

Introduction

Elena BUGINI

La Bâtie d'Urfé (*fig. 1*) s'élève dans le Forez, à Saint-Étienne-le-Molard, à environ 60 km de Lyon à vol d'oiseau, sur la rive gauche du Lignon. De prime abord, ce sont des grâces campagnardes qui signalent le bâtiment : l'élégance dépouillée de son corps principal, aux profils réguliers et à la dominante chromatique blanche, est sobrement avivée par les deux bras latéraux asymétriques et par les taches grises et brunes de la toiture en ardoise, des corniches et d'autres éléments architecturaux, des dalles, des briques et des tuiles. Toutefois, en pénétrant dans la cour et en s'approchant de la façade, le sphinx situé à la base de la rampe qui mène à l'étage, le scintillement des feuilles dorées des pampres du grillage qui garnit les cinq baies cintrées sur la droite du rez-de-chaussée et la solennité

Fig. 1.
Bâtie d'Urfé à
Saint-Étienne-le-
Molard (corps de
logis). Cliché :
Elena Bugini.





« classique » du portail en pierre grise marquent le bâtiment d'anomalies par rapport au *proprium* d'une maison des champs. Le gardien égyptisant, le recours à des lignes et à des matériaux qui s'écartent de la simplicité propre à l'architecture rurale et l'étalage de citations cultivées ne sont en réalité que les signes les plus évidents d'une profonde hétérodoxie. Éloignée des paradigmes rustiques, tout comme des canevas les plus exploités par les auteurs des demeures seigneuriales, l'originalité de la Bâtie revient en grande partie à Claude d'Urfé (fig. 2), responsable de la refonte Renaissance de la demeure de ses ancêtres.

L'ouvrage introduit ici ne doit pas être considéré comme une monographie dédiée au château Renaissance de Saint-Étienne-le-Molard. Un tel travail existe déjà. Intitulé *Claude d'Urfé et la Bâtie. L'univers d'un gentilhomme de la Renaissance*, ce livre constitue le catalogue de l'exposition qui, sous la direction de Vincent Guichard, a été organisée en 1990 au musée d'Allard de Montbrison. Alors même qu'il est épuisé depuis longtemps,

ce beau livre au format allongé demeure encore la référence incontournable de toute recherche consacrée au bâtiment et à son commanditaire. Nos *Nouvelles études sur la chapelle de Claude d'Urfé* se concentrent plutôt sur le « *sacellum mirabile* », pour reprendre les mots de l'érudit forézien du XVII^e siècle Jean Papire Masson¹, c'est-à-dire sur la chapelle de la Bâtie d'Urfé. Elles prennent aussi la forme d'un recueil d'essais multidisciplinaires rassemblant des contributions qui vont de l'histoire à l'architecture, de l'emblématique à l'histoire de l'art, en passant par la musicologie, la restauration et la reconstitution virtuelle en 3D. Elles profitent des avancées les plus récentes de la recherche relative tant à la Renaissance française et italienne, qu'à son commanditaire, Claude d'Urfé, tout en se concentrant sur des aspects peu ou moins connus du personnage et du bâtiment qu'il fait rénover entre le milieu des années 1530 et la fin des années 1550. L'un des enjeux est enfin d'ouvrir des pistes de recherches nouvelles sur l'un des épisodes de l'histoire de la Renaissance française et sur son protagoniste, insuffisamment appréciés et assez longuement négligés.

Ces *Nouvelles études sur la chapelle de Claude d'Urfé* s'organisent autour du *sacellum* de la Bâtie en raison de son caractère représentatif. En effet, la diversité des techniques employées pour décorer la chapelle, les choix iconographiques, la provenance géographique variée des artistes, la concentration, l'enchevêtrement, la superposition des symboles et des emblèmes constituent autant de clés pour accéder à la vie et aux idées du maître des lieux. Néanmoins, même les visiteurs qui connaissent l'histoire du château Renaissance et la biographie

Fig. 2.
Jean Clouet,
Claude d'Urfé
(dessin), ca 1535,
Chantilly, musée
Condé. Cliché :
René-Gabriel
Ojeda © RMN-
Grand Palais
(Domaine de
Chantilly).

de son bâtisseur ont souvent du mal à utiliser ce jeu de clés : la personnalité fuyante de Claude d'Urfé et le caractère complexe de l'architecture et du décor de sa demeure constituent des entraves non négligeables à la compréhension complète de la chapelle. D'ailleurs, le public préparé est assez rare : la Bâtie d'Urfé demeure un endroit aujourd'hui encore difficilement accessible, ce qui a largement contribué à la faible popularité tant du bâtiment que de son créateur. Il est donc nécessaire de rappeler au préalable quelques données historiques fondamentales concernant le personnage et le chantier².

C'est à partir du XIV^e siècle que la famille de noblesse féodale des d'Urfé, documentée à partir du XII^e siècle, adopte la Bâtie comme résidence principale. Existant au moins depuis la fin du XIII^e siècle, le château semble avoir été remanié une première fois après 1408, à l'initiative de Pierre I^{er} d'Urfé, quand le titre de bailli du Forez devint héréditaire. Parmi les d'Urfé ayant vécu à la Bâtie au fil des siècles, c'est le petit-fils de Pierre I^{er}, Claude d'Urfé (Saint-Étienne-le-Molard, 1501-Paris, 1558) qui s'engagea le plus à rénover l'édifice et ses annexes. Fils unique de Pierre II, homme de guerre réputé de la couronne, Claude grandit à la cour de Louis XII où il fut probablement introduit par sa mère, Antoinette de Beauveau. Il intégra rapidement l'entourage du jeune François I^{er} : c'est en suivant le roi en Lombardie, entre 1521 et 1525, qu'il eut son premier contact direct avec l'Italie et l'art qui s'y développait. En 1532, il se maria avec Jeanne de Balsac, qui sera la mère de ses six enfants. Il est fort probable que Jeanne, fille du grand officier Pierre de Balsac et d'Anne de Graille, ancienne dame d'honneur de Claude de France et confidente de Marguerite de Navarre, ait été élevée dans le milieu de la cour où elle put approfondir l'amour des lettres hérité de ses parents : les Balsac étaient des collectionneurs de livres et une grande partie de la bibliothèque de cette noble famille entra à la Bâtie avec la dot de Jeanne. On sait peu de choses des déplacements de Claude en territoire français, mais il est vraisemblable que la charge de bailli l'ait obligé, à partir de 1535 et à l'exception de la mission italienne qui l'occupa de 1546 à 1551, à des séjours réguliers dans le Forez. C'est vraisemblablement dès sa nomination qu'il entama le réaménagement de la maison ancestrale, où naquirent cinq de ses enfants. Jeanne de Balsac mourut en 1542, à l'âge de 26 ans : Claude d'Urfé, très affligé par cette perte, ne se remaria jamais ; bien au contraire, le chiffre du double « C » de *Claudius* qui embrasse le « I » de *Iohanna* dont il marque la résidence forézienne exprime avec efficacité un attachement fidèle à la mémoire de son épouse. La première fonction prestigieuse que la couronne confia à Claude d'Urfé ne lui fut octroyée qu'en 1546, alors qu'il avait déjà passé la quarantaine. François I^{er} le nomma ambassadeur du Concile et l'envoya en Italie pour représenter la France entre Trente et Bologne. Le séjour diplomatique de Claude se prolongea jusqu'en 1551 : après lui avoir confirmé son rôle à Bologne à la mort de son père en 1547, Henri II, en 1548, demanda à Claude d'Urfé de se déplacer à Rome pour le représenter auprès du Saint-Siège. En 1549, il reçut le collier de l'Ordre royal de Saint-Michel, don honorifique

qui avait déjà été accordé à Pierre II d'Urfé, son père. Jusqu'ici, les lettres que le diplomate envoya d'Italie n'ont été que partiellement transcrites et étudiées³. Elles sont pourtant nombreuses et s'adressent aux rois tout comme aux membres les plus influents de la cour, Anne de Montmorency le premier, auquel d'Urfé resta fidèle, même dans les années de la disgrâce. On repère d'ailleurs plusieurs marques de l'affection nourrie d'estime que le connétable porta à Claude d'Urfé. Portraiture vers 1530 à côté de son ami, à la droite de François I^{er}, dans le frontispice enluminé (*fig. 3*) de la traduction de Diodore de Sicile par Antoine Macault, Montmorency arrangea en 1554 le prestigieux mariage de Jacques, le fils aîné de d'Urfé, avec Renée, la fille héritière de Claude de Savoie, dont le connétable était le beau-frère ; il fut également le parrain du premier enfant du couple, qui reçut le même nom de baptême que lui. Le Concile de Trente-Bologne, suspendu en février 1548, reprit ses séances en septembre 1551. Mais Claude, nommé par Henri II gouverneur du dauphin, le futur François II, avait désormais quitté l'Italie. Il meurt à Paris en 1558.

En réalité, les lourdes tâches de la carrière diplomatique et pédagogique tinrent presque constamment Claude éloigné du chantier forézien. Ces absences furent cependant extrêmement avantageuses pour la réfection de la Bâtie : le seigneur d'Urfé sut profiter des beautés qu'il rencontra sur son chemin, qu'il s'évertua à installer, par la suite, dans sa demeure. C'est surtout dans la chapelle – probablement conçue *ex novo* après 1548, comme l'ont précisé les analyses dendrochronologiques – que l'on ressent le mieux ces efforts de migration et de condensation culturelles. Sis au rez-de-chaussée et se signalant au centre de la façade par un portail inspiré des frontons des temples gréco-romains, le *sacellum* s'avère en effet le cœur physique et sémantique de la Bâtie de Claude d'Urfé, comme en témoignent aussi la version pseudo-égyptienne d'un lion-stylophore, qui en protège l'entrée, et le vestibule féérique, qui prend la forme d'une grotte peuplée de divinités païennes. Le message chrétien est d'ailleurs déjà présent tant dans la grotte, ponctuée de symboles tels que des pampres, des grappes et des chérubins, que dans le passage qui mène à la porte « mineure » de la chapelle, fait d'une triple marche évoquant la Trinité.

Quoi qu'il en soit, le bâtiment que l'on visite aujourd'hui n'est plus que le fantôme de la Bâtie d'antan, la chapelle ne faisant pas exception. De fait, après quelques interventions au XVII^e siècle, l'édifice tombe en désuétude et se dégrade rapidement. Tous les biens de la Bâtie sont vendus en 1764. Au XIX^e siècle, les douves du Lignon qui entouraient le château sont comblées : le site perd en luminosité et en suggestion sonore. Petit à petit, les jardins riches en fleurs, bosquets, fontaines et allées que Claude avait agréablement organisés autour de l'édicule circulaire que l'on admire encore à droite du château – séduisant contexte bucolique qu'Honoré d'Urfé, petit-fils de Claude, immortalise au début du XVII^e siècle dans *L'Astrée* – sont effacés par l'incurie ; la campagne aux abords, autrefois occupée par les écuries, les granges, les moulins et les maisons d'habitations des fermiers qui se chargeaient de son entretien, connaît bientôt l'abandon qui la marque aujourd'hui encore. L'avocat-banquier Verdolin se



Fig. 3.
Noël Bellemare,
François I^{er}
écoutant Antoine
Maccault lire sa
traduction des
Antiquités de
Diodore de Sicile,
extrait du *Diodore*
de Sicile traduit
par Antoine
Maccault, P^o 1^{vo} :
page dédicatoire
(miniature
sur vélin),
1534, ms. 721,
Chantilly, musée
Condé. Cliché :
René-Gabriel
Ojéda © RMN-
Grand Palais
(Domaine de
Chantilly).

porte acquéreur de la Bâtie en 1872, mais au bout de deux années seulement, acculé par des problèmes financiers, il demande à l'antiquaire lyonnais Derriaz de démanteler tout ce qui peut être vendu : en 1874, à l'exception des caissons de la voûte stucquée, la chapelle est entièrement vidée et ses décors sont dispersés chez différents collectionneurs. Dix ans après, c'est le bâtiment entier qui doit être vendu. La Bâtie passe alors de main en main, en connaissant des fortunes

plus ou moins malheureuses, jusqu'en 1909, quand « La Diana » – société archéologique et historique fondée à Montbrison en 1862 – l'acquiert pour tenter de la sauver. Classée « monument historique » en 1912, la Bâtie d'Urfé connaît à partir des années 1920 plusieurs campagnes de restauration. Quelques-uns des décors dispersés sont alors récupérés. En ce qui concerne la chapelle, par exemple, les tableaux de Siciolante et des reliefs en marbre de l'autel y ont fait leur retour en 1949, de même qu'une bonne partie des éléments en bois de l'une des deux portes, une cinquantaine d'années plus tard ; les vitraux et une grande partie du carrelage demeurent, par contre, dans des collections particulières, tandis que les boiseries, parties aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle, sont exposées depuis 1968 au Metropolitan Museum de New York, qui en est devenu propriétaire en 1942. En 1990, le département de la Loire signe avec « La Diana » un bail emphytéotique qui lui confère toutes les charges du propriétaire jusqu'en 2039, date à laquelle le bâtiment deviendra propriété du département.

Après la mort de Claude, la Bâtie d'Urfé subit donc des transformations et souffrit de multiples spoliations. La chapelle fut altérée au premier chef par ces dépouillements, au point que, même si elle a recouvert une partie de ses agréments d'origine, le visiteur d'aujourd'hui n'en reste pas moins incrédule face aux témoignages de sa splendeur ancienne. Malheureusement, ni les lettres du commanditaire ni les archives de sa famille ne permettent de traduire en image mentale le « *sacellum mirabile* » évoqué par Masson. Or, s'il est vrai que la correspondance que l'ambassadeur entretient pendant les années italiennes constitue assurément une mine d'informations qui n'a pas encore été entièrement explorée, ses contenus semblent être principalement d'ordre politique. Par ailleurs, si quelques vestiges des archives de la famille d'Urfé sont gardés à « La Diana », à Montbrison, il a jusqu'à présent été impossible d'y repérer des documents portant sur la chapelle. De fait, à propos des sources, seules les archives « Caetani » à Rome et les Archives départementales de la Seine-Maritime à Rouen conservent des documents concernant le chantier amorcé par Claude d'Urfé, et encore : un seul manuscrit dans chaque dépôt. Celui des archives « Caetani » (Fondo Generale, 1549.VI.05, C. 4585 I ; *fig. 4*) nous suggère que l'auteur italien des onze tableaux accrochés aux murs de la chapelle, Girolamo Siciolante da Sermoneta, était au travail pour le diplomate français à Rome au début de l'été 1549 ; tandis que le document des archives de Rouen (2 E 1/872, f^o 179) dévoile que le faïencier rouennais Masséot Abaquesne réalisait des carreaux de faïence pour le gouverneur des enfants de France en 1557. Cette date est, en effet, peinte sur la marche d'autel de la chapelle d'Urfé, aujourd'hui conservée au Louvre ; elle apparaissait également sur l'un des vitraux, avant d'être effacée à l'acide après la vente de 1874. Il s'agit là de témoignages importants qui nous transmettent le nom de deux artistes impliqués dans la décoration de la chapelle, et de deux dates dans un cadre qui, pour le reste, se caractérise par une incertitude presque absolue. De fait, seules les boiseries sont datées et signées (Francesco Orlandini, 1547 ; fra Damiano Zambelli, 1548). Quant à l'épithaphe (*fig. 5*) célébrant le forézien Antoine Jonillyon, décédé en 1558 (la même année

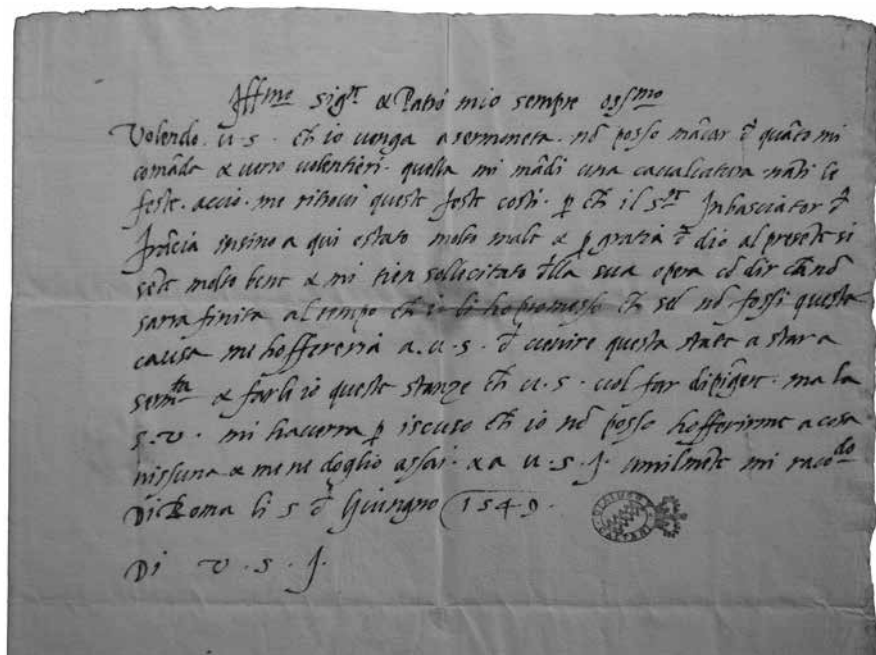


Fig. 4.
Lettre de
Girolamo
Siciolante da
Sermoneta au
prince Bonifacio
Caetani (Rome,
Archivio Caetani,
Fondo Generale,
1549.VI.05,
C. 4585 D).
Cliché : Elena
Bugini (avec la
permission de
la « Fondazione
Camillo Caetani »
de Rome).



Fig. 5.
Épitaphe
d'Antoine
Jonillyon, maître
maçon de la Bâtie
décédé en 1558,
Saint-Étienne-
le-Molard, église
Saint Vincent
en Lignon.
Cliché : Christian
Lyonnet.

que Claude d'Urfé), comme « metre mason / de laBatie / d'Urfe », qui figure sur la paroi intérieure gauche de l'église Saint Vincent en Lignon, l'église paroissiale de Saint-Étienne-le-Molard, elle doit être interprétée avec beaucoup de prudence : un maître maçon n'est pas un architecte; et même si l'architecture de la chapelle, toute comme celle du reste de la Bâtie d'Urfé, est marquée par quelques maladresses, le dessin général du « *sacellum mirabile* » comporte des

traits sans conteste imputables à un architecte formé aux modèles caractérisant la Renaissance italienne⁴. Faute de documents, au moins pour l'instant, reste l'analyse directe du style pour tenter d'attribuer les quatre lancettes des vitraux et formuler des hypothèses vraisemblables sur les auteurs ainsi que sur la chronologie de la voûte en stuc, de l'autel en marbre sculpté et des vantaux en bois du double accès (de la cour et de la grotte).

Quatre sources précieuses nous fournissent pourtant des informations qui, dûment croisées, nous permettent d'imaginer l'agencement d'origine de la chapelle d'Urfé. Premièrement, la description éblouie que le franciscain Jacques Fodéré relate dans sa *Narration historique et topographique des couvents de l'ordre de Saint-François*, en 1619⁵. Le père Fodéré ne consacre que peu de mots au couvent franciscain – démolé au XIX^e siècle – que Pierre II d'Urfé avait fondé à la fin du XIV^e siècle avec sa première femme, Catherine de Polignac, sur les terrains à la limite méridionale de la Bâtie. Il préfère s'attarder sur le château rénové au XVI^e siècle, notamment sur la chapelle qu'il détaille, hormis quelques imprécisions, d'une façon claire et éclairante. En deuxième lieu, de façon synthétique (et sur un ton moins lyrique), les indications que Fodéré donne sur la chapelle se retrouvent dans la *Visite sommaire prisee des réparations à faire aux batimens du château, moulin et domaine de la terre et seigneurie de la Bâtie*, un état des lieux daté de 1778 qui est, par ailleurs, beaucoup plus diffus sur le reste de l'édifice⁶. Troisièmement, nous possédons les deux tableaux que le peintre turinois Giuseppe Uberti réalisa vers 1880, quand la chapelle avait déjà été démantelée, sur la base du témoignage oculaire de leur commanditaire, Octave Puy de la Bâtie, un membre de la famille qui posséda et habita le château de 1778 à 1836⁷. Ces images de l'intérieur de la chapelle côté autel, se trouvent aujourd'hui en la possession du musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne (maintenant en dépôt à la Bâtie), pour l'une, de « La Diana » à Montbrison, pour l'autre. Les deux tableaux montrent quelques différences importantes. Le plus ancien, exposé au château, est marqué par la figure solitaire d'un page. Exécuté quelques mois plus tard, le deuxième se caractérise par des dimensions supérieures et une perspective mieux réussie ; il s'anime de la présence d'un dominicain et d'un enfant qui l'accompagne, un gros volume à la main. Le portrait d'un endroit qui n'existe plus, brossé par la fantaisie d'un peintre, conjuguée à l'amour d'un ancien maître des lieux déchu, a peu de chances d'être entièrement fiable. Cependant, les deux tableaux traduisent d'une manière remarquable l'heureuse expression de Masson citée dans notre titre : c'est pourquoi le tableau d'Uberti a été choisi pour illustrer la couverture de ce volume. Il s'agit, d'ailleurs, de la création d'un peintre aussi doué que méconnu, qui pourrait susciter l'intérêt de quelques historiens de l'art du XIX^e siècle. Puisque Claude d'Urfé était lié à l'ordre dominicain, nous avons préféré la version du tableau la plus tardive⁸. La quatrième source utile pour restituer la chapelle d'Urfé provient de la remarquable campagne photographique exécutée à maintes reprises – avant, juste après et même quelques années après les démantèlements de 1874 – par le rubanier et artiste photographe stéphanois

Félix Thiollier. Cette campagne n'a toutefois été publiée qu'en partie en 1886, dans l'ouvrage de Georges de Soultrait intitulé *Le château de la Bastie d'Urfé et ses seigneurs*⁹. Les photographies inédites, nombreuses et souvent révélatrices, sont aujourd'hui conservées avec soin dans les collections particulières des descendants-héritiers de Thiollier¹⁰.

L'ensemble de ces témoignages invite à considérer la chapelle comme un écrin précieux, au décor très coloré sans être criard. La palette du pavement en faïence exploitait surtout les ressources lumineuses du contraste bleu-jaune, enrichi par quelques touches de vert, d'orangé ou de brun. Si le vert semble surtout renvoyer, dans la chapelle, au contexte bucolique de la Bâtie, le bleu, le jaune (souvent remplacé par la dorure) et le brun (qui dominait au niveau de la chaude étreinte des boiseries et qui se « réchauffait » en devenant rouge dans les tableaux des parois) constituaient les fondements de l'harmonie chromatique de tout l'intérieur de la chapelle. La vivacité mesurée des couleurs se nuancait au contact des vitraux, aux anges musiciens en grisaille, animés par quelques rares touches de rouge et de jaune. Elle se taisait en deux zones choisies de la partition : l'autel et la voûte qui, avec leur blancheur prééminente, se signalaient comme les points majeurs de l'investissement symbolique du commanditaire et de ses décorateurs. L'image terrestre de la destination céleste de toute prière et tout sacrifice humains, et la pierre consacrée sur laquelle on célébrait la mémoire du sacrifice suprême, se revêtaient tout à propos de la « couleur » de la lumière même.

Voilà comment devait apparaître le « *sacellum mirabile* » au visiteur stupéfait lors de son achèvement à la fin des années 1550.

Nos *Nouvelles études sur la chapelle d'Urfé* se proposent comme une « invention à maintes voix ». Sur la basse continue constituée par la figure de Claude d'Urfé, se détachent et s'entremêlent des mélodies variées, chacune inspirée d'une particularité du *sacellum* de la Bâtie. L'harmonie s'enrichit de renvois fréquents au château dans son ensemble, et en particulier à la grotte-vestibule.

Le livre s'ouvre par un éclairage historique relatif au commanditaire et au contexte politico-religieux de son temps. De fait, si le nom de Claude d'Urfé est souvent cité dans les pages des spécialistes de la Renaissance française, les historiens de l'art manquent de repères précis et assurés concernant sa vie et son action. D'ailleurs, ce familier des Valois ne semble pas avoir suscité l'attention qu'il mérite auprès des historiens : à quelques exceptions près, rares sont les études approfondies en rupture avec les clichés répandus. C'est pour cette raison qu'au début de notre livre, Jean Sènié envisage la carrière du diplomate et du précepteur, tandis que Guillaume Alonge analyse le profil religieux de d'Urfé. Ce profil est complexe à expliciter : au moins jusqu'à l'ouverture du Concile de Trente, les catholiques à la recherche d'une vie spirituelle authentique, tel que le commanditaire du *sacellum* forézien le fut, se montrèrent souvent charmés par les vents novateurs de la Réforme. Longtemps, Claude d'Urfé a été estimé comme un champion *ante litteram* du dogmatisme qui marqua le catholicisme

à l'issue du Concile. Aujourd'hui, son profil religieux est plutôt décrit comme éclectique, comme cela devait être le cas pour bon nombre de catholiques cultivés avant 1563. Il dut donc être aussi sincère que critique, mais aussi réceptif aux orientations évangéliques de Marguerite d'Angoulême et de son entourage. La fréquentation des intellectuels de Lyon dut aussi contribuer à la définition de cette pensée religieuse originale. C'est pourquoi le préluce historique de l'ouvrage se termine par l'approfondissement qu'Olivier Christin consacre spécifiquement aux fermentations religieuses qui marquent ce centre humaniste important au XVI^e siècle.

Omniprésente dans la chapelle, tout comme le chiffre du commanditaire et le triangle frappé du mot « VNI » renvoyant à la Trinité, la devise de l'holauste adoptée par Claude d'Urfé est au cœur de la lecture de Rosa De Marco, texte-charnière entre l'introduction historique et les approfondissements relatifs à la spécificité des arts mobilisés dans la chapelle d'Urfé. Dans les contributions qui suivent, les auteurs se sont ainsi tour à tour penchés sur l'architecture (Jean-François Grange Chavanis), la peinture (Antonio Geremicca), les stucs (Tommaso Mozzati), le pavement (Aurélie Gerbier), les vitraux (Vanessa Selbach et Isabelle Baudoin), l'autel et les boiseries (Elena Bugini) et les portes (Agnès Bos). Elles font le point des études menées jusqu'à présent, émettent des hypothèses nouvelles et soulèvent des interrogations qui, souvent, demeurent. Aux textes dédiés aux divers aspects de la chapelle s'entremêlent des digressions visant à une meilleure compréhension de la culture du commanditaire et de ses choix : l'art à Trente dans les premières années du Concile (Roberto Pancheri), le maniérisme des peintres formés dans la mouvance de Michel-Ange empreignant le *Livre d'heures* que d'Urfé commande à Rome en 1549 (Isabelle Balsamo et Manuel Lalanne), l'impact de Bernard Salomon sur les arts lyonnais (Maud Lejeune), l'occultisme (Luisa Capodiecici) et la culture musicale (Charles-Yvan Éliassèche) entre l'Italie et la France vers 1550.

Le volume est complété par un DVD – collé sur la troisième page de couverture – où est enregistrée une reconstitution virtuelle en 3D de l'intérieur de la chapelle d'Urfé telle qu'elle devait se présenter dans son état d'origine. Réalisée par Jean-Pierre Barjon, Pierre Barjon et Cécile Tomezak (entreprise *Veriforez 3D*, Montbrison) sur la base des quatre sources fondamentales rappelées plus haut, cette vidéo ne représente que le point de départ d'un travail plus affiné qui, sujet à une mise à jour régulière, sera bientôt rendu disponible tant sur le site web de l'université de Liège que sur celui du Département de la Loire. En annexe, on trouvera la méthodologie mise en œuvre pour cette reconstitution, précédée par une note chronologique-généalogique établie par Jean Sènié et suivie par la bibliographie générale et les index.

Nos pages voudraient suggérer un portrait de Claude d'Urfé différent de celui tracé dans les études qui nous ont précédé. Si certains traits rectifient l'image traditionnelle du courtisan bâtisseur de la Bâtie, d'autres jusqu'ici inconnus viennent s'ajouter et en enrichir le profil. Le personnage qui se révèle en transpa-

rence au fil des pages de cet ouvrage n'est donc pas un simple « satellite » d'Anne de Montmorency, se mouvant dans l'ombre du puissant alérion du connétable. Il n'est pas non plus l'ambassadeur hyper-catholique défenseur acharné de toute orthodoxie que les rois de France choisissent pour sa capacité à se taire. Bien au contraire, Claude d'Urfé s'avère ici être une personnalité forte, aux idées politiques déterminées et aux pensées religieuses audacieuses, où la composante du syncrétisme humaniste demeure très forte. Il est également un commanditaire « inventif » qui ne se limite pas à demander aux artistes qu'il engage de condenser dans sa chapelle – l'image concrète de son microcosme – des spécimens appropriés des vogues de la Renaissance italienne et française. C'est bien lui qui, en revanche, nous semble le premier responsable du modèle innovant (resté sans suite?) de la chapelle-*studiolo*, où la recherche du recueillement silencieux, propre au *studiolo* italien, se conjugue à la vocation mémorielle, à la célébration de la royauté et à la conscience du rang, propres à la chapelle seigneuriale française. Or, il est évident que la lecture et l'interprétation du « *sacellum mirabile* » qui traversent nos *Nouvelles études* portent la marque de la révision qui a affecté le portrait du commanditaire. Dans cet ouvrage, la thèse « classique » faisant de la grande partie des œuvres et des symboles qui s'accumulent dans la chapelle une expression de la dévotion eucharistique de l'ambassadeur français au Concile de Trente et auprès du Saint-Siège n'est pas clairement démentie ; elle est plutôt nuancée par la mise en avant des lectures simplistes qui ont pénalisé la complexité de pensées d'un humaniste cultivé. En outre, contrairement à la bibliographie qui nous a précédé, nous avons intentionnellement insisté, moins sur la date du démarrage du chantier (encore sujette à interrogation, d'ailleurs), que sur celle de la conclusion-consécration à la veille de la mort de Claude d'Urfé : ce n'est pas seulement l'ambassadeur de la couronne en Italie et le chevalier de l'Ordre de Saint-Michel qui souhaite être célébré ici, mais aussi le gouverneur du futur François II. Les allusions à l'évolution de sa carrière à la cour que d'Urfé demande d'introduire parmi les décors de sa chapelle sont dénichées pour la première fois lors de l'examen de l'autel et de sa marche. Une analyse pointue de l'autel de la chapelle d'Urfé, par ailleurs, manquait encore, toute comme celle des portes d'entrée. Celle-ci s'est entre autres révélée très utile à la mise au point du métissage franco-italien dont Claude d'Urfé voulut marquer son *sacellum*. Plus généralement, les accents français de la langue artistique adoptée à la Bâtie, jusqu'ici délaissés au profit d'une mise en valeur du maître des lieux comme collectionneur féru d'art italien, ont été considérés plus attentivement. C'est surtout le cas de l'art de Bernard Salomon, figure-clé de la Renaissance lyonnaise, qui voit ici accru de quelques chefs-d'œuvre le *corpus* très réduit de son œuvre. De surcroît, par rapport aux œuvres d'art qui avaient déjà fait l'objet d'une étude remarquable en 1990, notre livre se penche sur des aspects négligés jusqu'à présent : le détail décoratif du ruban, par exemple, qui, se déroulant entre les modules en faïence du pavement et les stucs de la voûte, semblerait faire allusion au double cordon du collier de l'Ordre de Saint-Michel, confirmant ainsi l'importance de l'année 1549 dans l'histoire du chantier ; et aussi

le revers des carreaux en faïence, avec les marques de pose indiquant des pistes importantes pour la restitution du dessin d'origine du pavement, encore très problématique. Certains détails déjà mis sous la loupe sont du reste reconsidérés et lus de façon différente : les ajouts de toile aux peintures de Siciolante furent-ils vraiment la conséquence d'une communication erronée entre la France et l'Italie à propos des mesures de la chapelle forézienne? Ou faut-il plutôt songer à l'abandon d'un premier projet accordant plus d'importance aux cadres, lors de la mise en œuvre des peintures de Siciolante au-dessous de la riche voûte stuquée? Il est important de préciser que les pages concernant l'architecture de la Bâtie et celles portant sur les peintures, sur les portes et sur les vitraux de la chapelle tirent souvent parti de la confrontation directe avec des restaurateurs expérimentés. C'est d'ailleurs une restauratrice qui rédige la seconde partie de la contribution sur les vitraux et porte quelques lumières, non seulement sur la technique d'exécution raffinée, mais aussi sur leur état de conservation inquiétant. L'attention portée à Trente et aux paysages sonores traversés par Claude d'Urfé pendant sa carrière franco-italienne est, enfin, tout à fait inédite ; tout comme est inédite la restitution, proposée par la vidéo, du lambris de boiseries tel qu'il était à l'origine et tel qu'on ne le voit plus aujourd'hui dans l'installation de la galerie 502 du Metropolitan Museum de New York.

Synthèse des contenus principaux des contributions qui font autorité sur la chapelle d'Urfé (et la Bâtie plus en général), certes, mais surtout recueil de nouvelles hypothèses, de suggestions de recherche et de doutes restés pour le moment en suspens, ce volume vise, en définitive, à raviver l'intérêt des chercheurs pour un personnage important de l'histoire de France sous les règnes de François I^{er} et d'Henri II, et sur un joyau de la Renaissance française qui, bien que très célèbre, continue à être peu visité, peu connu et peu compris.

Rome, le 24 février 2018

Notes

1. BERNARD Auguste, *Les d'Urfé. Souvenirs historiques et littéraires du Forez au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Imprimerie royale, 1839, p. 425 ; DE SOULTRAIT Georges et THIOILLIER Félix, *Le château de la Bastie d'Urfé et ses seigneurs*, Saint-Étienne, Théolier, 1886, p. 5.
2. La notice historique exposée dans cette *Introduction* tire parti de quelques études importantes qui seront souvent citées dans les contributions qui suivent. Il s'agit d'une bibliographie où l'évocation de la figure de Claude d'Urfé s'entremêle de manière inséparable à l'histoire et à la description de son chantier. À part GUICHARD Vincent (dir.), *Claude d'Urfé et la Bâtie. L'univers d'un gentilhomme de la Renaissance* (cat. exp. ; Montbrison, musée d'Allard, 1990), Saint-Étienne, Conseil général de la Loire, 1990, il faut au moins signaler : RAGGIO Olga, « Vignole, fra Damiano et Gerolamo Siciolante à la chapelle de la Bastie d'Urfé », *Revue de l'art*, n° 15, 1972, p. 29-52 ; BABELON Jean-Pierre, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion-Picard, 1989, p. 478-485 ; RAGGIO Olga, *Le chef-d'œuvre de Claude d'Urfé : la chapelle de la Bastie et son lambris de boiseries marquetées*, Paris, Association des Amis d'Urfé, 1990. Cette synthèse liminaire peut être utilement intégrée en consultant la *Chronologie de la vie de Claude d'Urfé* et la *Généalogie de la famille d'Urfé* qui ouvrent les appendices finals de notre livre.
3. Pour les lettres transcrites, voir RIBIER Guillaume, *Lettres et memoires d'estat, des roys, princes, ambassadeurs, et autres ministres, sous les regnes de François premier, Henry 2. & Francois 2. Contenans les intelligences de ces roys, avec les princes de l'Europe*, Paris, F. Clouzier, 1666, vol. 1-2. Alain Tallon a repéré et partiellement transcrit des lettres en BnF, fonds Moreau 774 et Français 5676, voir TALLON Alain, *La France et le Concile de Trente, 1518-1563*, Rome, École française de Rome, 1997 (voir désormais la deuxième édition : Rome, École française de Rome, 2017), *passim*.
4. Le nom de Vignole a été souvent évoqué en rapport à la Bâtie d'Urfé. Olga Raggio cite l'architecte italien à propos des dessins des boiseries (voir RAGGIO O., « Vignole, fra Damiano et Gerolamo Siciolante à la chapelle de la Bastie d'Urfé », art. cité, p. 41-44). Isabelle Balsamo affirme le caractère vignolien du portail de la chapelle à maintes reprises (voir le texte écrit avec Manuel Lalanne dans ce volume, où l'auteure se réfère à la bibliographie précédente). Dans l'essai sur lequel cet ouvrage se termine, Luisa Capodiecì, tandis qu'elle signale l'incursion du Primatec envoyé par François I^{er} sur le Capitole au début des années 1540 comme l'épisode où il faut probablement chercher la genèse du sphinx de la Bâtie, n'omet pas de rappeler que compagnon du maître dans la fameuse aventure des moulages fut le jeune Vignole. De plus, Sylvie Deswarte-Rosa nous signale un dessin de Vignole en vue du remaniement de la *villa* de Marcello Cervini à Vivo d'Orcia (Berlin, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preussischer Kunstbesitz, inv. 1979.6 AOZ 2). Encore que resté sans suite, le projet vignolien assemble une grotte et une chapelle au rez-de-chaussée de la *villa* du cardinal Cervini. On pourrait supposer que l'assemblage grotte-chapelle qu'on repère également à la Bâtie d'Urfé se soit inspiré de cette idée vignolienne, connue peut-être lors d'une conversation avec le cardinal légat à Trente. Le nom de Vignole mériterait par conséquent d'être finalement pris au sérieux par quelques historiens de l'architecture pleins de courage et bonne volonté ; même si cela était seulement pour le mettre de côté une fois pour toutes.
5. FODÉRE Jacques, *Narration historique et topographique des couvents de l'ordre de Saint-François et des monastères de Sainte-Claire érigés en la province anciennement appelée de Bourgogne, à présent de Saint-Bonaventure. Enrichie des singularitez remarquables des villes et lieux où lesdicts couvents sont situez*, Lyon, Rigaud, 1619, p. 983-986.
6. Le document, cité parmi les papiers portant sur la famille d'Urfé aux archives de « La Diana » à Montbrison (1 E⁸/1), n'a pas pu être identifié, voir GUICHARD V. (dir.), *Claude d'Urfé et la Bâtie. L'univers d'un gentilhomme de la Renaissance* (cat. exp. ; Montbrison, musée d'Allard, 1990), *op. cit.*, p. 42 et 50. De la minute du notaire Georges Bourboulon, qui

enregistra le document à Montbrison le 1^{er} juillet 1778, Philippe Markiewicz tira une transcription en 1988 à la demande de l'architecte en chef des Monuments historiques chargé de la conservation de la Bâtie, qui était à l'époque Didier Repellin. La transcription se consulte encore à Lyon, chez Jean-François Grange Chavanis, qui lui succéda dans la charge. La minute de Bourboulon, par contre, a disparu du dossier comportant ses documents abrités à Montbrison, dans l'Annexe AD42 des Archives départementales de la Loire.

7. POMMIER Suzanne et POUZOLS-NAPOLÉON Philippe, « Un mystérieux tableau », *Bulletin de La Diana*, n° 2, LXVIII, 2008, p. 187-200.
8. À propos des rapports de Claude d'Urfé avec l'ordre des prêcheurs, voir notre contribution à paraître dans *Seizième Siècle* n° 16 (2020). L'autre tableau d'Uberti, celui avec le page, fait partie des images utilisées dans le DVD qui complète ce livre.
9. DE SOULTRAIT G. et THIOLLIER F., *Le château de la Bastie d'Urfé et ses seigneurs*, *op. cit.* L'ouvrage, comportant 74 planches, est dédié à Octave Puy de la Bâtie.
10. Parmi ces clichés, il faut signaler un méritoire essai de restitution *ante litteram* que le photographe réalise en superposant trois images : celle de l'ensemble boiseries-tableaux-autel que le nouveau propriétaire Émile Peyre avait fait installer dans une salle de sa maison à Paris inspirée, en formes et dimensions, de la chapelle d'Urfé ; celle de la voûte de la chapelle, restée sur place après le dépouillement ; et celle du pavement de la chapelle comme Uberti l'avait portraituré dans ses tableaux. Cette épreuve a été publiée en 1972 dans RAGGIO O., « Vignole, fra Damiano et Gerolamo Siciolante à la chapelle de la Bastie d'Urfé », art. cité, p. 30, fig. 3 (avec une légende incorrecte) et en 1990 dans GUICHARD V. (dir.), *Claude d'Urfé et la Bâtie. L'univers d'un gentilhomme de la Renaissance* (cat. exp. ; Montbrison, musée d'Allard, 1990), *op. cit.*, p. 20, fig. 85.