il acquit une fonction judiciaire, comme l'indique un texte de 1518 dans lequel Claude de France, comtesse d'Étampes, décida d'utiliser sa « maison du séjour » pour « y tenir l'auditoire de [sa] juridiction »⁶⁰. Une étude du bâti médiéval permettrait peut-être de préciser la date de construction du premier corps et de l'attribuer à l'un ou l'autre des seigneurs du lieu, mais tel n'est point l'objet de la présente étude. En revanche, les dispositions générales et la fonction de l'espace abritant la peinture nous intéressent. En 1667, d'après la description de Fleureau, le premier corps présentait une organisation qui avait probablement déjà cours au moment de l'exécution de la peinture. Il comportait deux niveaux, la salle haute lambrissée couvrant toute la surface. Il semblerait que Fleureau fasse allusion à un autre bâtiment accolé dont l'étage supérieur servait de chapelle et communiquait avec cette salle⁶¹. La peinture se trouve sur le pignon sud-est de la grande salle, dont la typologie correspond à la traditionnelle *aula*, pièce de réception des demeures nobles médiévales⁶². Ce type de pièces avait donc un rôle de représentation et de prestige vis-à-vis des visiteurs. La décoration peinte, lorsqu'elle est conservée, présente des sujets le plus

59. Les comtes d'Étampes possédaient au moins un hôtel à Paris, contigu à celui des archevêques de Sens, puisqu'il a été acheté en 1360 par le dauphin, futur Charles V. Ce bâtiment, avec d'autres, deviendrait l'hôtel Saint-Pol (Raymond CAZELLES, *op. cit.*, 1982, p. 517-519 ; Boris BOVE, « Les palais royaux à Paris au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles) », *Palais et Pouvoir de Constantinople à Versailles*, M.-F. Auzépy et J. Cornette (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 68).

60. Monique CHATENET, *op. cit.*, 1999, p. 41. Sur les transformations de palais en tribunaux : Christophe BLANQUIE, « Le palais de la justice dans la France d'Ancien Régime : où siègent les présidiaux ? » *Palais et Pouvoir de Constantinople à Versailles*, M.-F. Auzépy et J. Cornette (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 333-350, particulièrement p. 335-337.

61. Bernard GINESTE éd., « Dom Fleureau... », p. 26, <http://www.corpusetampois.com/che-17-fleureau-b16.html>. Monique CHATENET, *op. cit.*, 1999, p. 41-42, mêle le texte de Fleureau et un autre plus récent d'un siècle (« visite et estimation des réparations à faire au tribunal et à la prison, 18 juin 1774 », retranscrit en grande partie dans le dossier d'inventaire : Inventaire général, DRAC d'Ile-de-France, Classeur : 91, canton d'Étampes, Étampes (38), Palais-tribunal-prison, cote 2124W438, annexe 1) pour décrire la salle basse. Dans ce deuxième document, la salle basse est décrite comme divisée en cinq travées, la dernière étant séparée du reste de la salle par une « balustrade à barreaux de bois de chêne ouvrante à deux vantaux » et servant de chapelle. En 1774, la chapelle était donc bien incluse dans la salle basse et était éclairée par deux grandes baies. Mais cette disposition est incompatible avec la description de Fleureau, qui précise que la chapelle se trouvait à l'étage. Son texte est plus sibyllin quant à son emplacement exact, mais il semble qu'il fasse allusion à un bâtiment d'un côté de la grande salle contenant la chapelle et un autre de l'autre côté qui correspond au deuxième corps encore existant. Une étude détaillée du bâti et/ou des fouilles permettrait sans doute d'améliorer notre connaissance des dispositions anciennes.

62. A ce sujet, voir Jean MESQUI, *Châteaux et enceintes de la France médiévale : De la défense à la résidence. Vol. 2 : La résidence et les éléments d'architecture*, Paris, Picard, 1993, p. 77-111, et 112-118 pour les chapelles palatiales.

souvent profanes tels des tournois, des scènes de chasse ou des motifs héraldiques⁶³. La peinture d'Étampes, placée dans les combles depuis l'ajout d'un plancher intermédiaire – et donc tombée pour quelques siècles dans un oubli salutaire –, appartenait probablement à un décor concernant l'ensemble de cette pièce. Le pignon opposé, aujourd'hui vierge de toute décoration, était vraisemblablement peint, ainsi que les parties inférieures des murs, transformées pour les besoins de l'administration judiciaire. Ce n'est donc probablement qu'une partie d'un cycle qui nous est parvenu, elle-même amputée d'une portion significative sur la droite.

Dans les années 1330-1340, c'est donc soit Charles d'Étampes, soit Marie et son deuxième époux Charles d'Alençon qui ont pu commander la peinture. Dans les deux cas, il s'agissait de membres de la famille royale. Charles d'Étampes, cousin des trois derniers rois capétiens et du premier Valois, était pair de France en 1328 au moment de l'accession au trône de Philippe VI de Valois, comme son frère Philippe d'Évreux⁶⁴. Il joua un rôle important dans le différend qui aboutit au procès de Robert d'Artois⁶⁵. Il fut probablement du nombre des grands qui jurèrent obéissance à Jean, héritier du trône, en cas de décès de Philippe VI⁶⁶. En 1334, il participa avec son frère Philippe et Charles d'Alençon aux négociations entre Jean III de Brabant et le comte de Flandres⁶⁷. En 1332 et en 1335, il fait partie de l'entourage conseillant le roi⁶⁸. De même, Charles d'Alençon semble avoir été proche de son frère Philippe VI et avoir soutenu son accession au trône, bien qu'il ait été partiellement déshérité⁶⁹. Après l'avènement de Philippe, il fut rapidement fait pair de France⁷⁰. Comme Charles d'Étampes, il prit parti pour Robert d'Artois mais, après le règlement du procès, prêta serment de ne jamais lui porter son aide⁷¹, et comme lui, il est souvent mentionné dans l'entourage proche du roi⁷². On sait peu des activités de Marie d'Espagne, si ce n'est qu'elle est réputée sage gestionnaire des biens de ses maris après

63. Paul DESCHAMPS et Marc THIBOUT, *op. cit.*, 1963, p. 165 et pl. IX), *op. cit.*, 1963, p. 206-242 sur les décorations d'édifices profanes. Voir également divers articles dans *Le décor peint dans la demeure*, Actes des journées d'études d'Angers, 15-16 novembre 2007 : http://www.cg49.fr/culture/peintures_murales/journees_etudes/journees_etudes.asp.

64. Raymond CAZELLES, *op. cit.*, 1958, p. 53, 379 ; Pierre DESPORTES, « Les pairs de France et la couronne », *Revue historique*, t. 282, 1989, p. 325.

65. Raymond CAZELLES, *op. cit.*, 1958, p. 81-82.

66. Jules VIARD, *op. cit.*, 1937, p. 133 ; Raymond CAZELLES, *op. cit.*, 1958, p. 95.

67. *Ibidem*, p. 104.

68. *Ibidem*, p. 91, 126. Son père, Louis d'Évreux, faisait déjà partie du conseil étroit en 1316, au moment de la crise de succession de Louis X le Hutin : *Ibidem*, p. 37.

69. *Ibidem*, p. 44.

70. *Ibidem*, p. 379 ; Pierre DESPORTES, *op. cit.*, 1989, p. 325.

71. Raymond CAZELLES, *op. cit.*, 1958, p. 82, 95.

72. *Ibidem*, p. 91, 104-105, 126, 135.

leur mort⁷³. Louis d'Étampes, quant à lui, a été élevé à l'hôtel du dauphin, son cousin, avec qui il fut adoubé en 1350 après le sacre de Jean le Bon à Reims⁷⁴. Dans ces années troublées par les problèmes de succession du royaume de France et le début de la Guerre de Cent Ans, représenter un épisode de l'histoire des rois de France pouvait être une manière d'afficher son allégeance et son soutien au monarque du temps dont le pouvoir était menacé, Philippe de Valois⁷⁵. Cependant, le choix d'un sujet historique dans le deuxième quart du XIV^e siècle s'inscrit dans une tendance qu'il convient de retracer brièvement.

Les sujets historiques ont en effet été l'objet d'un véritable engouement à partir de la fin du XIII^e siècle, concurremment à un intérêt croissant pour les événements contemporains, caractérisé comme « l'émergence de l'actualité » par Roland Recht⁷⁶. C'est peut-être à un souci d'affirmer l'importance d'une dynastie qu'il faut assigner une partie de cet élan, souci dont la canonisation de saint Louis est une des manifestations. La promotion de la lignée capétienne à la fin du XIII^e siècle passait en effet par la mise en valeur de la sainteté du sang qui coulait dans les veines de tous les princes royaux. Outre Louis IX, Isabelle, sa sœur, vénérée comme une sainte même si son procès en canonisation n'eut jamais lieu, n'avait de meilleur promoteur que son autre frère, Charles d'Anjou, qui rappelait par la même occasion la piété de leur mère, Blanche de Castille⁷⁷. L'image quasi divine de la famille royale n'était pas un fait nouveau et remonte au sacre de Pépin le Bref. Néanmoins, la canonisation de Louis IX en 1297 contribua à réactualiser le thème. Ainsi, à partir de son règne, le pouvoir de guérir les écrouelles⁷⁸ est systématiquement attribué aux rois⁷⁹. La canonisation de Louis IX, dont les avantages politiques furent vite compris par tous les membres de la grande famille capétienne, fut l'occasion d'un

73. Gabriel HUBERT, « Le livre de Marie d'Espagne », *Le Pays Bas-Normand*, t. 49, 1956, p. 17-22.

74. Roland DELACHENAL, t. 1, p. 25-26 ; Raymond CAZELLES, *op. cit.*, 1982, p. 518.

75. Sur les liens entre des programmes figuratifs royaux et la mise en danger de la dynastie, voir Uwe BENNERT, « Ideologie in Stein. Zur Darstellung französischer Königsmacht im Paris des 14. Jahrhunderts », *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen*, K. Corsepius, D. Mondini, D. Senekovic, L. Sibillano et S. Vitali (dir.), Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms, 2004, p. 153-163.

76. Roland RECHT, « Le portrait et le principe de réalité dans la sculpture : Philippe le Bel et l'image royale », dans *Europäische Kunst um 1300*, Actes du colloque tenu à Wien, Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, 4-10 sept. 1983, G. Schmidt et E. Liskar (dir.), Vienne, Cologne, Graz, Hermann Böhlau, 1986, p. 190.

77. Sean L. FIELD, *Isabelle of France. Capetian Sanctity and Franciscan Identity in the Thirteenth Century*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2006, p. 147-148.

78. Marc BLOCH, *Les rois thaumaturges*, Strasbourg, Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg (1921), rééd. Paris, Armand Colin (1961) et Gallimard (1983).

79. Uwe BENNERT, « Art et propagande politique sous Philippe IV le Bel : le cycle des rois de France dans la Grand'salle du palais de la Cité », *Revue de l'Art*, t. 97, 1992, p. 52.

développement considérable de son iconographie, particulièrement dans les deux générations suivantes et au sein de la famille royale⁸⁰. Les portraits⁸¹ et cycles figurés fleurirent tant dans des contextes monumentaux – ainsi à la Trinité de Fécamp vers 1310⁸², au monastère des Cordelières de Lourcine et à la Sainte-Chapelle (chapelle basse) dans les deux premières décennies du XIV^e siècle⁸³ – que dans des manuscrits – dans les heures de Jeanne d'Évreux, vers 1325⁸⁴ et dans celles de Jeanne de Navarre, épouse de Philippe d'Évreux, vers 1336-1340⁸⁵. Concurrentement à la mise en valeur de son plus saint représentant, celle de la famille royale prit une ampleur inconnue jusqu'alors. La célèbre décoration de la Grand'salle du palais de la cité à Paris (après 1299) exposait les statues des rois des trois dynasties dans des niches placées au-dessus des chapiteaux⁸⁶. Uwe Bennert a montré que la Grand'salle était un aboutissement du développement de l'idéologie royale depuis Philippe Auguste, dont les galeries des rois, les tombeaux de Saint-Denis et les Montjoies sont des manifestations monumentales⁸⁷. Plus proche chronologiquement, avant 1300,

80. Martin KAUFFMANN, *op. cit.*, 1993, p. 265-287. Pour une liste d'images de saint Louis dans les monuments historiques français, voir Pierre-Marie AUZAS, « Essai d'un répertoire iconographique de saint Louis », *Septième centenaire de la mort de saint Louis*, Actes du colloque tenu à Royaumont et Paris, 21-27 mai 1970, L. Carolus-Barré (dir.), Paris, Les belles lettres, 1976, p. 3-56. Sur la mise en scène et les conséquences des translations du chef de saint Louis à la Sainte-Chapelle par Philippe le Bel : Alyce A. JORDAN, *Visualizing Kingship in the Windows of the Sainte-Chapelle*, Publications of the international Center of Medieval Art, n°5, Turnhout, Brepols, 2002, p. 67-68.

81. Par exemple, les comptes d'Artois nous apprennent que Mahaut, la petite-nièce de saint Louis, avait en 1309 fait peindre une image de son oncle dans la chapelle de son château de Rihoult (Jules-Marie RICHARD, *Une petite nièce de saint Louis, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302-1329)*, Paris, Champion, 1887, p. 324, 347).

82. Jean LAFOND, « Les vitraux de l'abbaye de la Trinité de Fécamp », *L'abbaye bénédictine de Fécamp. Ouvrage scientifique du XIII^e centenaire, 658-1958*, Fécamp, Durand et fils, 1958, p. 105-107.

83. Auguste LONGNON, *Documents parisiens sur l'iconographie de saint Louis, publiés d'après un manuscrit de Peiresc conservé à la bibliothèque de Carpentras*, Paris, 1882 ; Marcel THOMAS, « L'iconographie de saint Louis dans les heures de Jeanne de Navarre », dans *Septième centenaire de la mort de saint Louis*, Actes du colloque tenu à Royaumont et Paris, 21-27 mai 1970, L. Carolus-Barré (dir.), Paris, Les belles lettres, 1976, p. 227-229.

84. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Acc. 54.1.2. James J. RORIMER, *The Hours of Jeanne d'Évreux, Queen of France, at the Cloisters, the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art – Cloisters, 1957 ; Michaela KRIEGER, « Die « Heures de Jeanne d'Évreux » und das Pucelle-Problem », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, t. 42, 1989, p. 101-132.

85. BnF, nouv. acq. lat. 3145. Marcel THOMAS, *op. cit.*, 1976 ; *Fastes du gothique, op. cit.*, 1981, cat. 265, p. 312-314. Voir également Martin KAUFFMANN, *op. cit.*, 1993, p. 265-287.

86. Uwe BENNERT, *op. cit.*, 1992, p. 46-59. Plus avant dans le XIV^e siècle, ce souci de s'inscrire dans une longue lignée de monarques, qu'ils soient des ancêtres ou des prédécesseurs, se retrouve à Venise et à Karlstein. Voir à ce sujet Andrew MARTINDALE, *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*, The Fourth Gerson Lecture, held in memory of Horst Gerson (1907-1978) in the aula of the University of Groningen on May 26, 1988, Groningen, The Gerson Lectures Foundation, 1988, p. 25-30.

87. Uwe BENNERT, *op. cit.*, 1992, p. 52-54.

le comte d'Artois, mari de Mahaut, avait fait orner sa chambre du château d'Hesdin d'une rangée de têtes de rois et de reines en plâtre polychrome. Comme pour le cycle presque contemporain de la Grand'salle du palais, il s'agissait là de véritables portraits – probablement pas dans l'acception actuelle qui veut que l'image soit ressemblante, mais plutôt dans le sens d'une évocation d'un personnage précis⁸⁸ – puisqu'à l'avènement de Charles IV en 1322, on rajouta son buste à la série⁸⁹. Déjà, Louis IX avait, à deux reprises au moins, montré son intérêt pour l'histoire liée à l'affirmation de la lignée dynastique. Le vitrail dit « des reliques » de la Sainte-Chapelle a récemment été réinterprété comme une histoire des rois de France⁹⁰. En outre, vers 1250, il commanda au Primat de Saint-Denis un « roman des rois » en langue vernaculaire, connu plus tard sous le nom de *Grandes chroniques de France*, et dont la première copie fut offerte à Philippe III en 1274⁹¹. Celle écrite et luxueusement enluminée pour le futur Jean le Bon alors qu'il était duc de Normandie, vers 1335-1340, insiste, dans le choix des images, sur le caractère sacré de la royauté française⁹². Il subsiste quelques manuscrits des *Grandes chroniques de France* enluminés au cours du XIV^e siècle à l'intention d'un public courtois, dont certains, dans les années 1330, sortis de l'atelier d'un groupe d'enlumineurs connus collectivement comme le Maître du *Roman de Fauvel*⁹³. Or ces manuscrits, s'ils reprennent les grandes lignes des modèles royaux, semblent avoir été adaptés aux intérêts des commanditaires, aujourd'hui pour la plupart anonymes. Certains événements sont ajoutés au texte et illustrés, peut-être parce qu'un membre de la famille ou de l'entourage y avait participé. Ainsi, le voyage de Jean de Jérusalem à Rome pour obtenir de l'aide en Terre sainte a été rajouté dans une chronique aujourd'hui à Bruxelles⁹⁴.

88. Andrew MARTINDALE, *op. cit.*, 1988, p. 19-25. L'identification des personnages était le plus souvent assurée par leurs armoiries ou des inscriptions.

89. La date d'exécution de ces peintures est inconnue, mais en février 1301, elles étaient réparées. Chrétien DEHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois & le Hainaut avant le XV^e siècle*, Lille, Quarré, 1886, t. 1, p. 111 ; Jules-Marie RICHARD, *op. cit.*, 1887, p. 331, 338-339.

90. Alyce A. JORDAN, *op. cit.*, 2002, p. 58-69.

91. Bernard GUENÉE, « Les grandes chroniques de France : le Roman aux roys (1274-1518) », *Les lieux de mémoire. II – La nation*, P. Nora (dir.), Paris, Gallimard, 1986, p. 189. Traditionnellement, les récits historiques étaient écrits par les moines en latin (*Ibidem*, p. 190-191). Toutefois, le XIII^e siècle voit la montée de chroniques relatant des événements contemporains (Gabrielle M. SPIEGEL, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1993, p. 214-313). Cette démarche des rois de France n'est donc pas isolée et correspond à un intérêt croissant plus général pour l'histoire et l'enregistrement d'événements.

92. Anne D. HEDEMAN, *op. cit.*, 1991, p. 61-73.

93. Bernard GUENÉE, *op. cit.*, 1986, p. 196 ; Anne D. HEDEMAN, *op. cit.*, 1991, p. 74-91.

94. Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 5. Anne D. HEDEMAN, *op. cit.*, 1991, p. 75, 82.

C'est le même désir de raconter et de représenter des événements de l'histoire de France liés de près ou de loin à celle de la famille des seigneurs qui explique la réalisation des rares peintures murales à sujet historique qui nous sont parvenues. En France, tout au plus peut-on citer le décor de la tour Ferrande de Pernes (Vaucluse), exécuté à la fin du XIII^e siècle, qui comporte, outre un saint Christophe et une Vierge à l'Enfant flanquée de saintes, deux cycles, l'un décrivant le combat récent (1263-1268) de Charles d'Anjou au côté de la papauté pour la couronne de Sicile, l'autre tiré de la légende de Guillaume d'Orange, compagnon de Charlemagne⁹⁵. Le commanditaire pourrait avoir été un membre de la lignée des seigneurs des Baux dont certains portaient le titre de prince d'Orange. En effet, la peinture attribue la mort de Manfred, chef du parti des Gibelins contre lequel se bat Charles d'Anjou, à un personnage qui peut être identifié comme Bertrand des Baux. Or, loin de préciser qui a tué Manfred, les textes contemporains disent qu'il fut retrouvé mort deux jours après la bataille de Bénévent. Dans ce cas précis, la peinture donne donc des indications qui ne se retrouvent dans aucune source, mais qui avaient un intérêt particulier pour le commanditaire. Une autre peinture historique avait été commanditée en 1320 par Mahaut d'Artois pour une galerie de son château de Conflans. Seul le contrat du peintre nous est parvenu. Il spécifie que des bateaux chargés de gens d'armes seront « en la meilleur maniere que il pourront estre faites en peinture » et que des textes expliqueront « le fait de l'estoire comment ledit conte jeta pieça les deux bariz de vin en la fontaine » peint sur l'un des pignons⁹⁶. L'expédition navale a été identifiée comme celle conduite par Robert II, le père de Mahaut, en Sicile. En revanche, rien n'a pu être mis en rapport avec des barils de vins jetés dans une fontaine. Or c'est justement cette scène anecdotique qui était mise en valeur sur un des pignons. C'est aussi la seule qui fait l'objet d'une précision dans le contrat, alors que pour toutes les autres sur les longs murs de la galerie, seuls les bateaux sont mentionnés, peut-être en raison de la difficulté technique qu'ils représentaient pour le peintre. A Angera, en Lombardie, un cycle historique, dont le sujet peut facilement être identifié par des inscriptions, décore les murs de la grande *aula*, à l'étage supérieur. La victoire à la bataille de Desio, en 1277, d'Ottone Visconti, archevêque de Milan et appartenant au parti

95. Paul DESCHAMPS, « Les peintures murales de la tour Ferrande à Pernes », *Congrès archéologique de France. Avignon et Comtat Venaissin (1963)*, 1963, p. 337-347 ; Paul DESCHAMPS et Marc THIBOUT, *op.cit.*, 1963, p. 165 et pl. IX., *op.cit.*, 1963, p. 155, 222, 229-234 ; Marie-Hélène DIDIER, « La tour Ferrande à Pernes-les-Fontaines », *Monuments historiques*, t. 170, 1990, p. 48-52.

96. Chrétien DEHAISNES, *op.cit.*, 1886, t. 1, p. 229-230 ; Jules-Marie RICHARD, *op.cit.*, 1887, p. 356-358.

Gibelin, sur Napoleone della Torre, du parti Guelfe, est probablement le fruit de la volonté du petit-neveu de l'ecclésiastique⁹⁷. En effet, lorsque qu'il reprit le contrôle du château d'Angera en 1314, Matteo Visconti, alors seigneur de Milan, avait toutes les raisons de célébrer son ancêtre dont la persévérance guerrière avait permis à sa famille de reprendre le pouvoir à Milan. Enfin, une dernière peinture murale à portée historique, même si elle ne représente pas un évènement précis, mérite d'être mentionnée ici. Il s'agit de la représentation de l'empereur et des sept princes-électeurs autrefois dans la maison *Zum langen Keller* à Zürich, aujourd'hui déposée au Schweizerisches Museum de la même ville. D'interprétation difficile, la peinture a été comprise comme un témoignage de respect envers le pouvoir de la part du propriétaire de la maison, un aristocrate dont l'identité est incertaine⁹⁸.

Dans la première moitié du XIV^e siècle, les représentations d'évènements liés à l'histoire du pays, et touchant de près ou de loin à celle de la famille du commanditaire, concernent le plus souvent des faits vieux de vingt à trente ans ou plus. C'est le cas des peintures murales déjà mentionnées, comme des manuscrits des *Grandes Chroniques de France* : l'exemplaire commandé par Jean le Bon vers 1335-1340 s'arrête à la fin du règne de saint Louis⁹⁹. Il semble que nous soyons à Étampes face à un exemple supplémentaire de cette mise en valeur de l'histoire relativement récente du pays concernant particulièrement le commanditaire. Ici, les comtes d'Étampes étant membres de la famille royale, les intérêts se confondent. La peinture, et probablement le cycle auquel elle appartenait, devait souligner l'appartenance de la lignée Évreux-Étampes aux hautes destinées du royaume¹⁰⁰. Il est néanmoins impossible, en l'état de la recherche, de proposer une identification plus précise de la scène. Le pied n'atteignant pas l'étrier relève soit d'une altération malencontreuse de la peinture, soit de

97. Pietro TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino, Giulio Einaudi, 1966, p. 79-87.

98. Lucas WÜTHRICH, *Wangemälde von Münstair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, Zürich, Berichthaus, 1980, p. 51-73. La représentation de l'empereur et des princes-électeurs est accompagnée de deux scènes de charité (?), d'un cycle des mois dans des médaillons, d'un homme faisant cuire des saucisses et d'une frise armoriée. Les différentes propositions de dates (voir Lucas WÜTHRICH, *op. cit.*, 1980, p. 52-53) dans le premier quart du XIV^e siècle sont contredites par le style et les détails du vêtement qui indiquent plutôt les années 1330 (manches évasées, recherche de perspective dans la représentation des bâtiments...).

99. Anne D. HEDEMAN, *op. cit.*, 1991, p. 51.

100. Une autre façon d'afficher son appartenance à un groupe de personnes consiste à peindre des séries de blasons, par exemple au château de Ravel (Anne COURTILLÉ, *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen Age*, Brioude, Watel, 1983, p. 85-86). Voir, pour de nombreux exemples de frises héraldiques, les actes du colloque d'Angers (15 et 16 novembre 2007), *Le décor peint dans la demeure au Moyen Age* : http://www.cg49.fr/culture/peintures_murales/journees_etudes/journees_etudes.asp

l'anecdote sur laquelle, comme à Pernes et Conflans, les chroniques demeurent muettes. Il importe d'ailleurs peu de savoir si un moment particulier a été dépeint. De la même manière, dans le vitrail dit « des reliques » de la Sainte-Chapelle conçu presque un siècle auparavant, les épisodes de la vie des rois de France ne sont pas formellement reconnaissables¹⁰¹. La force de l'image tient plus dans la démonstration du pouvoir de décision du roi de France au cours d'une bataille, ainsi que dans l'expression du soutien du propriétaire du palais à la dynastie des fleurs de lis¹⁰².

Comme la plupart des décorations murales médiévales profanes, la peinture d'Étampes a été voulue par un personnage qui souhaitait embellir sa demeure, charmer ses invités et impressionner ses rivaux, ainsi qu'afficher son appartenance à un milieu¹⁰³. Son choix, dans les années 1330-1340, d'une scène militaire mettant en valeur un roi de France fleurdelisé traduit les préoccupations particulières du prince du sang qu'était le comte d'Étampes (ou son régent, le comte d'Alençon, à partir de 1336). Mais il est aussi symptomatique d'une tendance plus générale, caractérisée par un intérêt croissant pour l'histoire comme instrument d'enseignement et de justification du pouvoir royal. La perte de presque tous les décors peints profanes à sujet historique, liés de près ou de loin aux milieux courtois, n'en rend que plus précieuse la scène étampoise.

101. Alyce A. JORDAN, *op. cit.*, 2002, p. 65.

102. Même si Philippe de Valois était le premier d'une nouvelle dynastie, l'accent devait, pour des raisons politiques évidentes, être mis sur la continuité. Les fleurs de lis, attribut royal, avaient dans ce contexte un rôle symbolique particulièrement fort et ont fait l'objet, à partir de la fin du XIII^e siècle, de divers traités mettant en lumière leur origine divine. Voir à ce sujet William M. HINKLE, *The Fleurs de Lis of the Kings of France, 1285-1488*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991, p. 1-31.

103. Andrew MARTINDALE, « Painting for Pleasure – Some Lost Fifteenth-Century Secular Decorations of Northern Italy », *The Vanishing Past. Studies of Medieval Art, Liturgy and Metrology presented to Christopher Hohler*, A. Borg et A. Martindale (dir.), BAR International Series, 111, Oxford, British Archaeological Reports, 1981, p. 109.

Saint Basile d'Étampes de la fin du Moyen Âge à la Renaissance 1450-1550

Julie AYCARD*

*Docteur en histoire de l'art médiéval, Université de Picardie-Jules Verne, Amiens
Co-gérante du bureau d'études Memoriae
jaycard@gmail.com*

Saint-Basile est la plus grande église paroissiale d'Étampes. Peu éloignée de la collégiale Notre-Dame, elle montre au visiteur un panorama de l'architecture médiévale : façade occidentale et chœur à chevet plat du XII^e siècle, transept des XII^e et XIII^e siècles, nef du XV^e siècle, chapelle du XVI^e siècle. Au-delà de ces chronologies approximatives, l'enchevêtrement complexe des constructions de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance autorise à étudier plus en détail ces élévations afin d'affiner leur datation et de préciser le contexte de leur mise en œuvre.

Historique de la paroissiale

Bien que l'église Saint-Basile d'Étampes soit mentionnée dans les chartes depuis 1046¹, les données historiques à son sujet sont très minces. Jumelle de Notre-Dame dès sa création, elle est dévouée au service paroissial que la collégiale n'assure pas. Elle obtient rapidement une certaine autonomie puisque dès 1119, l'archevêque de Sens nomme lui-même le curé². La dissociation entre les deux édifices est effective en 1226 grâce à la création de deux paroisses distinctes³. Néanmoins, le chapitre de Notre-Dame continue à considérer

* Sauf indication contraire, les photographies illustrant cet article sont de l'auteur.

1. Le chroniqueur Helgaud de Fleury rapporte que le roi Robert « après avoir fait bâtir l'église Notre-Dame d'Étampes-le-Châtel fit édifier une autre église dans le même châtel ». L'église est citée sous le vocable de Saint-Basile dans la charte d'Henri I^{er}. HELGAUD DE FLEURY, *Vie de Robert le Pieux : Epitoma vitae regis Rotberti Pii*, édition traduite et annotée par R.-H. Bautier et G. Labory, Paris, CNRS, 1965 ; citation reprise dans Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, « L'église Saint-Basile d'Étampes », in « L'architecture religieuse », *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, J. Fritsch et D. Hervier (dir.), coll. Cahiers du Patrimoine, n°56, Paris, Editions du Patrimoine, 1999, p. 89.

2. *Ibidem*, p. 89.

3. Eugène-Louis LEFÈVRE, *Étampes et ses monuments aux XI^e et XIII^e siècles*, Paris, Picard et fils, 1907, p. 252.

Saint-Basile comme sa dépendance et le curé est toujours un chanoine de la collégiale⁴.

Aucune mention textuelle sur les travaux de transformation ou d'agrandissement de l'église ne vient enrichir cet historique.

Étude architecturale

La travée centrale de la façade occidentale date du milieu du XII^e siècle, tout comme les parties inférieures du transept et du chœur⁵ qui furent, comme l'ensemble de l'édifice, largement reprises à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance. L'édifice, qui mesure 57 m de long sur 27 m de large, possède une nef à cinq vaisseaux augmentée de chapelles au nord, un transept et un chœur long de deux chapelles. Le chevet est plat [fig. 1].

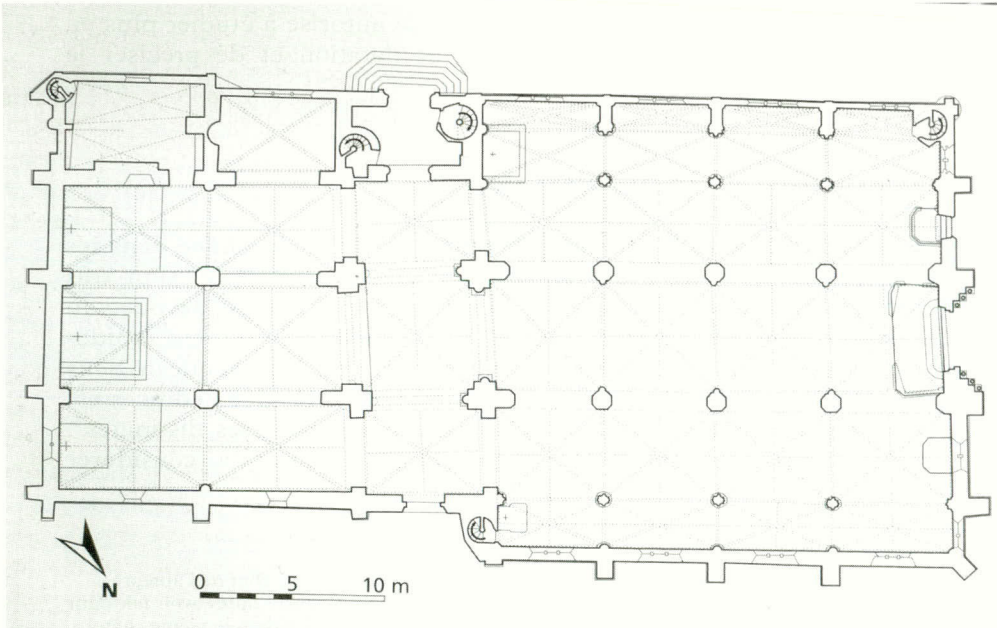


Figure 1. Étampes, Saint-Basile, plan (d'après J. Fritsch, D. Hervier dir., *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix*, Paris, 1999).

4. Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *op. cit.*, 1999, p. 89.

5. Eugène LEFÈVRE-PONTALIS, « Saint-Basile d'Étampes », *Congrès archéologique de France. Paris* (1919), 1920, p. 3-6.

Les travaux des années 1480-1520 et le mécénat de Jean Pocaire

Le nouveau plan de Saint-Basile⁶

Les travaux de la fin du Moyen Âge ont doté la paroissiale d'une nef à cinq vaisseaux. Les bas-côtés extérieurs sont plus étroits que les premiers collatéraux mais permettent néanmoins le passage. L'adjonction de ces volumes semble avoir été prévue dès la construction des premiers vaisseaux. En effet, bien qu'une légère déformation des arcs d'ogives méridionaux soit décelable, aucune reprise n'est visible sur les supports. Néanmoins, l'étude de l'appareil des murs extérieurs – des décalages sont visibles autour des contreforts nord et sud de la façade occidentale – ainsi que le désaxement des baies éclairant ces vaisseaux à l'ouest suggèrent qu'il y a peut-être eu un changement de parti : les commanditaires ont vraisemblablement été contraints de construire des vaisseaux plus étroits qu'ils ne l'espéraient.

Le projet d'église à cinq vaisseaux est courant au début du XVI^e siècle. Il fait référence aux nefs des édifices gothiques du domaine royal comme les cathédrales de Bourges, de Meaux, de Troyes et, surtout, de Paris. Par ailleurs, à l'époque flamboyante, le plan de Notre-Dame de Paris impressionne les architectes de la capitale qui dotent les paroissiales de Saint-Germain-l'Auxerrois, de Saint-Séverin, de Saint-Nicolas-des-Champs, de Saint-Aspais de Melun ou de Saint-Maclou de Pontoise de nefs à cinq vaisseaux. La construction de Saint-Eustache témoigne dans la capitale de la permanence de l'influence exercée par la cathédrale parisienne jusqu'au milieu du XVI^e siècle⁷.

L'élévation du vaisseau central et des bas-côtés

L'élévation du vaisseau central de la nef présente deux niveaux : grandes arcades et fenêtres hautes [fig. 2]. Cet ensemble repose, dans la nef, sur de massives piles octogonales [fig. 3] et, dans le chœur, sur des piles rectangulaires chanfreinées, simples morceaux de murs ménagés entre deux arcades. Dans la nef, une colonne engagée saille du pan médian des piles et se prolonge sur le mur gouttereau. Le

6. L'étude de la façade extérieure et du transept laisse penser que Saint-Basile n'avait avant ces transformations qu'une nef simple peut-être augmentée d'un bas-côté.

7. Sur l'influence de Notre-Dame de Paris voir l'article d'Hubertus GÜNTHER « Visions de l'architecture en Italie et dans l'Europe du nord au début de la Renaissance », *L'invention de la Renaissance*, Actes du colloque de Tours (1^{er}-4 juin 1994), Paris, Picard, 2003, p. 9-26. L'auteur y rappelle (p. 16) l'attrance des hommes de la fin du Moyen Âge pour les modèles du gothique classique ainsi que l'admiration dont Notre-Dame fait encore l'objet lorsque Jean Pélerin la cite comme modèle de perspective dans son traité paru entre 1505 et 1509.

soubassement est commun aux piles et colonnes : un socle – octogonal pour la pile, cubique pour la colonne – chanfreiné est surmonté d'une plinthe puis d'une base en doucine talonnée, sommée d'un talon renversé. Dans le chœur, les colonnes s'arrêtent à la hauteur des clefs des grandes arcades.

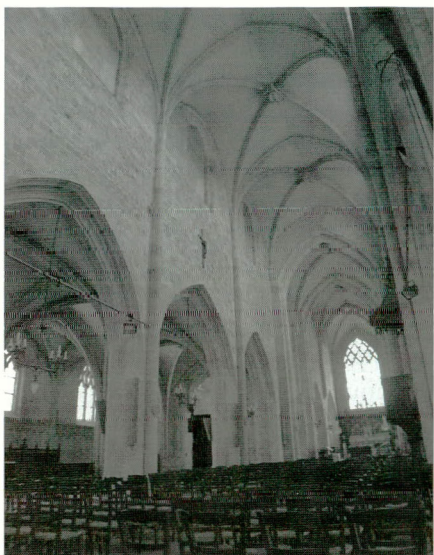


Figure 2. Étampes, Saint-Basile, vue du vaisseau central.



Figure 3. Étampes, Saint-Basile, pile du vaisseau central.

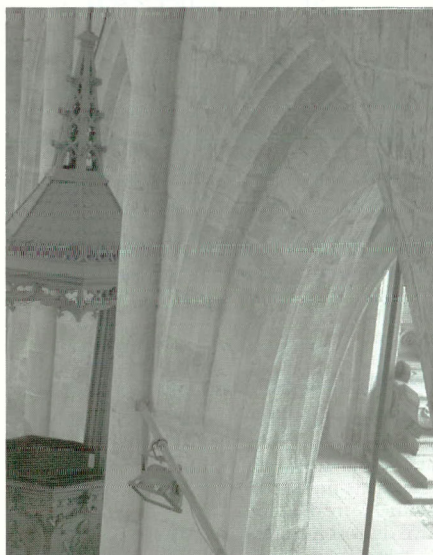


Figure 4. Étampes, Saint-Basile, grande arcade de la nef.



Figure 5. Étampes, Saint-Basile, ogives du vaisseau central de la nef.

Entre les piles de la nef, les arcades sont profilées d'un méplat, encadré d'une succession de cavets [fig. 4], tandis que dans le chœur, les arcs brisés sont seulement chanfreinés. Ce premier niveau est surmonté d'une large paroi nue, rythmée uniquement par les colonnes engagées qui délimitent les travées. Au-dessus de cette paroi nue, les fenêtres hautes de la nef occupent le tiers central de chaque travée. A peine plus longue que la lunette des voûtes, elles sont ébrasées d'un large cavet et ne comporte aucun remplage décoratif. Dans le même esprit, celles du chœur sont cantonnées à la lunette des voûtes. Chaque voûte est soutenue par quatre ogives, profilées d'un méplat encadré de deux petites concavités [fig. 5], qui pénètrent dans les colonnes engagées ou reposent, dans le chœur, sur des culots angulaires. Au centre des voûtes, les clefs ouvragées d'une dentelle de pierre sont ornées, en leur centre, d'une figure biblique. Les caractéristiques du chœur se retrouvent dans ses chapelles latérales où les retombées des ogives pénètrent dans les piliers des grandes arcades ou dans des colonnettes engagées dans les murs extérieurs. Ces dernières sont élevées sur des socles aux angles abattus dont elles sont séparées par des plinthes pentagonales [fig. 6].

Dans le vaisseau central, le parti pris esthétique se fonde sur la muraille et la sobriété. Les travées marquées font la part belle aux grands pans muraux. Cette caractéristique se retrouve dans les vaisseaux centraux de Saint-Aignan d'Orléans et de Notre-Dame de Cléry [fig. 7]. Outre l'esthétique générale du vaisseau central, les rapprochements avec ces deux édifices sont multiples : forme octogonale des piliers et grandes arcades profilées d'un méplat encadré de larges cavets à Saint-Aignan d'Orléans, demi-colonne engagée – prolongement d'une des colonnes cantonnées des piliers – le long des murs gouttereaux de la nef de Cléry, et ogives profilées d'un méplat encadré de deux petites concavités dans les bas-côtés et le déambulatoire de la basilique.

Par ailleurs, ces deux grandes constructions ont influencé beaucoup de paroissiales rurales de l'Orléanais⁸ : à Saint-Loup d'Ingré des piliers octogonaux soutiennent des travées marquées par des colonnettes prismatiques dans lesquelles un large pan mural précède des baies peu développées [fig. 8] ; à Saint-Pierre de Chilleurs-aux-Bois, les caractéristiques monumentales sont identiques à l'exception des bases des piliers octogonaux qui se terminent par un talon marqué⁹ ; à Saint-Martin de Beaune-la-Rolande, le schéma général de l'élévation

8. Elle se retrouve aussi dans le chœur de Sainte-Foy de Conches actuellement mal daté. A ce propos voir Robert DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, Paris, Picard, 1926, t. I, p. 169-170.

9. Jürgen HUGGER, *Substitution statt Reduktion. Notre-Dame in Cléry und Saint-Aignan in Orléans : eine Studie zur Flamboyantarchitektur im Orléanais*, Francfort, P. Lang, 1996, p. 119-127. L'auteur date ces paroissiales de la seconde moitié du xv^e siècle.

est le même¹⁰ mais les baies ont disparu créant ainsi une halle-basilique¹¹ et les piliers sont devenus fasciculés grâce à la jonction de quatre demi-colonnettes.



Figure 6. Étampes, Saint-Basile, bases des colonnettes engagées des chapelles latérales.



Figure 7. Cléry-Saint-André, Notre-Dame, vue du vaisseau central.



Figure 8. Ingré, Saint-Loup, vue du vaisseau central (Photo anonyme).

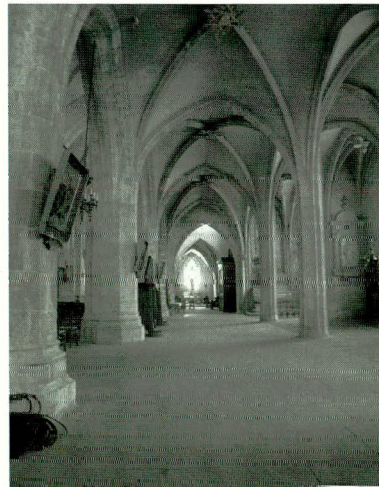


Figure 9. Étampes, Saint-Basile, premier bas-côté sud de la nef.

10. Jules BANCHEREAU, « Beaune-la-Rolande », *Congrès archéologique de France. Orléans* (1930), 1931, p. 377-387 ; Jürgen HUGGER, *op. cit.*, 1996, p. 119-127.

11. Voir la définition donnée par Pierre SESMAT, « Les églises-halles : histoire d'un espace sacré (XII^e– XVIII^e siècles) », *Bulletin monumental*, 2005, t. 163-1, p. 3-78.

La proximité stylistique de Saint-Basile d'Étampes avec Saint-Aignan d'Orléans – datée de la décennie 1440¹² – et avec Notre-Dame de Cléry – dont le chœur était terminé en 1449 et dont la nef était érigée en 1472¹³ – suggère que la construction du vaisseau central de la nef a pu s'effectuer autour de 1480. En revanche, l'agencement général du chœur tient à la reprise, à la même époque, d'un bâti du XII^e siècle dont les arcades chanfreinées sont un vestige. Ainsi, l'église aurait fait peau neuve pour la consécration du nouveau chœur en 1497¹⁴.

Longeant chaque côté du vaisseau central de la nef, les premiers bas-côtés en adoptent les ogives [fig. 9]. Celles-ci se prolongent dans des moulures qui descendent le long de piliers. Ces derniers s'élèvent sur un socle à doucine renversée et talonnée de 20 centimètres, d'où se dégagent des plinthes, hautes de 40 centimètres. Le noyau du pilier est marqué par une légère doucine encadrée de deux baguettes en bas-relief [fig. 10]. L'esthétique de ces vaisseaux repose entièrement sur les lignes des moulures prismatiques.

Les bas-côtés extérieurs de la nef sont étroits et bien que les piliers à moulures aient été conservés, les filets des ogives s'allongent et s'amincissent grâce à de larges gorges, les clefs des voûtes se font pendantes au sud, mais gardent l'aspect étoilé en dentelle de pierre au nord. Néanmoins, cette différence est gommée sur les piliers octogonaux par l'utilisation d'une moulure prismatique simplifiée [fig. 11].

Au nord, les supports sont élevés sur un socle semi-circulaire, d'une hauteur de 20 cm, marqué d'une doucine renversée et talonnée. Les plinthes rectangulaires qui s'en libèrent sont surmontées de bases doucinées. Elles soutiennent des moulures prismatiques qui se fondent avec les ogives à la retombée des voûtes. Les ébrasements des fenêtres sont formés d'un cavet aplati entouré de deux petites gorges. Les remplages de ces baies se décomposent en trois lancettes trilobées surmontées d'un tympan ouvrage de soufflets et de mouchettes. Entre les supports, sur la partie inférieure du mur, un placage de pierre sculptée a été installé au XIX^e siècle.

12. Jürgen HUGGER, *op. cit.*, 1996, p. 105.

13. Jean de Roy rapporte dans sa *Chronique Scandaleuse* que « le jeudi XIII^e jour dudit mois de may III^eLXXII, advint par male fortune que tout le comble et feste de l'église Nostre-dame de Cléry près Orléans, que le roy avoit fait faire et edifier de nouvel, ... fut tout arse et bruye et tut tumbé en bas par terre », voir la citation dans Jürgen HUGGER, *op. cit.*, 1996, p. 46 et Louis JARRY, *Histoire de Cléry et de l'église collégiale et chapelle royale Notre-Dame de Cléry*, Orléans, H. Herluison, 1899.

14. Léon GUIBOURGÈ, *Étampes ville royale*, Étampes, 1957, p. 88 (consultable sur www.corpusetampois.com/che-20-guibourge1957etampes302saintbasile.html).



Figure 10. Étampes, Saint-Basile, bases des piliers du premier bas-côté sud de la nef.

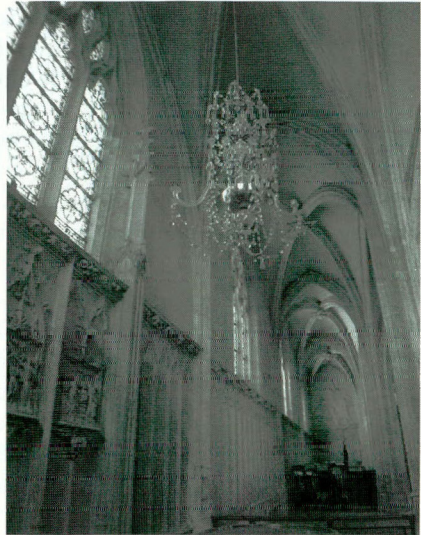


Figure 11. Étampes, Saint-Basile, bas-côté extérieur nord de la nef.



Figure 12. Étampes, Saint-Basile, bas-côtés extérieurs sud de la nef et chapelles latérales.



Figure 13. Étampes, Saint-Basile, bases des supports engagés du second bas-côté sud.

Sur le versant sud, des chapelles latérales oblongues furent adjointes à ces seconds bas-côtés [fig. 12]. Entre ces volumes, les retombées des ogives se fondent aux moulures prismatiques des supports. Ces dernières reposent, comme au nord et au centre, sur de hautes plinthes rectangulaires élevées sur un socle semi-circulaire. Celui-ci, toujours marqué d'une doucine renversée et talonnée, mesure 80 cm [fig. 13].

Encadrant le vaisseau central, les premiers bas-côtés en diffèrent beaucoup : les moulures prismatiques rythment l'appareil des piliers par faisceaux étoilés. Ces piles ressemblent en de nombreux points à celles de la nef de Cléry. Ces dernières s'élèvent sur un socle d'une vingtaine de centimètres bordé par le talon d'une doucine renversée qui annonce le noyau de la pile. De cette ondulation, des plinthes à facettes s'élèvent pour soutenir les moulures prismatiques dont elles sont séparées par des bases doucinées et talonnées. Ces piles cantonnées sont encore proches du modèle établi au XIII^e siècle car le noyau y est prédominant. Les piles d'Étampes ne s'individualisent que par le traitement en étoile des moulures qui se retrouve vers 1460-1470 dans la chapelle du Bailli de la cathédrale de Senlis¹⁵, dans la chapelle sud de l'abbatiale en ruine de Notre-Dame-de-la-Victoire (v. 1460-1470)¹⁶ [fig. 14], dans la nef de Saint-Maclou de Rouen (1455-1480)¹⁷, à Saint-Germain-l'Écossais d'Amiens (v. 1470-1486)¹⁸ et dans les quatre premières travées de la nef de l'abbatiale de la Trinité à Vendôme attribuée à Louis de Crevant, abbé à partir de 1487¹⁹. Dès lors, leur esthétique corrobore la datation de la reprise du vaisseau central de la nef vers 1470-1480, vaisseau central auquel des bas-côtés furent adjoints dans la foulée.

Tandis que les ogives des premiers bas-côtés restent fidèles à celles du vaisseau central, celles des seconds bas-côtés s'allongent pour devenir des filets prismatiques. Ces profils trahissent une construction plus récente. En effet, le long filet profilé d'un petit méplat encadré de deux larges gorges est proche de ceux mis en place à Saint-Merry de Paris (vers 1510)²⁰ et dans le chœur de la cathédrale de Senlis

15. Julie AYCARD, *Les chantiers flamboyants de la cathédrale de Senlis (1400-1550)*, Thèse de doctorat, dir. Philippe Racinet, Université de Picardie – Jules Verne, Amiens, (2010).

16. *Ibidem*.

17. Linda NEAGLEY, *The Parish Church of Saint-Maclou : a Study of Rouennais Flamboyant Architecture*, Thèse de Doctorat, Indiana University, 1983, p. 86-90.

18. Jacques THIÉBAUD, *Nord gothique*, Paris, Picard, 2006, p. 175-181.

19. Isabelle ISNARD, « L'achèvement et les aménagements de l'abbatiale de la Trinité de Vendôme », *L'artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e –XVI^e siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 171-192.

20. Agnès BOS, *Les églises flamboyantes de Paris, XV^e – XVI^e siècles*, Paris, Picard, 2003, p. 235.

(1510-1514)²¹. Quant aux retombées simplifiées et aux supports engagés, ils sont semblables à ceux de la sacristie de la collégiale Notre-Dame d'Étampes, un volume construit entre 1513 et 1515²² [fig. 15].

Ainsi, il semble donc que les bas-côtés extérieurs bien que prévus dès l'origine de la construction, n'aient pas été érigés avant 1510.



Figure 14. Senlis, cathédrale
Notre-Dame,
supports de la chapelle du Bailli.



Figure 15. Étampes,
Notre-Dame,
bases des supports de la sacristie.

Équilibre et structure

Dès la décennie 1500, les arcs-boutants sont souvent réduits à leur plus simple expression : un arc et un étau. Cet état simplifié témoigne des avancées techniques réalisées en la matière dès le XV^e siècle, époque durant laquelle les maîtres maçons apprennent, grâce à l'expérimentation, que la force d'un arc-boutant ne réside pas dans son arc mais dans l'extrados de celui-ci qui forme un étau²³. De la découverte de ce principe découle l'évidement du triangle de maçonnerie qui

21. Julie AYCARD, *op. cit.*,.

22. La datation est corroborée par un compte publié par Maxime LEGRAND, « Comptes des recettes et dépenses de la fabrique de l'église collégiale Notre-Dame d'Étampes 1513-1515 », *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1907, p. 72-116.

23. Robert DE LASTEYRIE, *op. cit.*, 1926, p. 369

forme la tête de l'arc, comme à l'abbatiale du Mont-Saint-Michel, à la cathédrale d'Évreux²⁴. Ces arcs se retrouvent au bras sud du transept de la cathédrale Saint-Étienne de Sens et au chevet de Saint-Séverin de Paris, construits vers 1500. Néanmoins, même si les constructeurs du début du XVI^e siècle simplifient énormément leurs arcs-boutants, le maintien de ceux de Saint-Basile d'Étampes [fig. 16] est source d'interrogation. En effet, la disparition de l'étau rend inefficace le contrebutement de l'arc, et sa minceur le fragilise. Dès lors, il est fort probable²⁵ que les arcs-boutants d'Étampes n'aient aucune utilité statique. Leur érection résulte sans doute d'une copie de monuments gothiques.



Figure 16. Étampes, Saint-Basile, arc-boutant au nord.

Par ailleurs, les culées simples – non cruciformes – sont typiques de l'art flamboyant. Les premières de ce type furent érigées dès le XIII^e siècle autour du chœur de Saint-Pierre de Beauvais. À la suite de cet essai, elles furent abandonnées au profit de la culée cruciforme à même de contrebuter des édifices aux proportions toujours plus

24. *Ibidem*, p. 369.

25. La force d'un arc ne pouvant être précisé qu'à la suite de calcul complexe, nous en restons ici au stade de l'hypothèse.

imposantes. La culée simple se multiplie à partir du XV^e siècle dans l'Orléanais – Notre-Dame de Cléry ou Saint-Aignan d'Orléans²⁶ – ou à Paris – Saint-Paul ou Saint-Germain-de-Charonne²⁷. La formule est ensuite plébiscitée durant tout le XVI^e siècle, comme à Saint-Antoine de Compiègne, Saint-Thibault de Joigny, Saint-Florentin de Saint-Florentin, Notre-Dame de Caudebec-en-Caux, Saint-Jean-Baptiste de Chaumont-en-Vexin, pour ne citer que quelques exemples.

Le maintien à Saint-Basile de culées simples et d'arcs-boutants réduits à leur plus simple expression intègre visuellement l'édifice dans la famille des grands édifices gothiques (cathédrales, abbatiales, paroissiales). Il contribue, tout comme le plan à cinq vaisseaux, à donner une véritable ampleur à l'édifice.

La question du commanditaire

Si l'analyse de ces volumes a permis leur datation, il reste encore à envisager la question du commanditaire. En effet, Jean Pocaire, un curé qui occupa son ministère des environs de 1480 à 1523, semble avoir mis beaucoup de cœur et d'énergie dans l'embellissement de Saint-Basile. Il sollicita de nombreuses indulgences pour les fidèles qui venaient prier dans son église et réussit à obtenir de ses ouailles d'abondantes donations qu'il fit consigner dans un manuscrit intitulé *Martyrologue, papier et registre des cens, rentes, fondations, anniversaires et autres droits et devoirs, dus par chaque an, aux jours ci-après déclarés à noble homme Jean Pocaire, prêtre et curé de la cure et église paroissiale Saint-Basile lequel martyrologue et papier a été extrait de chartes, titres, enseignements et fondations, tant anciennes que nouvelles, de ladite église, sous le commandement dudit Pocaire, curé de ladite cure et église Saint-Basile, par Messire Daniel Pavye, prêtre, vicaire domestique dudit Pocaire, en ladite église, en l'an de grâce 1512*²⁸. Ses charges et relations ont vraisemblablement joué dans la réussite du projet de cet homme qui fut « seigneur des murs, prévost d'Auvers, doyen d'Étampes, délégué de l'Archevesque de Sens » et accueillit selon toute vraisemblance l'évêque de Sens, Tristan Salazar, pour la consécration.

L'implication de ce curé dans la reconstruction de Saint-Basile durant vingt cinq ans mérite quelques commentaires. En effet, grâce au plan à cinq vaisseaux et aux citations précises de l'architecture de Saint-Aignan d'Orléans et de Notre-Dame de Cléry, l'homme semble

26. Pour Notre-Dame de Cléry et Saint-Aignan d'Orléans voir Jürgen HUGGER, *op. cit.*, 1996.

27. Pour Saint-Paul et pour Saint-Germain-de-Charonne voir Agnès BOS, *op. cit.*, 2003, p. 248-256 et p. 164-166.

28. Léon Guibourgé est le seul à avoir mentionné ce document actuellement perdu. Léon GUIBOURGÉ, *op. cit.*, 1957, p. 89.

avoir clairement souhaité que l'église acquière les caractéristiques des monuments du domaine royal. Peut-être cherchait-il ainsi à imposer la paroissiale face aux chanoines de Notre-Dame d'Étampes, dont il était le doyen ? Il semble d'ailleurs que le curé n'ait eu de cesse de se démarquer du chapitre et de faire valoir sa fonction de ministre de la plus grande paroissiale de la ville. Ainsi, il rénova entièrement le presbytère et s'assura que les chartes, les droits et biens de la paroissiale soient transcrits dans un registre séparé de ceux de la collégiale²⁹. Par ailleurs, Pocaire usa de son influence pour que ses paroissiens partagent avec les habitants du quartier de Saint-Gilles le droit d'établir un marché³⁰.

L'implication de Jean Pocaire paraît si forte qu'il est difficile de ne pas percevoir la reconstruction de Saint-Basile comme « l'expression des ambitions personnelles d'un mégalomane », à l'instar de la fondation du chanoine Jean Colet à Rumilly-lès-Vaudes³¹. À ce titre, il est étonnant de ne trouver aucun décor signalant l'action du curé à Saint-Basile ni aucune allusion à ses titres et attributions au sein de la société civile et religieuse. La seule mémoire de son action reste un manuscrit, aujourd'hui perdu. Dès lors, il est possible que Jean Pocaire comme son homologue Jean Colet³², ait uniquement souhaité, contre toutes les apparences, redonner une réelle ampleur à la paroisse Saint-Basile usant de ses relations pour obtenir des indulgences et galvanisant ces paroissiens pour recueillir leurs dons.

Les travaux du milieu du XVI^e siècle

Les deux dernières phases de reconstruction de l'église Saint-Basile concernent la réalisation de chapelles sur le flanc sud, ainsi que la construction d'une chapelle au sud du chœur, d'une nouvelle sacristie et de la reprise avortée du chevet. Ces travaux participent d'un même projet : l'extension de l'église par un englobement général de la maçonnerie. Ce projet n'a pu être réalisé qu'au sud. S'il semble que les adjonctions de la nef et du chœur font partie d'un même projet, elles ont vraisemblablement été réalisées à quelques années d'intervalle.

29. *Ibidem*, p. 89-90. La réfection du presbytère ne s'est effectuée qu'à la suite de l'intervention de l'évêque qui obligea la fabrique à payer 100 s. p. sous peine d'excommunication pour aider à la construction de la maison.

30. *Ibidem*, p. 89-90.

31. Véronique BOUCHERAT, « Le chanoine Jean Colet et l'église de Rumilly-lès-Vaudes : une autoproclamation fondée », *L'artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e -XVI^e siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 215-241. La citation entre guillemets est empruntée à l'auteur.

32. *Ibidem*, p. 239-240.

Le flanc sud de la nef

Sur le flanc sud de la nef, des chapelles oblongues ont été ménagées grâce à l'ouverture des murs extérieurs [fig. 12]. Les contreforts de la première décennie du XVI^e siècle sont devenus murs de refend. Les voûtes nervurées sont appareillées comme des voûtes à arêtes doubles barlongues et déprimées : des tiercerons, délimitant voûtains et lunettes, partent deux à deux des angles de la voûte et rejoignent les nervures qui bordent un plafond central losangé³³ [fig. 17]. Les nervures sont profilées de trois fascies conformément à une tendance qui fait son apparition dans l'église Saint-Eustache de Paris (1532-1647), ou en Bourgogne comme dans le bas-côté sud de Montereau-fault-Yonne ou à Saint-Florentin, vers 1540.

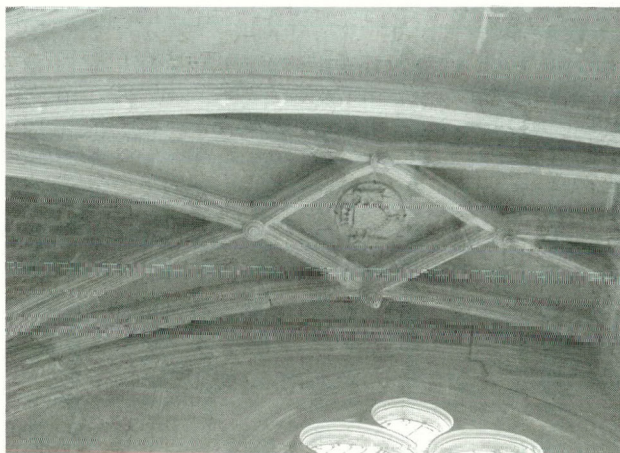


Figure 17. Étampes, Saint-Basile, voûte de la chapelle occidentale au sud de la nef avec les armes de Claude de France.

Ces voûtes restent attachées à la nervure (ogives, tiercerons, liernes, etc.) dont l'utilisation facilite le travail de l'appareilleur. En effet, celles-ci délimitent des quartiers, des voûtains ou des lunettes que le maçon doit remplir. Ainsi, les chapelles de Saint-Basile sont empreintes de pensée médiévale, de tradition gothique. Les constructeurs n'ont pas eu recours à la stéréotomie. En effet, celle-ci est « le fait de constructeurs pour qui art et fonction sont liés [et dont] la science atteint une telle perfection [...] qu'ils peuvent se livrer au pur jeu de

33. Les autres chapelles ont des voûtes à clefs pendantes qui furent toutes refaites ou faites au XIX^e siècle, voir Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *op. cit.*, 1999, p. 95.

formes »³⁴. Pour définir une œuvre stéréotomique, la voûte ou le mur analysés doivent regrouper plusieurs critères : être en pierre de taille, avoir des jeux d'appareil qui témoignent d'une réflexion sur la pénétration des sections de volumes géométriques qui composent la voûte, que l'appareil de l'intrados soit nu, sans moulures ni peintures³⁵. À l'exception de l'utilisation de la pierre de taille, les vousoirs et les voûtes des chapelles de Saint-Basile ne répondent pas à ces critères ; quant aux murs, ils sont certes en pierre de taille et nus mais ils ne témoignent d'aucune recherche particulière.

Les voûtes des chapelles de Saint-Basile semblent bien simples en regard des solutions développées à l'orée de la seconde moitié du XVI^e siècle dans toute la France, telles que la voûte plate dallée sur arcs diaphragmes où les appuis des dalles sont assurés par les murs et des arcs diaphragmes³⁶, ou la voûte en berceau ornée de profonds caissons de formes variées. Néanmoins, le choix de recourir aux voûtes à nervures de tradition gothique est commun dans la France du XVI^e siècle. En effet, les exemples de stéréotomie gothique sont peu nombreux, même à cette époque. Seules quelques réalisations comme celles de l'hôtel Pincé d'Angers, de la chapelle du château de Gaillon, du château d'Assier (Lot), de la chapelle Saint-Hubert de l'abbaye d'Autrey (Vosges), du château d'Azay-le-Rideau, du manoir de Nantouillet, de l'abbaye de Beaulieu-lès-Loches (Indre-et-Loire)³⁷, et de Saint-Nizier de Lyon³⁸ peuvent être recensées pour la première moitié du siècle et dans la seconde moitié, les exemples ne sont guère

34. Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'architecture à la française du milieu du XV^e siècle à la fin du XVIII^e*, Paris, Picard, rééd. 2001, p. 80.

35. *Ibidem*, p. 105-114.

36. Comme à Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Cravant, à Bayeux, Valmont, Tillières, Saint-Pierre de Caen, Saint-Jacques de Dieppe, Magny-en Vexin, Argentan. À ce propos voir Catherine CHÉDEAU, « Le chœur de l'église Saint-Pierre-Saint-Paul de Cravant. Quelques remarques sur l'architecture religieuse au XVI^e siècle en Bourgogne du Nord », *L'architecture gothique à Auxerre et dans sa région*, Actes de la journée d'étude d'Auxerre (17 mai 2008), à paraître ; Flaminia BARDATI, « Italian's "forms" and local masonry in early French Renaissance : the stone coffered ceilings called "voutes-plates", from the castle of Gaillon to the Bouton chapel in Beaune », *Proceedings of the First International Congress on Construction History* (Madrid 20th-24th January 2003), Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2003, vol. 1, p. 313-323 ; Monique CHATENET, « La "Gran Fabrica" de monseigneur l'évêque de Bayeux », *L'architecture de la Renaissance en Normandie*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (30 septembre – 4 octobre 1998), Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 233-242 ; Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *op. cit.*, rééd. 2001, p. 163 avec la bibliographie antérieure.

37. Pour l'énumération des voûtes construites grâce à la stéréotomie voir Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *op. cit.*, rééd. 2001, p. 284-316.

38. Nicolas REVEYRON, « Chantiers lyonnais du Moyen Âge (Saint-Jean, Saint-Nizier, Saint-Paul). Archéologie et histoire de l'art », *Documents d'archéologie en Rhône-Alpes*, n^o 28, 2005, p. 296-305..00.

plus nombreux. Si la stéréotomie reste exceptionnellement mise en œuvre, c'est que la plupart des solutions qu'elle propose peuvent être réalisées à moindre frais par des techniques moins raffinées. Elle n'est, par ailleurs, pas très prisée pour voûter les hauts espaces des églises et Philibert de l'Orme a eu recours à la voûte d'ogives pour voûter la chapelle de Vincennes³⁹. Les architectes de Saint-Basile d'Étampes ont, semble-t-il, agi comme l'écrasante majorité de leurs confrères : ils ont appliqué à la construction des chapelles une technique médiévale composée d'un appareillage mural classique et de voûtes dont l'appareillage est soumis à la nervure⁴⁰.

À l'extérieur, l'influence de la première Renaissance se fait sentir. Le mur et l'angle de la façade occidentale sont épaulés des dossierets sommés de chapiteaux composites et surmontés de pots-à-feu [fig. 18]. Ce décor fait encore preuve du talent d'invention des artistes français du début du XVI^e siècle⁴¹. L'ornementation des meurtrières semble avoir été improvisée pour placer des éléments antiquisants : l'une est surmontée d'un fronton, encadré de consoles, qui soutiennent un entablement miniature servant de piédestal à un angelot tenant un arc [fig. 19] ; l'autre est encadrée d'une élévation miniature reprenant pilastres à chapiteaux composites, entablement et fronton entouré de pots-à-feu et de consoles. Quant aux chapiteaux composites, leur auteur a donné toute son attention au développement des volutes ioniques et aux rinceaux qui s'en échappent, au détriment des feuilles d'acanthé. Ces traitements fantaisistes suggèrent que cette élévation a été réalisée avant la parution des livres de Sebastiano Serlio en 1541⁴².

39. Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *op. cit.*, rééd. 2001, p. 162. Le recensement des œuvres stéréotomiques réalisé par l'auteur (p. 284-316) tend à prouver que cette pratique reste rare entre 1500 et 1540.

40. Sur la stéréotomie dans les églises flamboyantes du XVI^e siècle, voir Julie AYCARD, *op. cit.*,

41. Jean GUILLAUME, « Le temps des expériences. La réception des formes "à l'antique" dans les premières années de la Renaissance française », *L'invention de la Renaissance*, actes du colloque de Tours (1^{er}-4 juin 1994), Paris, Picard, 2003, p. 143-176.

42. Jean-Jacques Gloton a mis en évidence les spectaculaires progrès que fait la grammaire des ordres après la parution des livres de Serlio. Jean-Jacques GLOTON, « Le traité de Serlio et son influence en France », *Les traités d'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, 1988, p. 411.



Figure 18. Étampes, Saint-Basile, dosserets angulaires au sud de la façade occidentale.



Figure 19. Étampes, Saint-Basile, meurtrière sur le flanc sud de la nef.



Figure 20. Étampes, Saint-Basile, portail sud.



Figure 21. Étampes, Saint-Basile, flanc sud du chevet.

Cet ensemble antiquisant voisine un portail surbaissé dont l'unique voussure, décorée d'une arcature trilobée à fleurons, est surmontée d'un gâble [fig. 20]. Les moulures de celui-ci prennent naissance sur l'archivolte supérieure de la porte. Elles s'inclinent d'abord pour suivre une contre-courbe peu appuyée et délimiter un espace ajouré, puis elles se brisent en une accolade aiguë dont la flèche s'étire pour offrir un socle à une Vierge à l'Enfant. Ce type de gâble est utilisé comme décor sur les tourelles du transept de Saint-Gervais de Paris vers 1494⁴³, ou comme dais sur le mur extérieur du couvent des Chartreux de Paris à la fin du XV^e siècle⁴⁴. Cependant, il ne fut réellement monumentalisé, jusqu'en 1540, que sur les façades d'églises éloignées de la couronne parisienne comme Notre-Dame de Caudebec-en-Caux, réalisée par Thomas Théroulde, vers 1510-1520⁴⁵. Il est repris par Pierre Chambiges sur la façade nord de la cathédrale de Senlis vers 1540.

L'existence conjointe de ces deux courants artistiques est typique des années 1530-1540 où l'art flamboyant jette ses derniers feux tandis que la Renaissance commence à faire des incursions dans les églises. C'est vraisemblablement de cette période qu'il faut dater la construction des chapelles méridionales de Saint-Basile. Dès lors, il faut comprendre l'apposition des armes de Claude de France [fig. 17] comme un hommage posthume à celle qui, par son mariage, avait ramené Étampes dans le giron royal⁴⁶.

Le flanc sud du chœur et chevet : dernières vellités de reconstruction

À la suite des aménagements des années 1530-1540, plusieurs modifications ont été apportées au sud du chœur : une chapelle a été créée et la sacristie a été remaniée. La chapelle s'ouvre sur le chœur au moyen d'un arc cintré orné de caissons losangés et circulaires. Elle est voûtée d'ogives à trois fascas. Une grande baie aux remplages cintrés l'éclaire. La sacristie se développe sur deux niveaux : le rez-de-chaussée est voûté d'arêtes et une lunette cintrée a été aménagée au nord, l'étage est couvert d'un plafond plat. L'architecture extérieure présente davantage d'intérêt.

43. Agnès BOS, *op. cit.*, 2003, p. 194. La datation et l'attribution à Martin Chambiges sont toujours sujettes à caution. Voir les avis contradictoires de Florian MEUNIER, *Martin Chambiges (v. 1460-1532), l'architecte des cathédrales flamboyantes*, thèse de l'École Nationale des Chartes, Paris, 1999, vol. 1, p. 247-249, de Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *op. cit.*, rééd. 2001, p. 145-146 ou de Abby McGEHEE, *The Parish Church of Saint-Gervais-Saint-Protais Parisian Late Gothic in the 15th and 16th c.*, Thèse de doctorat, University of California, Berkeley, 1997.

44. Agnès BOS, *op. cit.*, 2003, p. 302.

45. Florian MEUNIER, « Caudebec-en-Caux, église Notre-Dame », *Congrès archéologique de France, Rouen et Pays de Caux* (2003), 2006, p. 41-48.

46. En effet, le comté d'Étampes fut rattaché au duché de Bretagne en 1513 et la reine, héritière du duché, mourut en 1524.

Le chevet est aujourd'hui plat, rythmé par quatre contreforts à retraits successifs et long glacis sommital. Il est bâti de moellons à l'exception des baies, des contreforts et des chaînages des angles. Néanmoins, on devine qu'il a été projeté de le modifier par la création d'un déambulatoire desservant des chapelles entre-mur [fig. 21]. Cette idée a été avortée mais les vestiges de la transformation sont encore visibles sur le côté sud : un couloir, étroit comme les seconds bas-côtés de la nef, aurait été placé le long des contreforts du chevet datant du XII^e siècle. Il s'ouvrait par un arc en plein cintre qui reposait sur une colonne dorique engagée et aurait dû être couvert d'ogives. Ce couloir annulaire aurait desservi des chapelles ouvertes par des arcades brisées à trois fascès. Il est difficile de préciser quel type de voûte aurait été mis en œuvre dans les chapelles. En revanche, il est vraisemblable, au vu des vestiges, que le couloir annulaire aurait été voûté de nervures. Ce détail appuie une fois encore l'attachement des hommes aux formes gothiques, même dans la seconde partie du XVI^e siècle. Un cartouche, sur le mur de la première chapelle avortée, porte la mention *Faxit Deus Perficiare 1559*.

Le mur extérieur du chevet aurait été marqué par un larmier douciné grâce à la continuation parfaite avec l'appareil sud du chœur. Sur celui-ci, des dosserets angulaires épaulent le mur. Ils sont coiffés de chapiteaux corinthiens parfaits qui soutiennent une corniche à trois fascès [fig. 22]. Dans le mur de la sacristie, deux baies ont été percées. Celle de l'étage supérieur est une baie géminée en plein cintre retombant sur des pilastres doriques, encadrée de consoles soutenant une corniche à fascès.



Figure 22. Étampes, Saint-Basile, chapiteau du dosseret à l'angle de la sacristie.

La perfection de l'ordre corinthien des pilastres engagés situe la construction de la chapelle et de la sacristie après la publication du livre de Serlio en 1541. Dès lors, la date de 1559 marquée sur le chevet correspond sans doute à l'arrêt de cette dernière campagne de construction. Cette date, qui est aussi celle de la mort d'Henri II et de la déchéance de Diane de Poitiers, comtesse d'Étampes, a incité les anciens auteurs à attribuer la reprise du chevet vers 1550 à la générosité de Diane de Poitiers. Pourtant, rien n'indique que la favorite royale se soit penchée sur l'aménagement de cette paroissiale étamnoise.

Conclusion

À la suite de cette nouvelle étude, Saint-Basile d'Étampes se révèle être un monument complexe dans lequel se sont succédées quatre phases de construction entre 1450 et 1550. Une première phase, relativement homogène et datée des environs du dernier quart du XV^e siècle – sans doute de 1480 – regroupe le vaisseau central et les premiers bas-côtés. Dans une deuxième phase, aux environs de 1510, les seconds bas-côtés sont érigés. Aux alentours de 1540, une troisième phase de travaux permet la construction de chapelles latérales par le percement du mur extérieur sud de la nef. Enfin, vers 1550, la chapelle septentrionale du chœur et la sacristie sont bâties ou réaménagées pour permettre l'englobement du chevet.

Saint-Basile a donc été le théâtre permanent de travaux au cours des cent années qui menèrent du Moyen Âge à la Renaissance. Ces réalisations sont aujourd'hui la vitrine des recherches artistiques et des changements stylistiques à l'œuvre au sud-est de Paris à cette époque.

Table des matières

Élise BAILLIEUL : <i>Introduction</i>	3
Philippe PLAGNIEUX : <i>Préface</i>	7
Christian CORVISIER : <i>La grosse tour royale d'Étampes, monument emblématique de la montée en puissance capétienne dans la première moitié du XII^e siècle</i>	11
Bernard GINESTE : <i>La philologie au service de l'archéologie, exemples étampois</i>	43
Andrew J. TALLON : <i>Nouveau regard sur les arcs-boutants des églises d'Étampes</i>	67
Élise BAILLIEUL : <i>Le bâtiment nord de la collégiale Notre-Dame d'Étampes</i>	85
Claire QUÉRÉ : <i>Les fouilles du palais du Séjour d'Étampes, étude céramologique</i>	107
Sophie CLOART-PAWLAK : <i>Le portail méridional de la collégiale Notre-Dame d'Étampes et sa micro-architecture sculptée</i>	131
Géraldine VICTOIR : <i>La peinture murale du palais du « Séjour »</i>	155
Julie AYCARD : <i>Saint-Basile d'Étampes de la fin du Moyen Âge à la Renaissance – 1450-1550</i>	179

 <p><i>louisjean</i> IMPRIMEUR</p>	<p>59, Av. Émile Didier 05003 Gap Cedex Tél. 04 92 53 17 00 Dépôt légal : 138 Avril 2010 Imprimé en France</p>
---	--



Toutes les encres et les vernis utilisés sont certifiés d'origine végétale.
Les eaux de mouillage des machines, les plaques, les produits
de développement et les chutes de papier sont recyclés.

Imprimerie certifiée IMPRIM'VERT.

ASSOCIATION ÉTAMPES-HISTOIRE (loi 1901)

Siège social : Espace des Associations
allée du Dr Bourgeois
91150 Étampes

Nos publications

Les Cahiers d'Étampes-Histoire

- À la découverte de Notre-Dame du Fort, n° 1, 1998 (épuisé).
Des plantes et des hommes, n° 2, 1999.
Étampes et ses quartiers : Saint-Pierre (1), n° 3, 2001.
Étampes et ses quartiers : Saint-Pierre (2), n° 4, 2002.
Des grands Étammois méconnus, n° 5, 2003.
Peintres d'Étampes, n° 6, 2004.
Cahier n° 8, 2007.
Étampes et ses quartiers : Saint-Martin (1), n° 9, 2008.
Étampes et ses quartiers : Saint-Martin (2), 2009

Étampes en Révolution (1789-1799)

Ouvrage publié avec le concours de la ville d'Étampes
Le Mée-sur-Seine, éditions Amattéis, 1989 (épuisé).

Le pays d'Étampes au XIX^e siècle

Ouvrage publié avec le concours de la ville d'Étampes
Le Mée-sur-Seine, éditions Amattéis, 1991 (épuisé).

Étampes : travail des hommes, images de la ville

Ouvrage publié avec le soutien de la direction régionale
des Affaires culturelles d'Île de France (ministère de la Culture),
du Conseil général de l'Essonne et de la ville d'Étampes
Étampes, association Étampes-Histoire, 1994.

Étampes : l'album souvenir

Étampes, association Étampes-Histoire, 1997, réimp. 2004 (épuisé).

Patrimoine au cœur, le pays d'Étampes par Jacques Gélis

Étampes, association Étampes-Histoire, 1999.

Étampes, almanach 2000

Ouvrage publié avec le soutien de la Caisse d'Épargne Paris-Île de France
Étampes, association Étampes-Histoire, 2000.

Le pays d'Étampes, regards sur un passé (dir. Jacques Gélis)

tome 1 : *Des origines à la ville royale* (dir. Michel Martin et Frédéric Beaudoin)

Ouvrage publié avec le soutien
du Conseil général de l'Essonne et de la ville d'Étampes
Étampes, association Étampes-Histoire, 2003.

**Les publications d'Étampes-Histoire sont disponibles
dans les librairies de la ville**

Ce volume est tout entier consacré aux articles issus des communications présentées lors de la journée d'études internationale qui s'est tenue à Étampes, le 20 décembre 2008, avec l'objectif de présenter un panorama de la recherche sur la création artistique et architecturale dans l'Étampes médiévale, dix ans après la parution des résultats des enquêtes des services de l'Inventaire général. Ces enquêtes, qui débutèrent dans les années soixante dix, furent à l'origine d'un regain d'intérêt pour ce patrimoine si riche et relativement peu connu et de recherches initiées par les sociétés d'histoire locale et développées par des travaux universitaires, en France et à l'étranger.

Christian CORVISIER : *La grosse tour royale d'Étampes, monument emblématique de la montée en puissance capétienne dans la première moitié du XII^e siècle.*

Bernard GINESTE : *La philologie au service de l'archéologie, exemples étampois.*

Andrew J. TALLON : *Nouveau regard sur les arcs-boutants des églises d'Étampes.*

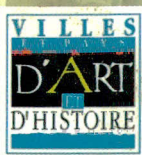
Élise BAILLIEUL : *Le bâtiment nord de la collégiale Notre-Dame d'Étampes.*

Sophie CLOART-PAWLAK : *Le portail méridional de la collégiale Notre-Dame d'Étampes et sa micro-architecture sculptée.*

Claire QUÉRÉ : *Les fouilles du palais du Séjour d'Étampes, étude céramologique.*

Géraldine VICTOIR : *La peinture murale du palais du « Séjour ».*

Julie AYCARD : *Saint-Basile d'Étampes de la fin du Moyen Âge à la Renaissance – 1450-1550.*



Prix : 20 €