

Les portes de la chapelle du château de la Bâtie d'Urfé

Agnès BOS

« Les portes tant de l'Oratoire que du grand portail de la Chappelle, sont revestues de mesme marqueterie [que le reste de la chapelle], & ioignent si industrieusement dans leurs chassis & quadres, que quand elles sont fermées, il est impossible de recognoistre qu'il y aye aucune porte, ny ouuerture, & vous semble estre en vn lieu où il n'y a point de sortie¹. »

Cette disposition si particulière de la chapelle du château de la Bâtie d'Urfé qui a frappé le père Fodéré suffit à montrer l'attention portée par ses concepteurs à la question des ouvertures/fermetures de la chapelle et, tout autant, l'intérêt à analyser cette question. La chapelle possède deux accès (fig. 1)². Le premier est situé à l'ouest, entre la chapelle et la grotte, et l'ouverture est placée non pas au centre de la paroi qui les sépare, mais dans l'axe de l'autel, qui est donc visible par ce biais depuis la grotte. On notera à ce sujet une disposition surprenante qui n'a pourtant guère suscité d'intérêt : l'unique pilier à l'intérieur de la grotte est également dans l'axe de la porte vers la chapelle et de l'autel, et il faut bien y voir là non pas une maladresse d'architecte mais un argument supplémentaire en faveur d'une articulation symbolique entre ces deux espaces, grotte et

Je remercie tout particulièrement Elena Bugini de m'avoir confié de traiter ce sujet passionnant et de m'avoir transmis en toute confiance ses notes de recherche sur le sujet, ainsi que Luc Goupil, Tommaso Mozzati et Vincent Delieuvin pour leur aide.

¹ Fodéré 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. Enrichis des singularitez remarquables des villes et lieux ou lesdicts couvents sont situés*, Lyon, Rigaud, 1619, p. 986. Voir la contribution d'Elena Bugini dans ce volume sur cet aspect très particulier.

² Voir aussi les fig. 5 et 9 de la contribution de Jean-François Grange Chavanis dans cet ouvrage.

chapelle³. L'autre porte se trouve sur le flanc nord de la chapelle et permet d'accéder à la chapelle depuis la cour du château.

Usages et fonctions de deux accès

À comparer les deux portes, leurs différences de format et de style sont frappantes. L'accès occidental se fait par une porte de dimensions assez réduites, peu développée d'un point de vue monumental et assez modeste en terme ornemental. Son décor est néanmoins subtil avec quatre bandes de largeur variable, séparées par des cordons de perles et disposées en escalier (fig. 2). Il est également visuellement complété par les deux pilastres de galets et de coquillages qui encadrent la porte, et par l'emmarchement dont la présence est rendue nécessaire par la différence de niveau du sol entre la grotte et la chapelle. Les caractéristiques de l'accès septentrional sur la cour sont tout autres : il s'agit véritablement d'un portail (fig. 3-4). L'arcade en plein cintre de la porte à proprement parler, assez simplement moulurée, est encadrée par des colonnes jumelées posées sur un haut stylobate et portant un entablement et un fronton triangulaire. Ce schéma général est répété, avec un déploiement monumental largement atténué, pour la porte située sur la même façade, à l'est de la chapelle, et sur les portes de l'aile en retour à l'est. Il contraste avec les arcades légèrement surbaissées et flanquées de pilastres cannelés de la partie ouest de l'aile du fond et de l'aile ouest.

La monumentalité relative de cette porte septentrionale signifie-t-elle qu'il s'agit de la porte principale, de l'accès privilégié à la chapelle ? Nous sommes bien en peine de répondre à cette question, faute de sources sur la circulation dans le château. Le père Fodéré, comme on l'a vu, la désigne comme le « grand porta[i]l », ce qui ne renseigne guère sur sa fonction et la seule analyse à ce sujet est bien trop tardive pour pouvoir réellement être prise en compte. Auguste Bernard notait en 1839 qu'« il y avait [une entrée] donnant sur la cour : c'était la principale ; mais elle est condamnée de temps

³ MALGOUYRES Philippe, « Claude d'Urfé, Montorsoli, Giulio Camillo, Charles Quint et quelques autres », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 2007 (2008), p. 10.

immémorial⁴ », après avoir signalé que l'entrée depuis la grotte « paraît avoir été faite pour la commodité des maîtres de la maison⁵ ». Cette dissociation entre un accès plus privé et un autre de nature plus officielle, si elle est possible au regard d'autres cas contemporains similaires, ne peut malheureusement pas être étayée et pourrait en tout état de cause se combiner à d'autres considérations d'ordre plus symbolique⁶.

Le portail extérieur : l'encadrement

À la question de la fonction du portail de la chapelle, s'ajoute celle de sa conception et de sa réalisation au sein du programme architectural initial. Comme cela a déjà été souligné par d'autres auteurs⁷, et comme nous en avons esquissé certains arguments, le portail présente des discordances stylistiques manifestes, auxquelles s'ajoute une différence dans le matériau mis en œuvre, grès local pour les arcades de la grotte, calcaire gris pour le portail⁸. La proportion respective des deux parties comme leur jonction ne sont pas des exemples de maîtrise architecturale. Cela conforte l'hypothèse précédemment avancée que le portail n'appartenait pas au projet initial, qu'il fut conçu et exécuté dans un second temps, peut-être d'ailleurs comme le reste de la chapelle. La volonté de placer le portail au centre de l'aile sud du château aurait été plus forte que les maladresses qui pouvaient en découler. La présence du collier de l'Ordre de Saint-Michel sur l'agrafe de l'arcade du portail conduit habituellement à dater l'ensemble après 1549, année où Claude d'Urfé a été reçu dans l'Ordre⁹. Cette date semble

⁴ BERNARD Auguste, *Les d'Urfé. Souvenirs historiques et littéraires du Forez au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Imprimerie Royale, 1839, p. 471, note 3.

⁵ *Ibid.*

⁶ MALGOUYRES P., « Claude d'Urfé, Montorsoli, Giulio Camillo, Charles Quint et quelques autres », art. cit.

⁷ Voir notamment 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, p. 58.

⁸ *Ibid.*

⁹ On notera néanmoins que la pierre portant l'agrafe a pu être changée après la réception de Claude d'Urfé dans l'Ordre royal, comme elle semble d'ailleurs avoir été remplacée lors d'une restauration postérieure aux photographies de l'ouvrage DE SOULTRAIT Georges et THIOLLIER Félix, *Le château de la Bastie d'Urfé et ses seigneurs*, Saint-Étienne, Théolier, 1886, pl. 11 & 11bis.

corroborée par la représentation d'un portail très proche sur le frontispice du *Livre d'heures* de Claude d'Urfé, daté de 1549¹⁰.

Reprenant les codes du portail monumental « à l'antique », le portail s'inspire donc d'un vocabulaire architectural courant à l'époque, mais décliné ici sans fioriture et avec sobriété : le stylobate est lisse, le fût des colonnes à chapiteaux corinthiens également, l'entablement et le fronton ne portent pas de décor sculpté. Celui-ci est cantonné aux rampants du fronton, à la corniche de l'entablement, aux impostes et archivoltas de l'arcade et, bien sûr, à son agrafe. Ce dépouillement ornemental s'explique certainement, au moins partiellement, par la volonté de faire porter l'attention sur les inscriptions qui y sont gravées : « Jésus de Nazareth roi des Juifs » à trois reprises, en hébreu, grec et latin sur le fronton, et sur l'entablement, le début de la parabole dite du Bon Pasteur, « Amen amen dico vobis qui non intrat per ostium in ovile ovium sed ascendit aliunde ille fur est et latro¹¹ » (*Jean* 10, 1). **Comme l'a montré Robert Favreau, de telles citations bibliques ne sont pas rares sur les portes des église médiévales, et la porte y est souvent désignée comme un symbole du Christ ; on trouve d'ailleurs des extraits de cette même parabole sur quelques édifices¹². Au-delà donc de cette reprise d'une pratique ancienne, cette inscription** Cette citation paraît ainsi bien désigner le portail comme l'entrée « orthodoxe » alors que l'entrée par la grotte, donc par la voie païenne, serait une voie « hétérodoxe ».

Un détail surprenant doit être signalé : chaque groupe de colonnes jumelées masque quasi totalement une niche, vide et simplement ornée de moulures au niveau de

¹⁰ BALSAMO Isabelle, « Les *Heures d'Urfé* et la Trinité-des-Monts, un grand décor romain pour une "chapelle portable" », *Rivista di storia della miniatura*, n° 17, 2013, p. 165 et 167. Voir également le chapitre consacré à ce manuscrit dans ce même volume.

¹¹ « En vérité en vérité, je vous le dis, celui qui n'entre pas par la porte dans la bergerie, mais pénètre par une autre voie, celui-là est le voleur et le pillard ». L'inscription est aujourd'hui lacunaire, en particulier sur la seconde ligne. En 1892 déjà, quand Félix Thiollier la transcrit, il en signale les mots illisibles (voir THIOLLIER Félix, « Sculptures foréziennes de la Renaissance II. Le château de la Bâtie d'Urfé », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 2, 1892, p. 358). ~~Il serait par ailleurs intéressant de voir les commentaires de cette parabole à cette époque.~~

¹² FAVREAU Robert, « Le thème épigraphique de la porte », *Cahiers de civilisation médiévale (La façade romane. Actes du Colloque international organisé par le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale. Poitiers, 26-29 septembre 1990), 34^e année, n° 135-136, juillet-décembre 1991, p. 267-279, en particulier p. 275.*

la voûte en cul-de-four (fig. 5). Vestiges d'un premier dessin du portail abandonné ? Ou, plutôt, esquisse architecturale dont la symbolique nous échappe comme tant d'autres éléments du décor de cette chapelle ? Une autre question se pose concernant le matériau mis en œuvre : il s'agit de « calcaire coquillier gris de grain très fin, peut-être originaire des monts du Lyonnais¹³ ». Or le père Fodéré précise que « le grand porta[i] est de marbre noir accompagné de deux colonnes de mesme marbre¹⁴ ». La confusion s'explique par le fait qu'il s'agit d'une pierre calcaire marbrière qui peut prendre l'aspect du marbre noir après polissage, mais qu'une exposition à long terme à l'extérieur rapproche de sa couleur plus claire d'origine¹⁵. Quoiqu'il en soit, la mention du marbre est intéressante car elle procède certainement de l'association inconsciente d'une structure à l'antique avec le matériau de prestige de cette période. Du point de vue de la conception du portail, la reprise de modèles de Serlio a été évoquée¹⁶ mais la série de portes publiée par l'architecte en 1551 dans son *Livre extraordinaire [...] propose des compositions bien plus complexes et exubérantes*. Le nom de Vignole a également été avancé¹⁷, tout comme pour les boiseries de la chapelle, les deux hypothèses se confortant l'une l'autre¹⁸.

Le portail extérieur : les vantaux en bois

¹³ 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.*

¹⁴ Fodéré J., *Narration historique et topographique [...]*, *op. cit.* Une description nettement plus tardive continue à décrire l'ensemble en marbre noir « d'origine italienne », probablement à l'appui de la description de Fodéré (DAVID DE SAINT-GEORGES Arthur, *Biographies foréziennes. Achille-François de Lascais d'Urfé, Marquis du Chastellet, lieutenant général des armées de la République, 1759-1794*, Dijon, Imprimerie Darantière, 1896, p. 61).

¹⁵ Je remercie Lise Leroux et Véronique Vergès-Belmin du Laboratoire de recherche des Monuments historiques (LRMH) pour leurs précisions à ce sujet.

¹⁶ RAGGIO Olga, « Vignole, fra Damiano et Gerolamo Siciolante à la chapelle de la Bastie d'Urfé », *Revue de l'art*, n° 15, 1972, p. 43-44.

¹⁷ *Ibid.* et BALSAMO I., « Les Heures d'Urfé et la Trinité-des-Monts, un grand décor romain pour une "chapelle portative" », *art. cit.*, p. 165.

¹⁸ Sur Vignole et la Bâtie d'Urfé, voir l'*Introduction* d'Elena Bugini dans ce volume.

Le portail abritait originellement une porte composée de deux vantaux et d'un tympan fixe. Deux photographies antérieures à son démontage permettent d'en connaître la disposition d'origine (fig. 6). Les vantaux étaient structurés en trois registres : un soubassement sculpté d'un motif de cuir découpé avec un triangle, comparable aux motifs visibles sur le soubassement de la boiserie de la chapelle ; la partie principale, sculptée en bas-relief, d'une scène avec un pilastre cannelé au centre, manifestement collé à plat joint sur le vantail de gauche ; le registre supérieur, constitué d'une frise de type dorique à triglyphes et métopes. Le tympan qui couronne l'ensemble est fixe, à la différence de la porte de la chapelle d'Écouen, qui présente par ailleurs une disposition iconographiquement proche. Les photographies du volume de de Soultrait montrent qu'à son époque, une porte supplémentaire, à deux battants, avait été placée au-devant des vantaux¹⁹. Si l'on ignore à quand ce dispositif remontait (et il s'agit probablement de la condamnation ancienne évoquée par Auguste Bernard), il eut en tout cas le mérite de protéger le bois. Malgré cela, les panneaux inférieurs paraissent en mauvais état, ce qui explique très certainement leur disparition après le démontage de la porte.

Ce démontage a dû intervenir dans les mois qui ont suivi le démantèlement du décor du château en décembre 1874, et la dispersion de ces éléments. Le marchand et collectionneur parisien Beurdeley avait alors acquis notamment la porte extérieure de la chapelle (déjà démontée ?) dont il revendit les vantaux à Gustave de Rothschild²⁰, tandis qu'il conservait le tympan, réapparu en 1990 chez un antiquaire parisien et alors acquis par le Conseil général de la Loire pour rejoindre le château. Les vantaux furent quant à eux remaniés et remontés dans l'hôtel de l'avenue de Marigny : selon un témoignage photographique de Thiollier, les panneaux inférieurs ont été remplacés par de nouveaux panneaux, les panneaux principaux ont été agrandis dans leur partie supérieure, des pilastres cannelés ont été ajoutés sur les côtés, et un nouveau pilastre central, ajusté aux nouvelles dimensions des panneaux, a remplacé celui d'origine. La frise paraît avoir été

¹⁹ DE SOULTRAIT Georges et THIOLLIER Félix, *Le château de la Bastie d'Urfé et ses seigneurs*, op. cit., pl. 11.

²⁰ THIOLLIER F., « Sculptures foréziennes de la Renaissance II. Le château de la Bâtie d'Urfé », art. cit., p. 365 et BONNET Jacques, « Les marqueteries et les œuvres d'art dispersées du château de la Bâtie », *Bulletin de La Diana*, n° 6, XLVII, 1982, p. 243.

refaite sur le modèle de l'ancienne, ou en tout cas largement restaurée. Quand les Rothschild ont vendu l'hôtel de l'avenue de Marigny à l'administration française en 1971, le Mobilier national a réalisé des moulages des portes qui ont été ensuite déposés, en 1975, à la Bâtie d'Urfé. En 2001, la dation des deux vantaux par Éric de Rothschild est acceptée, et les deux vantaux sont déposés, après décision de la ministre de la culture, à la Bâtie d'Urfé. On ignore ce qu'est devenu, entretemps, le reste de la porte. Les trois éléments parvenus à la Bâtie ont depuis été classés au titre des Monuments historiques en 2006 et ont fait l'objet d'une restauration en 2009-2010, menée par Thierry Palanque de l'atelier LP3 Conservation²¹. Outre le nettoyage et le traitement des lacunes et fentes, l'intervention a permis de dissocier les deux vantaux de la planche de latté gainée de velours sur laquelle ils étaient collés. Chacun des vantaux avait été lui-même aminci et collé sur une planche de latté, qui a été conservée au moment de la restauration. Globalement en bon état, ces deux vantaux portent néanmoins les traces de nombreuses greffes ; le tympan est par comparaison dans un état médiocre, n'ayant pas été protégé par la porte supplémentaire (cahier couleur, pl. III).

C'est évidemment la sculpture et l'iconographie des deux vantaux et du tympan qui en font des œuvres uniques et majeures de la menuiserie de la Renaissance, encore insuffisamment étudiées du fait de leur inaccessibilité pendant plus d'un siècle. Il convient d'emblée de souligner que porte et portail ont été conçus et doivent être lus comme un tout, comme le montre par exemple la continuité entre les denticules des impostes de l'arcade du portail et celles de la corniche de l'entablement de la porte, ainsi que la subtile mise en abyme du portail représenté à l'arrière du décor d'architecture sur les vantaux (au niveau de la tête du prêtre sur celui de gauche, au niveau des cornes du taureau sur celui de droite). La cohérence est également de nature iconographique : dans la parabole du Bon Pasteur, le verset « Le bon pasteur donne sa vie pour ses brebis » (*Jean* 10, 11) fait écho au sacrifice des animaux sur les vantaux de la porte et au sacrifice du Christ évoqué par le biais des *arma Christi* tenus par les deux

²¹ Le rapport de l'intervention peut être consulté à la DRAC de Lyon (Direction régionale des affaires culturelles Auvergne-Rhône-Alpes). Dossier « Documentation. Panneaux sculptés porte de la chapelle château de la Bastie d'Urfé »).

anges du tympan. Il faut aussi articuler la lecture du portail avec la conception du programme du reste de la chapelle et de son décor : l'inscription sur l'entablement pointe son importance comme accès à la chapelle, ce que souligne également son double enluminé placé en frontispice du manuscrit de 1549.

Peu de portes du XVI^e siècle sont conservées et il est donc impossible de connaître les dispositions courantes à cette époque pour les portes de chapelle, mais il paraît certain que la porte de la chapelle du château de la Bâtie est exceptionnelle, par sa qualité, son iconographie, la force de la composition de la scène principale et l'ampleur que celle-ci occupe. Thiollier décrivait la scène ainsi : « à gauche, le grand-prêtre d'Israël accompagné d'un autre personnage fait une libation ; à droite, deux sacrificateurs immolent un bœuf et un agneau²². » Cette scène a été identifiée comme celle de Moïse consacrant l'autel d'Aaron²³, mais ce passage du livre de l'*Exode* (29, 1-3) narre en réalité la consécration d'Aaron et de ses fils avec le sacrifice d'un taureau et de deux béliers, et nous proposons plutôt d'y voir la représentation du rituel des sacrifices tel que décrit au début du *Lévitique*. Inscrite dans une architecture à l'antique qui constitue ainsi un passage à franchir avant de pénétrer dans la chapelle de Claude d'Urfé, la composition est constituée, tout comme l'autel²⁴, de multiples reprises et citations. La figure en pied et voilée, au premier plan à gauche, certainement Moïse, est à mettre en relation avec la représentation de l'empereur Marc-Aurèle procédant à un sacrifice à Jupiter Capitolin sur un relief en marbre de la fin du II^e siècle après J.C., que le pape Léon X avait fait exposer au Palazzo dei Conservatori à partir de 1515²⁵. La composition de Raphaël pour le carton de tapisserie du *Sacrifice à Lystra*, qui fait partie de la commande par Léon X en 1515 de modèles de la tenture destinée à la chapelle

²² THIOLLIER F., « Sculptures foréziennes de la Renaissance II. Le château de la Bâtie d'Urfé », art. cit., p. 359.

²³ 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. 196, MALGOUYRES P., « Claude d'Urfé, Montorsoli, Giulio Camillo, Charles Quint et quelques autres », art. cit., et MADINIER Pauline, « Le sacrifice eucharistique dans la chapelle de la Bâtie d'Urfé », *Studiolo*, n° 6, 2008, p. 24, p. 31 (fig. 21) et p. 35 (notes 65-68).

²⁴ Voir, dans ce volume, la contribution d'Elena Bugini consacrée à l'autel.

²⁵ Rome, Musée du Capitole, inv. MC0807.

Sixtine²⁶, est citée à plusieurs reprises : l'homme agenouillé tenant un bélier égorgé sur le vantail de droite de la porte s'inspire ainsi de l'homme agenouillé tenant un taureau, tandis que celui debout tenant le taureau par les cornes a une attitude à rapprocher de l'homme brandissant une hache sur le modèle raphaélesque (fig. 7). Au-delà des portes, il faut également souligner la proximité entre l'autel au centre du *Sacrifice à Lystra* et celui qui figure dans le *Livre d'heures* de Claude d'Urfé. Faut-il aussi remarquer que le visiteur de la Bâtie était accueilli dans la cour par une figure de Mercure, comme celle qui se dresse à l'arrière-plan de la composition de Raphaël ? Quant à Léon X, il fut l'un de pontifes qui aimaient le plus s'associer au Bon Pasteur des Évangiles : à l'occasion de son sacre, Heinrich Isaac compose un motet à six voix intitulé *Optime Pastor* et cette célébration paraît dans toute la littérature de l'époque²⁷. Il n'est peut-être pas anodin que dans les vantaux d'une porte qui évoque le Christ en tant que Bon Pasteur, on repère tant de citations provenant d'œuvres liées à Léon X.

Les vantaux de la porte de la chapelle offrent par ailleurs des liens non pas forcément directs mais de communauté d'inspiration entre la représentation du sacrifice et des gravures du livre de Guillaume du Choul, *Discours sur la religion des anciens Romains* (première édition chez Guillaume Rouille à Lyon en 1556), dédié à Claude d'Urfé. Trois illustrations relatives aux sacrifices antiques, tracées d'après des œuvres antiques, présentent des proximités formelles avec les figures de la porte, en particulier la figure de l'homme voilé (fig. 8), et l'ouvrage détaille également les instruments et objets liés à ces sacrifices : couteaux avec leur étui, maillets, bucrane et disque à festons, autant de motifs que l'on retrouve dans la frise d'entablement de l'exèdre, qui constitue le fond architectural de la scène de sacrifice des vantaux, mais aussi sur la frise dorique aujourd'hui disparue qui se trouvait entre les vantaux et le tympan²⁸.

²⁶ Carton conservé au Victoria & Albert Museum à Londres, en dépôt des collections de la reine.

²⁷ SHEARMAN John, *Raphael's cartoons in the collection of her majesty the Queen and the tapestries for the Sistine chapel*, London, Phaidon, 1972, p. 15.

²⁸ DU CHOUL Guillaume, *Discours de la religion des anciens Romains [...] illustré d'un grand nombre de medailles et de plusieurs belles figures retirées des marbres antiques, qui se treuvent à Rome et par nostre Gaule*, Lyon, Guillaume Rouille, 1556, p. 274, 286, 287, 290, 292, 293, 296 et 298. Ce type de motifs placés dans une frise d'entablement sont néanmoins largement diffusés dans d'autres recueils, comme ceux de Vignole ou de Serlio.

L'écheveau des citations respectives entre Raphaël, du Choul et la Bâtie ne peut être démêlé et peu importe : c'est le message déployé par la porte qui doit nous attirer. Il est centré sur le sacrifice, cela a déjà été dit plus haut et par d'autres plumes²⁹ : la porte d'entrée fait, sans doute aucun, lien avec les nombreuses autres scènes de sacrifice visibles à l'intérieur de la chapelle, et l'agneau effectivement sacrifié sur le vantail de droite est la préfiguration du sacrifice christique. Mais il faut certainement aller plus loin dans l'analyse et noter que l'épisode du sacrifice à Lystra (*Actes des Apôtres* 14, 8-18) évoque précisément le rejet par Paul et Barnabé des sacrifices antiques d'animaux, ceux que du Choul nous décrit. Il faut donc certainement voir dans la conception du portail extérieur dans son ensemble un reflet de la culture religieuse si particulière de Claude d'Urfé à la recherche de ponts entre l'Antiquité, les temps *sub lege* et les tumultes de son époque.

Deux détails iconographiques doivent être signalés. Sur le vantail de gauche, l'autel des sacrifices n'adopte pas la forme « à l'antique » telle que décrite aussi bien par Raphaël que par du Choul, et reprise par d'Urfé dans son *Livre d'heures*, mais présente des figures d'angle en forme de harpies entre lesquelles sont placées des guirlandes. On retrouve ce type de figures sur une des gravures de tables de du Cerceau, sur un dessin de dressoir³⁰ et sur le pied de la « table Farnèse » conservée au Metropolitan Museum de New York, dont le dessin est attribué à Vignole³¹. Il faut par ailleurs souligner l'attribut étrange de la figure en pied voilée, un très long bâton avec un retour dans la partie supérieure, dont on explique mal la forme, *a fortiori* pour être associée à la figure de Moïse, si ce n'est si on le rapproche de l'équerre portée par saint Thomas dans le collège apostolique qui ornait les boiseries en marqueterie de la chapelle du château d'Écouen, aujourd'hui au château de Chantilly (fig. 9)³².

²⁹ Par exemple MADINIER P., « Le sacrifice eucharistique dans la chapelle de la Bâtie d'Urfé », art. cit., p. 26.

³⁰ Paris, Bibliothèque de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, C 64 Recueil 41, f° 9.

³¹ New York, Metropolitan Museum, inv. 58.57a-d. Voir RAGGIO Olga, « The Farnese Table: a Rediscovered Work by Vignola », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, March 1960, p. 213-231.

³² BUGINI Elena, « Les marqueteries de la chapelle Saint-Louis au château de Chantilly », in Frédéric ELSIG (dir.), *Peindre en France à la Renaissance. II. Fontainebleau et son rayonnement*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, p. 171-184 ; EAD., « À propos de la migration de la "tarsia prospettica" »

La sculpture des panneaux représentant la scène de sacrifice est d'une qualité exceptionnelle qui n'est pas sans rappeler la maîtrise de certains sculpteurs italiens comme Bandinelli. La composition présente aussi des liens formels et stylistiques avec les peintures de Siciolante à l'intérieur de la chapelle, notamment dans les physionomies et les positions : on notera ainsi la proximité entre le jeune homme au panier de l'*Abraham béni par Melchisédech* et l'homme agenouillé présentant l'agneau sacrifié sur le vantail de droite de la porte, ou, plus encore, entre le visage de l'homme présentant l'agneau dans le *Melchisédech offrant à Dieu le pain et le vin* et celui également avec le taureau sur ce même vantail. Par comparaison, les panneaux inférieurs, aujourd'hui disparus, paraissent sur les photographies anciennes plus sommaires, d'une qualité et d'un dessin comparables aux panneaux inférieurs de la boiserie intérieure de la chapelle. Quant au tympan, il constitue une troisième pièce encore différente du *puzzle*. D'une très grande élégance de composition, les deux anges féminins présentant la colonne, la croix et les clous du martyr du Christ évoquent plutôt les gracieuses figures de Nicolò dell'Abate. Les analogies avec certains anges musiciens, également féminins, des vitraux de la chapelle sont en outre frappantes : positions des jambes, longues robes aux plis mouillés, mains aux doigts effilés. On trouve également des anges sur le tympan de la porte d'entrée de la chapelle du château d'Écouen mais dans un style complètement différent. Au total, on a l'impression que la porte serait le montage de trois parties réalisées séparément, bien que totalement cohérentes d'un point de vue iconographique. Les panneaux centraux paraissent intimement liés à la culture italienne et il paraît possible d'émettre l'hypothèse qu'ils firent partie des œuvres commandées par Claude d'Urfé en Italie pour sa chapelle, tandis que le tympan et les panneaux inférieurs ont plus certainement été réalisés en France.

de l'Italie à la France. Le lambris de marqueterie de la chapelle du château d'Écouen et sa réfection au XIX^e siècle », *Studiolo*, n° 14, 2017, p. 157-183. Sur le possible lien entre la forme du bâton de Moïse et l'allusion au Christ Bon Pasteur implicite dans la porte, et à propos des rapports entre la chapelle d'Urfé et celle d'Écouen-Chantilly, voir la contribution sur les boiseries de la même auteure dans ce volume.

La porte occidentale

Comme on l'a vu, la porte occidentale de la chapelle est beaucoup plus modeste. Elle est fermée aujourd'hui par deux vantaux qui sont une création récente³³. De la porte d'origine, nous ne savons rien, la seule mention dont nous ayons trace étant partielle. Dans le devis de réparation du château établi en 1778, malheureusement non localisé et connu seulement par une copie, il est précisé : « À ladite chapelle du côté de la grotte il y a deux portes dont la première du côté de la grotte est faite en planches très [mot non transcrit] et peut servir ainsi que la ferrure, clef et serrure, la seconde porte en dedans est en sculpture et pièces rapportées³⁴. » Cette mention a au moins le mérite d'indiquer qu'il y avait bien deux portes distinctes, celle du côté de la chapelle qui faisait partie de l'ensemble des boiseries et une autre ouvrant sur la grotte. Il se trouve que, parmi les vestiges issus du démantèlement du décor du château, une porte aujourd'hui conservée au musée du Louvre constituerait un candidat idéal pour un tel emplacement (cahier couleur, pl. IV). Acquisée par Beurdeley avec d'autres éléments du château, elle fut achetée par la marquise Arconati-Visconti en 1898 à l'une des ventes de sa collection, avant d'entrer dans les collections du musée du Louvre avec le reste de la donation faite par la marquise en 1914³⁵. Elle est composée de deux panneaux de mêmes dimensions, chaque panneau étant entouré d'un motif de double grecque entrelacée. Le panneau supérieur porte les deux « C » et le « I » entrelacés de Claude d'Urfé et son épouse décédée sur un cartouche en forme de cuir découpé, tandis que le panneau inférieur est aujourd'hui sculpté d'un miroir ovale dans un rectangle à dossier incrusté d'un motif de rectangles entrecroisés, mais une restauration récente, menée par le Centre de recherche et de restauration des musées de France, a montré qu'il était à

³³ D'après l'*Étude préalable à la restauration* de la chapelle et de la grotte de la Bâtie d'Urfé, réalisée par l'architecte en chef des Monuments historiques Jean-François Grange Chavanis en 2004, les vantaux actuels datent de 1951. Pour la localisation des dossiers d'étude et des rapports de restauration concernant la dernière campagne de restauration menée à la Bâtie d'Urfé (1990-2015), voir la contribution de Jean-François Grange Chavanis dans ce volume.

³⁴ D'après la transcription de la *Visite sommaire prisee* réalisée par Philippe Mackiewicz en 1988. Voir l'*Introduction* à cet ouvrage.

³⁵ Voir la notice dans le catalogue à paraître : BOS Agnès, *Le mobilier du Moyen Âge et de la Renaissance du musée du Louvre*, Paris, Éditions du Louvre, 2019.

l'origine orné d'un triangle qui n'est plus que partiellement visible³⁶. D'un goût indéniablement bellifontain, elle présente des analogies avec les portes créées par Scibec de Carpi pour le château d'Anet vers 1552 et le motif de rectangles imbriqués en bois incrusté sur le panneau inférieur est à rapprocher du décor de certains panneaux de marqueterie aujourd'hui au château de Chantilly.

La porte conservée au Louvre, hors la traverse inférieure récente, mesure 106,7 cm de large et 203 cm de haut, alors que les dimensions de l'ouverture au niveau du mur de la grotte sont de 106 sur 200 cm. Outre cette discordance dans les dimensions, il paraît logique de supposer qu'à l'instar des deux vantaux de la porte sur la cour, qui ouvraient vers l'intérieur de la chapelle en s'inscrivant dans l'embrasure du portail, on trouvait originellement deux vantaux qui ouvraient aussi dans l'espace de l'embrasure, ce qui semble corroboré par des traces de scellement de gonds dans la pierre sur les deux parements³⁷. Par ailleurs, un battant unique poserait un problème car il serait venu butter contre les boiseries. On notera à ce titre un décalage qui reste inexplicable entre l'ouverture de la boiserie côté occidental et la baie en pierre. Quoiqu'il en soit, ces éléments qui plaident en faveur d'une porte à deux vantaux, et conduisent donc au rejet de la porte du Louvre, se heurtent à un obstacle esthétique et historique : les (rares) portes conservées de cette période ne sont jamais aussi étroites³⁸. Si l'on accepte que la disposition d'origine s'approchât de ce qui a été reconstitué au XX^e siècle, force est de constater que l'équilibre visuel est assez peu satisfaisant.

Conclusion

Cette première analyse des accès de la chapelle du château de la Bâtie d'Urfé, si elle reste rapide et encore marquée du fer des incertitudes, montre que cet aspect a été pris en compte et pensé dès la conception de la chapelle, ce qui ne doit guère nous

³⁶ Je remercie Roberta Cortopassi et son équipe de la filière Arts décoratifs au Centre de recherche et de restauration des musées de France, ainsi qu'Aurore Tari pour les échanges à ce sujet.

³⁷ Je remercie Luc Goupil pour ces précisions. Rien ne permet néanmoins d'assurer qu'il s'agit des vestiges de la disposition d'origine.

³⁸ Je me permets de renvoyer au catalogue du mobilier de la Renaissance cité plus haut pour des exemples contemporains.

surprendre, et fait donc partie du programme global de la chapelle, même si différentes mains semblent en avoir orchestré la réalisation. Comme pour le reste du décor de la chapelle, les portes sont le résultat d'un processus complexe aussi bien sur le plan iconographique qu'esthétique. Avec la fermeture de la boiserie à l'intérieur, constituant comme une sorte de « seconde peau », nous faisons face à une idée extrêmement originale qui dépasse la question des accès et des circulations habituellement soulevée dans ce domaine. Buter sur le nom du/des concepteur(s) de ce programme n'en est que plus agaçant, mais la personnalité de Claude d'Urfé, dans son réseau d'influences artistiques et intellectuelles, n'en est certainement pas absent.