

## D'AUTRES CAS DE RAPPORTS TENDUS ENTRE POUVOIR CIVIL ET CLERCS

### *I - Un saint assiégé sur le retable de Thouzon (v. 1410)*

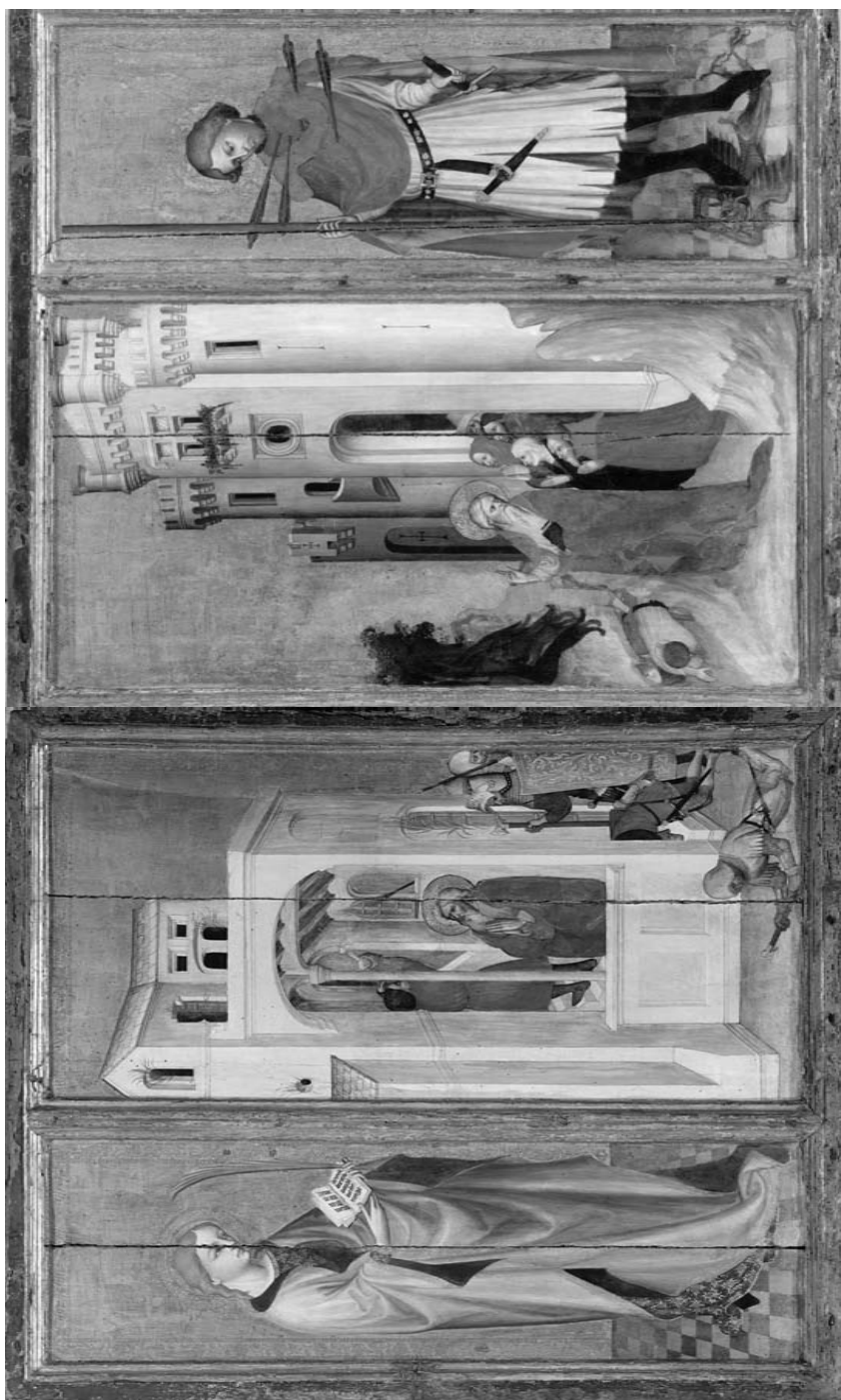
Devant le tableau de Wenzel représentant le siège de Frigolet en 1880, le médiéviste se sent rapidement en terrain familier. Voici une abbaye assiégée par des soldats, sur une image construite pour faire mémoire, mais aussi pour retourner la situation: le tableau rend l'abbaye victorieuse en insistant sur le soutien de toute la population et en garantissant la continuité de la mémoire par-delà les vicissitudes politiques. Une telle pratique de l'image s'enracine très profondément dans notre histoire occidentale, de même que les relations difficiles entre les établissements monastiques et les puissances publiques ne sont pas un apanage de la III<sup>e</sup> République. C'est pourquoi je propose d'esquisser un parallèle avec une autre image, proche dans l'espace mais éloignée dans le temps, le retable dit de Thouzon, réalisé au début du XV<sup>e</sup> siècle, et conservé aujourd'hui au Musée du Louvre.

Ce retable se compose de deux panneaux symétriques, de taille égale (125 x 105 cm), constitués chacun d'une *imago* et d'une *historia*, c'est-à-dire de l'image d'un saint et d'une scène narrative. Il s'agit certainement des deux volets latéraux d'un triptyque dont on a perdu le panneau central. L'ensemble du retable devait donc être de très grande taille: environ 4,20 m avec les deux volets ouverts, s'il on admet que le panneau central devait avoir la dimension des deux panneaux latéraux réunis.<sup>1</sup>

Les deux *historiae* évoquent deux miracles de la vie de saint André, tels qu'on peut les lire, par exemple, dans la *Légende dorée* du dominicain Jacques de Voragine, ce célèbre recueil hagiographique composé au XIII<sup>e</sup> siècle. Le premier relate l'histoire d'un jeune noble qui s'était attaché à

---

1. Il ne s'agit que d'une hypothèse, car rien ne prouve que les deux panneaux latéraux aient été mobiles. S'il s'agissait d'un triptyque fixe, le panneau central pouvait très bien être d'une taille inférieure à la somme des deux panneaux latéraux. Même dans ce cas, il faut tout de même imaginer que l'ensemble du retable dépassait les trois mètres de largeur.



Retable de Thouzon (v. 1410). Paris, musée du Louvre. - Photo RMN © Gérard Blot.

saint André malgré l'avis de ses parents. Furieux, ceux-ci mettent le feu à la maison abritant le saint et le jeune homme. Ce dernier verse alors l'eau d'une cruche sur les flammes qui s'éteignent aussitôt; les parents tentent de donner l'assaut à l'édifice en utilisant une échelle, mais ils sont miraculeusement aveuglés, et meurent cinquante jours plus tard. Le second miracle se déroule dans la ville de Nicée où les habitants se plaignent de sept démons qui tuent les passants sur une route qui mène à la ville. André les fait venir sous la forme de chiens et leur commande de quitter les lieux, ce qu'ils font aussitôt.<sup>2</sup>

Ces deux épisodes, très rarement représentés dans l'iconographie médiévale, sont traités ici avec une certaine liberté. Sur le panneau de gauche, l'artiste représente bien le jeune homme versant un flacon sur les flammes, et place saint André en prière comme pour montrer que c'est par lui que le miracle s'accomplit. Mais le traitement des assiégeants est plus étonnant: les parents deviennent ici de véritables soldats du début du XV<sup>e</sup> siècle, représentés avec un extraordinaire souci de précision, couverts de cottes de mailles, de jambières et de gantelets, protégés par des casques dont un à bassinet, équipés d'un grand bouclier, de haches et d'épées. L'échelle mentionnée dans le récit est oubliée, et l'incendie est associé à l'assaut donné à la porte, enfoncée à coup de hache. Les deux premiers assaillants se sont écroulés, sans que l'aveuglement soit particulièrement en cause. De façon très claire, le peintre a donc transposé l'épisode sous la forme d'un siège et de l'assaut d'une maison forte de la fin du Moyen Âge. C'est cette image qu'il m'a semblé intéressant de comparer avec le tableau de Wenzel: voilà une maison qui abrite un saint et son disciple, comme un embryon de monastère, prise d'assaut par des soldats en armes qui enfoncent la porte à la hache. Comme sur le tableau de Frigolet, l'image montre que la victoire n'est pas du côté de la force brutale. Cependant, ce parallèle anachronique ne peut avoir de valeur qu'en remplaçant cette image vieille de six siècles dans le contexte précis de sa production, et d'abord dans l'ensemble du retable dont elle fait partie.

Sur le panneau de droite, l'autre scène de la vie de saint André respecte plus fidèlement le récit hagiographique: sur la gauche, à l'extérieur de la ville, on aperçoit deux cadavres dans un fossé, alors que les chiens-démons s'éloignent sous l'injonction du saint. Mais l'artiste insiste particulièrement sur la prière des citadins, ainsi que sur les murailles de la ville qui évoquent clairement des fortifications de la fin du Moyen Âge.

De chaque côté, deux grandes figures de saint encadrent l'ensemble. À droite, le personnage est facilement identifiable grâce aux flèches qui le percent: il s'agit de saint Sébastien, vêtu comme un jeune chevalier, ce qui est courant au Moyen Âge même si l'on retrouve ici un intérêt pour l'armement repéré sur le panneau de gauche. Ce n'est qu'à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle que l'on préférera insister sur le moment de son martyre. Cette image qui

2. Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, éd. A. Boureau – M. Goulet *et alii*, Paris, 2004, p. 19 et p. 20-21.

combine les deux aspects du personnage correspond donc à un moment de transition dans l'iconographie du saint. Le plus étonnant est de le voir ici terrasser un dragon qu'il perce de sa lance, comme pourrait le faire saint Michel, ou saint Georges. Là encore, l'artiste joue avec les attributs et les époques.

La sainte du panneau de gauche est plus difficilement identifiable. Il s'agit d'une jeune femme richement vêtue, tenant la palme du martyr et un livre ouvert sur une prière omniprésente dans les livres d'heures de la fin du Moyen Âge : *Deus in adiutorium meum intende; Domine adiuuandum me festina*.<sup>3</sup>

Il reste l'inconnu du panneau central, malheureusement perdu. Compte tenu de la composition générale des triptyques, associant toujours de manière cohérente les images narratives et les images de dévotion, on peut tout de même supposer qu'il représentait saint André, soit de manière hiératique, soit au moment de son supplice, celui-ci étant l'épisode le plus caractéristique du personnage.

Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ces panneaux de retable se trouvaient dans l'église Sainte-Marie du prieuré du Thouzon, alors tombée dans l'abandon<sup>4</sup>. Ce prieuré était l'une des dépendances les plus prestigieuses de la grande abbaye bénédictine Saint-André de Villeneuve-lez-Avignon, et le sujet même du retable insiste sur le lien avec cette abbaye-mère. De plus, rien ne certifie que ce triptyque ait été réalisé pour le prieuré de Thouzon. Il n'est donc pas impossible qu'il s'agisse d'une commande de l'abbaye de Villeneuve pour son église, placée sous le patronage de saint André. Ce n'est que plus tard, peut-être à l'occasion d'un réaménagement de l'abbaye, que ce retable aurait été alors transporté à Thouzon<sup>5</sup>. Cette hypothèse permettrait de comprendre l'intérêt porté aux épisodes de la vie de saint André<sup>6</sup>. Dans tous les cas, il faut imaginer que l'abbaye-mère de Villeneuve a dû jouer un rôle dans la commande de ce grand retable.

Il apparaît en effet évident que ces panneaux sont l'œuvre d'un peintre de talent, lié à ce mouvement artistique très dynamique dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle que l'on a appelé l'École d'Avignon, produit de l'exceptionnel foyer

3. Elle est tirée du Psaume 70 : « Dieu, vient me délivrer ; Seigneur, viens vite à mon secours ».

4. En 1904, l'abbé Requin se rappelle les avoir vus, « il y a 25 ans », dans l'église de Thouzon (H. REQUIN, « L'École avignonnaise de peinture », *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1904, t. XVI, p. 201). Ils appartiennent alors à un certain Monsieur Martin, puis passent en 1924 dans la collection du comte de Demandolx-Dedons, avant d'être acquis par le Louvre en 1929. Cf. A. PÉRATÉ, « Le Retable de Thouzon (Vaucluse) », *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, 1924, p. 129-136 ; J. BOUCHOT-SAUPIQUE, « Les volets d'un triptyque du XIV<sup>e</sup> siècle au Musée du Louvre », *Bulletin Monumental*, vol. 88, 1929, p. 491-498.

5. Cette idée est soutenue par Roseline Bacou, que je remercie pour ses suggestions.

6. Signalons tout de même un problème posé par cette hypothèse : si l'on admet la taille de 4,20 m pour l'ensemble du retable, celui-ci aurait été bien à l'étroit dans l'abside de l'église Saint-André, large de 4,50 m environ ! La seconde église de l'abbaye, Saint-Martin, qui était l'église abbatiale proprement dite, est plus large (6,70 m environ), mais le choix de saint André comme sujet principal est alors moins convaincant. Quant à l'église Sainte-Marie de Thouzon, elle possède une abside de 5,70 m de large. Malheureusement, la perte du panneau central interdit toute conclusion définitive.

culturel qu'a été la cour pontificale avignonnaise du XIV<sup>e</sup> siècle. Les historiens de l'art ont souligné par exemple que l'artiste anonyme du retable de Thouzon se plaçait dans la continuation de l'œuvre de Matteo Giovannetti au palais des papes. Après avoir pensé à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, ils s'accordent maintenant avec Michel Laclotte pour placer sa réalisation dans les années 1410-1415<sup>7</sup>. C'est dans le contexte de ce temps et de ce lieu qu'il faut replacer ces images.

Remarquons qu'elles sont organisées autour d'une thématique assez cohérente, la confrontation à la violence : à gauche, la violence des hommes, celle du martyr, celle de la guerre ; à droite, la violence diabolique des démons et du dragon. Il est possible que le panneau central renforçait encore cette impression s'il représentait le martyr de saint André.

La violence est justement omniprésente dans le contexte où sont produites ces images. Elle marque notamment l'histoire du prieuré de Thouzon à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Construit sur un point haut et stratégique, ce prieuré fortifié est alors l'enjeu d'un conflit de pouvoir entre l'abbé de Saint-André et le seigneur du Thor, Elzéar Aubert<sup>8</sup>. En 1395, celui-ci s'empare du prieuré, et il faut l'intervention du pape Benoît XIII pour imposer sa restitution à l'abbé de Saint-André. Quelques mois plus tard, on apprend que ce dernier a cherché à envoyer huit hommes d'armes pour défendre le prieuré que Elzéar Aubert cherchait à nouveau à investir. Cette petite troupe est capturée par les hommes du roi au moment où elle traverse le Rhône, et cela met l'abbé de Saint-André en très fâcheuse posture face au sénéchal de Beaucaire. En effet, depuis le traité de paréage signé en 1292 entre Philippe le Bel et l'abbé, l'usage de la force armée est réservée au roi. Il faudra l'intervention du roi Charles VI en 1396 pour faire cesser les poursuites entamées par le sénéchal<sup>9</sup>.

Même si cela ne concerne plus directement l'abbaye, on peut penser aussi au long siège du palais des papes mené de 1398 à 1403 par les troupes royales de Boucicaut, à la suite de la soustraction d'obédience décidée par le royaume de France. Peut-être se souvenait-on aussi des grandes compagnies, ces troupes de mercenaires désœuvrés après les batailles perdues contre les anglais, déferlant le long de la vallée du Rhône à partir des années 1350, incitant le pape à entourer la ville d'Avignon d'une longue enceinte fortifiée.

---

7. M. LACLOTTE, *L'École d'Avignon*, Paris, 1960, p. 63 ; M.-Cl. LÉONELLI (avec la collaboration de M. et A.-M. Hayez), *Avignon, 1360-1410, Art et histoire*, Avignon, 1978, p. 69 ; M. LACLOTTE – D. THIÉBAUT, *L'École d'Avignon*, Paris, 1983, p. 209-210. Eileen Kane a proposé d'attribuer le retable de Thouzon à Jacques Yverni, actif à Avignon, Aix et Cavaillon entre 1410 et 1438, mais cette hypothèse a été refusée par Marie-Claude Léonelli, Enrico Castelnuovo et Michel Laclotte (E. KANE, « Nouvelles observations sur le retable de Thouzon », *Revue du Louvre et des Musées de France*, XXVI/4, 1976, p. 239-249).

8. J. RECH, « Le château-prieuré de Thouzon », *Provence historique*, t. XLII, 169, juill.-août-sept. 1992, p. 499-517.

9. C'est par la lettre de Charles VI, datée du 18 janvier 1396, que l'on connaît cet épisode. Cette lettre a été copiée au XVIII<sup>e</sup> siècle par Léon Ménard dans les archives de l'abbaye Saint-André, aujourd'hui perdues (Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 2466, fol. 257).

Enfin, personne ne pouvait ignorer les ravages de la peste, frappant Avignon en 1348 puis de façon périodique.

C'est ce contexte difficile que l'on peut lire sur le retable de Thouzon. Saint Sébastien est alors souvent invoqué comme un protecteur face à la peste, et les démons chassés par saint André rappellent sûrement cette dure réalité. Ceux qui contemplaient cette image se reconnaissaient sans doute dans les habitants en prière espérant le départ des démons, d'autant que les fortifications de la cité rappellent aisément les tours jumelles du Fort Saint-André contrôlant l'accès à l'abbaye. Le panneau de gauche évoque les difficultés d'un monastère confronté à la violence de la guerre, alors que la force militaire est monopolisée de plus en plus par les pouvoirs souverains; l'image rappelle alors que la vraie force d'une communauté monastique est spirituelle. C'est comme cela qu'il faut comprendre la présence de la sainte martyre, qui doit répondre à la scène narrative comme le fait saint Sébastien sur le panneau de droite. On a dit que son identification était délicate. Une inscription placée sur la bordure supérieure est malheureusement en trop mauvais état pour être déterminante. On a pu penser à sainte Casarie dont le tombeau est à l'origine de la communauté monastique installée sur le Mont Andaon, devenue l'abbaye Saint-André. On y vénère son chef, placé justement dans un nouveau reliquaire dans le courant du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Il y a cependant une difficulté majeure à cette identification: la palme du martyr ne peut être attribuée à Casarie dont l'épithaphe mentionne précisément la mort apparemment paisible, dans la nuit du 8 décembre 586. Il faut donc se ranger à l'avis d'Eileen Kane qui propose de reconnaître dans cette figure féminine sainte Catherine, particulièrement vénérée dans les monastères bénédictins de la fin du Moyen Âge. Il est étonnant de ne voir ni l'épée ni la roue qui lui sont très souvent attribuées, mais la richesse de ses vêtements et le livre qu'elle tient peuvent être des indices: la légende de Catherine d'Alexandrie raconte comment cette jeune princesse a su tenir tête aux philosophes païens. Mais peut-être ne faut-il pas être trop restrictif dans l'identification: on a vu comment l'artiste construit un saint Sébastien en le plaçant dans une attitude habituellement réservée à saint Michel. L'image médiévale est souvent polysémique, invitant le spectateur à des parallèles nourrissant sa méditation. Il n'est pas impossible que la jeune sainte du panneau de gauche, désignant d'abord sainte Catherine, puisse évoquer la mémoire de Casarie, chère aux moines de Saint-André. L'important est qu'elle les invitait à réciter la prière présente sur son livre: « Seigneur, viens vite à mon secours ».

Lorsque le retable de Thouzon est commandé, sans doute dans les années 1410, l'abbaye de Saint-André est dirigée depuis 1385 par l'abbé Guillaume Villate<sup>11</sup>. C'est donc lui qui a dû gérer la crise du prieuré de

10. A. GIRARD, « Sainte Casarie entre réalité et légende », *L'abbaye Saint-André de Villeneuve-lès-Avignon: histoire, archéologie, rayonnement*, Mane, 2001, p. 183-190.

11. M. HAYEZ, « L'abbaye Saint-André de Villeneuve à l'époque des papes d'Avignon », *L'abbaye Saint-André*, op. cit., p. 170.



Thouzon. Proche de Benoît XIII qui était venu à son secours à cette occasion, il a assisté ensuite au long siège du palais, s'achevant en 1403 par la fuite du pontife entêté. Pendant ces années d'isolement, celui-ci s'était fait pousser une longue barbe devenue vite célèbre, autant chez ses partisans que chez ses détracteurs. Peut-on y voir un souvenir dans la belle figure barbue de saint André assiégé dans sa maison ? Les historiens de l'art remarquent en tout cas que le retable de Thouzon combine les influences italiennes avec des apports ibériques peut-être liés à la cour de Benoît XIII l'aragonais<sup>12</sup>.

Il est évident toutefois qu'une telle image ne doit pas être réduite à un seul événement. Elle fait écho à un contexte général difficile, marqué par les violences de la guerre et les souffrances de la peste. Cela confirme la datation proposée par les historiens de l'art : les panneaux de Thouzon évoquent le triomphe de la prière dans les luttes d'ici-bas. Or, dans les années 1410, les tensions se sont apaisées. Ce n'est plus à Avignon, mais en Italie que se jouent les ultimes tractations d'un Schisme interminable. À Thouzon, le turbulent Elzéar Aubert a vendu en 1405 sa baronnie du Thor à Odon de Villars, le recteur du Comtat Venaissin, avec qui les relations sont plus faciles. La commande de ce retable, peut-être destiné à l'abbaye Saint-André, a donc pu être motivée par le désir de remercier les saints patrons qui avaient permis de surmonter ces épreuves ; aux moines qui priaient devant lui, les images rappelaient la force de la vie contemplative et spirituelle face aux violences des puissances temporelles.

Aujourd'hui, ces traces d'une époque ancienne nous montrent que les rapports entre les monastères et les puissances politiques ont souvent été difficiles. L'existence de communautés organisées et autonomes gênait parfois la construction des États souverains. Longtemps seigneurs de Saint-André, les abbés du Mont Andaon ont d'abord dû subir les pressions de la commune d'Avignon, puis, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, celles du roi de France qui les a peu à peu dépossédés de leur puissance politique<sup>13</sup>. Il leur faut alors retrouver le sens d'une existence fondée sur la prière et la méditation. C'est ce qu'exprime le retable commandé au début du XV<sup>e</sup> siècle, par la capacité de l'image à juxtaposer des éléments différents et anachroniques, trouvant leur sens dans le regard du spectateur.

L'image, placée à la jonction de temps différents<sup>14</sup>, est ainsi la trace des échos qui parcourent notre histoire. Celle d'un bâtiment religieux pris

12. M. LACLOTTE – D. THIÉBAUT, *op. cit.*, p. 210, et A. GRISERI, *Jacquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Turin, 1965.

13. Cf. P. PAYAN, « L'abbaye Saint-André à la rencontre des pouvoirs. Un enjeu stratégique entre France et Avignon (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles) », *L'abbaye Saint-André*, *op. cit.*, p. 155-160.

14. Pour reprendre une idée stimulante de Georges Didi-Huberman, trouvant dans l'image « un extraordinaire montage de temps hétérogènes formant anachronismes ». G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Paris, 2000, p. 16.

d'assaut par des hommes d'armes a une remarquable force de continuité. Il suffit, pour s'en convaincre, de penser à l'impact qu'ont eu il y a quelques années les images télévisées de l'église Saint-Bernard investie par les forces de l'ordre, dans un contexte pourtant bien différent.

Paul PAYAN