

Tamara ENGERT, *Eucharistieverehrung. Konfessionalisierung. Katechese. Ikonographische, funktions- und medientheoretische Überlegungen am Beispiel der Charnier-Fenster von Saint-Etienne-du-Mont in Paris*, Regensburg, 2018, 624 p., 324 ill. ISBN-13 978-3795433345. Prix: € 49,95

Cet imposant volume est consacré aux vitraux des charniers de l'église Saint-Étienne-du-Mont, qui se dresse sur l'un des sites les plus emblématiques de Paris: la montagne Sainte-

Geneviève. L'église jouxait l'abbaye du même nom, où de nombreux pèlerins vinrent quérir la protection des reliques de la patronne de la ville et du roi Clovis. Elle fut construite à partir de la fin du xv^e siècle, en remplacement d'un édifice précédent, érigé pour décharger l'église de l'abbaye de la fonction d'église paroissiale. L'édification se poursuivit jusqu'au début du xvii^e siècle, grâce notamment aux ressources financières des riches familles du quartier. De 1605-1606 à 1609, la fabrique d'église fit élever contre le chevet de l'église le cloître dit «des charniers», doté entre 1612 et 1622 d'un ensemble de vitraux auquel le présent volume est consacré et qui est l'un des joyaux de Saint-Étienne-du-Mont, unanimement admirée pour son architecture, son mobilier, son jubé (le seul conservé à Paris) et sa parure vitrée. L'ouvrage de Tamara Engert complète heureusement la synthèse sur l'édifice de Françoise Gatouillat et Étienne Hamon, *Saint-Étienne-du-Mont. Un chef-d'œuvre parisien de la Renaissance*, publiée en 2016.

L'étude de Tamara Engert est basée sur une thèse défendue en 2016 à l'Université Albert-Ludwig de Fribourg-en-Brisgau. Les vitraux des charniers méritaient assurément une étude d'ensemble. Jusqu'à présent, ils avaient retenu l'attention principalement pour la technique et l'un ou l'autre point d'iconographie. Les vitraux des charniers se distinguent en effet par l'usage abondant et virtuose des émaux sur verre. Ces couleurs vitrifiables posées au pinceau permettent de colorer les pièces de verre localement, avec une belle variété d'effets. Le procédé a rencontré un franc succès au xvii^e siècle et son usage caractérise de nombreux vitraux de cette période, en France et ailleurs. Des ateliers s'en étaient fait une spécialité, comme l'atelier des Pinaigrier à Paris (e.a. vitraux de Saint-Étienne-du-Mont et de Saint-Gervais-Saint-Protais, à Paris) ou celui de Jean de Caumont à Louvain (e.a. vitraux de l'abbaye de Parc, à Heverlee). La singularité de l'iconographie des vitraux de Saint-Étienne-du-Mont avait déjà retenu l'attention d'Émile Mâle qui nous a familiarisés avec ceux-ci dans son livre *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, publié à Paris en 1909. Le titre de l'ouvrage de Tamara Engert l'annonce clairement: ce sont les scènes des vitraux se rapportant pour la plupart au sacrement de l'Eucharistie ou à ses représentations symboliques qui serviront de fil conducteur.

L'analyse des vitraux est conduite selon un plan en six volets. L'indispensable *status quaestionis* sur les sources textuelles et visuelles de connaissance des vitraux précède la présentation de ceux-ci dans le contexte de l'édifice. Les charniers sont composés de trois galeries qui ceinturent le chevet, autour d'un ancien petit cimetière médiéval. Ils avaient vocation d'ossuaire mais l'étage réservé à cette affectation a disparu. Les murs des galeries sont percés du côté de l'ancien cimetière de vingt-deux baies, alors qu'ils en comportaient autrefois vingt-quatre. Quinze baies du cloître conservent encore des vitraux, parfois à l'état de fragments. Ces vitraux sont décrits successivement, selon l'ordre dans lequel on les découvre aujourd'hui, en entrant dans les charniers par la galerie sud et en sortant par la galerie nord après avoir emprunté la galerie ouest. Cet ordre ne correspond ni à la succession logique des scènes représentées, ni à la liste transcrite avant 1700 dans un registre de fabrique et énumérant – non sans ambiguïté – les sujets et la plupart des donateurs des vitraux, auxquels une annexe est réservée, à la fin de l'ouvrage. Une seconde annexe relate l'histoire tumultueuse des vitraux dont la disposition originale a été perturbée, avec l'insertion au xviii^e siècle d'un vitrail plus ancien, provenant d'une autre partie de l'édifice, représentant le Serpent d'airain et dont l'attribution du modèle au peintre Jean Cousin vient d'être confirmée par Guy-Michel Leproux. Les informations techniques et les données de l'état matériel des vitraux des charniers ne suivent pas directement leur présentation; elles sont reportées plus loin dans le texte, alors qu'il aurait été plus commode d'en prendre directement connaissance. Par ailleurs, le lecteur regrette l'absence d'un plan de l'édifice indiquant la situation des vitraux, d'autant que la numérotation des baies ne correspond pas à celle qui est proposée dans le recensement du *Corpus Vitrearum*.

La troisième partie de l'ouvrage – qui en représente près de la moitié – est réservée à l'étude iconographique détaillée des vitraux, envisagés cette fois dans un ordre de succession logique, en fonction des sources graphiques, identifiées pour la plupart des sujets représentés. Au fil de l'examen, l'auteur assemble des matériaux qui permettent de comprendre l'iconographie et d'en saisir toutes les subtilités. Conçues pour être vues de près, les verrières rassemblent différentes scènes

d'échelle réduite, parfois commentées par des inscriptions. Le programme développé illustre parfaitement les positions défendues par l'église dans le contexte de la Contre-Réforme. Les vitraux reproduisent d'ailleurs les dix compositions gravées par Léonard Gaultier pour illustrer *La Conférence des figures mystiques de l'Ancien Testament avec la vérité évangélique, pour la défense de l'Église contre les hérésies tant anciennes que modernes*, ouvrage du père Guillaume de Requieu, publié à Paris en 1602. Cet écrit réfute méthodiquement «les hérésies» et affirme la pertinence des croyances et de la liturgie catholique. Le recours aux modèles gravés de *La Conférence des figures mystiques* qui explique la composition artificielle des fenêtres, avec un curieux compartimentage des scènes plutôt qu'une composition unitaire. Il a également permis à Tamara Engert de retrouver dans l'église Saint-Léonard de Marston Bigot, en Angleterre, au sud de Bath, un panneau d'une verrière aujourd'hui disparue. Ce panneau qui représente le Christ de la Fontaine de Vie a été réalisé d'après la partie inférieure droite la deuxième illustration de *La Conférence des figures mystiques* qui associe au Christ de la Fontaine de Vie, le Sacrement du Baptême, la Tentation d'Ève et le Meurtre d'Abel. Le modèle du fameux vitrail du Pressoir mystique, saisissante illustration de l'Eucharistie où le corps du Christ est allongé sur un pressoir, avait été identifié par Émile Mâle: une gravure sur bois de la fin du xvi^e siècle de l'imagier parisien Jacques Lalouette. Tamara Engert reconnaît une source graphique du vitrail de l'Adoration du Saint Sacrement – où la monstration est entourée des préfigures vétérotestamentaires de l'Eucharistie – dans une gravure de la fin du xvi^e siècle, non signée et insérée dans un manuscrit provenant de l'abbaye Sainte-Geneviève.

Pour toutes les scènes, les modalités de transposition des gravures sont méticuleusement observées. Elles sont souvent fidèles, jusque dans les moindres détails, avec les mêmes personnages, vêtements, ornements et postures. Une entorse spectaculaire à cette fidélité mérite d'être relevée. Dans une scène de communion, des changements significatifs interviennent pour contextualiser la représentation; les protagonistes, les objets liturgiques et le décor changent. Par exemple, la patène de la gravure est remplacée dans le vitrail par une coupe de communion, alors qu'un inventaire contemporain des verrières relève précisément la présence de «coupes de communion». Malgré la fidélité aux modèles, le maître-verrier révèle à l'occasion sa manière propre, notamment dans certaines notations anatomiques. C'est ce qui permet à l'auteur de reconnaître l'intervention de Louis Pinaigrier, dont la famille a toujours été mise en relation avec les charniers, mais sans preuves documentaires. Les rapprochements qu'elle propose avec des vitraux de Bourges attribués à Louis Pinaigrier et datés de 1619 sont convaincants.

Les scènes qui relatent la profanation d'une hostie consacrée par un usurier juif, dans le vitrail du Miracle des Billettes, pour lesquelles aucun modèle n'a été identifié, rappellent l'Histoire du Saint Sacrement de Miracle illustrée dans les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles et témoignent de la résurgence de l'antijudaïsme médiéval avec la montée du protestantisme. La troisième partie se termine sur une proposition de reconstitution du programme iconographique des vingt-quatre vitraux originellement dans les charniers.

Dans la partie suivante, l'auteur s'interroge d'une part sur le contexte, les modalités de construction et la dimension rhétorique des images qui ont servi de modèle pour la conception des vitraux des charniers et, d'autre part, sur la valeur résiduelle du message véhiculé par ces images transposées dans le vitrail. Les gravures de Gaultier ont été spécifiquement conçues pour illustrer le texte de *La Conférence des figures mystiques* de Guillaume de Requieu. Deux univers riches et complexes se sont rencontrés: celui de l'illustrateur parisien, imprégné de références diverses et notamment flamandes, largement diffusées par les livres religieux imprimés en nombre à Anvers par l'officine Plantin-Moretus, et celui du théologien poitevin, rompu à la rhétorique classique et dans la lignée de l'humanisme dévot du Jésuite Louis Richeôme. La déconnexion des images du texte qu'elles illustraient à l'origine rend leur compréhension malaisée et en appauvrit le sens. Néanmoins, transposées sur le verre, elles fonctionnaient dans l'environnement des charniers (qui comportaient semble-t-il des autels), où elles devaient certainement enrichir l'expérience des paroissiens venus y recevoir la communion. Les images des vitraux ont également pu être le support visuel de séances de catéchisme; c'est à cette fin qu'un donateur des vitraux des charniers a laissé une somme d'argent.

La cinquième partie met en lumière deux autres personnalités dont l'action a dû être déterminante pour la mise au point du programme vitré: Joseph Foulon, abbé de Sainte-Geneviève et curé de la paroisse Saint-Étienne, et Jean Leclerc, un des donateurs de vitraux. L'abbé-curé Joseph Foulon a initié la construction des charniers et c'est certainement lui qui a planifié l'ensemble du programme vitré, peu avant son décès, en août 1607, en concertation notamment avec Jean Leclerc, marchand d'estampes et employeur de Léonard Gaultier. Un indice de l'intervention de Foulon est révélé dans la dernière partie de l'ouvrage: la présence de royauté française dans les vitraux. Foulon avait été personnellement impliqué dans l'enseignement catéchétique et la conversion de Henri IV et était un royaliste convaincu. Les rois représentés dans les vitraux auraient reçu semble-t-il les traits du monarque et, de la même manière, les évêques et les papes les traits de leurs contemporains.

La présente recension ne donne qu'un aperçu des nombreuses investigations menées par l'auteur. Pour chacune d'entre elles, l'analyse est rigoureuse et fouillée à l'extrême. Elle ne laisse aucun répit au lecteur. Celui-ci est récompensé en assistant progressivement à la mise en place des pièces d'un immense puzzle, autant d'informations fragmentaires, parfaitement référencées, soigneusement agencées et intelligemment mises en perspective. Tamara Engert nous propose une lecture érudite, cohérente et convaincante d'un ensemble majeur de vitraux parisiens du XVII^e siècle dont elle renouvelle la compréhension. La communauté scientifique s'en réjouit et lui en est reconnaissante.

Isabelle LECOQ