

SOUS LE CHARME DE L'ITALIE, FIEREMENT FRANÇAIS :
CLAUDE D'URFE ET LE RENOUVELLEMENT
DU CHATEAU DE LA BATIE
A LA CROISEE DE CULTURES MULTIPLES

ELENA BUGINI

À Laure Fagnart

Souffrant de son accessibilité difficile, de la profonde altération du profil médiéval-renaissant d'origine et des lacunes de la documentation retraçant son histoire, le château de la Bâtie d'Urfé – bien qu'incontournable aux yeux de tout chercheur spécialisé dans l'étude du *Cinquecento* en France et en Italie – est habituellement considéré comme une expression de l'art français renaissant marqué par une ouverture généreuse à la Renaissance italienne. Les études les plus récentes ont permis de revoir cette lecture, réductrice, et de situer plus correctement le château médiéval des baillis du Forez à la croisée des cultures figuratives italienne et française. Entre 1535 et 1558, l'édifice fut réformé en profondeur par Claude d'Urfé (Saint-Étienne-le-Molard, 1501 - Paris, 1558), familier de François I^{er} et d'Henri II dont il fut aussi l'ambassadeur en Italie. Alors qu'il voyageait entre Trente, Bologne et Rome, de 1546 à 1551, ce véritable gentilhomme de la Renaissance, propriétaire du château, prêta une attention

particulière à la fondation et à la décoration de la chapelle, conçue comme le cœur physique et sémantique de son domaine. L'accent français, tout à fait reconnaissable, constitue le trait le plus original de l'art et de la culture que l'on peut admirer, différemment déclinés, à la Bâtie d'Urfé¹.

De fait, encore que charmé par l'Italie, Claude d'Urfé préserve une âme fièrement française. Cette âme, il l'arbore avec franchise lors de la refonte de la bâtisse forézienne en choisissant de ne pas effacer entièrement les signes de ses propres racines médiévales et en s'ouvrant à l'art bellifontain promu à la cour des Valois : greffées sur une « langue » renaissante italienne qui emprunte tant à l'*ars tarsciata*, enracinée dans la culture mathématique du *Quattrocento*, qu'au maniérisme romain d'inspiration michelangelesque, peint ou sculpté, ces variables introduisent des particularités qui font la spécificité de la proposition de l'ambassadeur².

Malgré les difficultés herméneutiques qu'ils présentent pour l'observateur dépourvu des clés interprétatives d'autrefois, les messages transmis par les œuvres répondent aux souhaits précis de Claude d'Urfé. De la même manière, les formes prises par ces contenus correspondent aux orientations de son goût, même s'il nous semble quelquefois que les artistes italiens engagés par d'Urfé ont tenté de s'imaginer ce qui appartenait à la culture du commanditaire français sur la base de ses descriptions, sans en avoir une connaissance directe, avec pour résultat des images qui ouvrent sur des mondes imaginaires néanmoins capables de suggérer, de façon plausible et en recourant à un alphabet italien, une réalité française.

Mes remerciements sincères s'adressent à Hélène Miesse et Laure Fagnart pour leur relecture attentive du texte.

¹ Voir « *SACELLUM MIRABILE* » 2019. Il s'agit de l'ouvrage le plus récent consacré à la commande majeure de Claude d'Urfé. Sans négliger les études incontournables de la bibliographie précédente, celui-ci propose des lectures novatrices tant de la personnalité du commanditaire que des œuvres qu'il commanda.

² Malgré l'optimisme montré par une certaine bibliographie récente, la propagation et les échos de cette proposition originale demeurent à identifier et à approfondir. Voir *PEINDRE A LYON* 2014, p. 67-68.

L'un des panneaux de bois sculpté qui lambrissaient jadis la base des parois intérieures de la chapelle de la Bâtie, exposé aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York³, est emblématique de la complexité de la culture d'un homme tel que Claude d'Urfé, en mesure de positionner le château de ses ancêtres au carrefour de la France et l'Italie, entre Moyen Âge et Renaissance, sans omettre de rendre un hommage important à l'Antiquité. Parmi les préjugés qui ont longtemps compromis la compréhension correcte du style de la chapelle d'Urfé, figure la conviction que seul l'étage supérieur du lambris, constitué d'une enfilade de panneaux de marqueterie exécutés dans le style des *magistri perspectiva*, aurait eu une valeur artistique véritable, tandis que le socle, composé quant à lui de panneaux en noyer entaillés et dorés en partie, desservi par une certaine monotonie thématique et par le caractère figé et métallique des formes, n'aurait pas mérité d'approfondissements particuliers. Il convient pourtant de noter qu'aucun des panneaux de la base de l'œuvre n'est identique à l'autre : s'il est vrai que l'alternance ne repose que sur quatre thèmes (la tête d'un chérubin, une victime ovine qui brûle sur un autel, le chiffre du commanditaire et le symbole de la Trinité), les formes et les positions varient continuellement, ce qui rend chaque panneau unique. Qui plus est, la comparaison avec les vantaux en bois sculpté de l'entrée principale de la chapelle suggère que l'apparence de métal, poli et luisant, de la surface fut délibérément recherchée par les menuisiers œuvrant pour d'Urfé⁴. Encore que probablement réalisé en Italie par des artisans italiens sur le dessin d'un peintre italien⁵, ce soubassement englobe un témoignage particulièrement éloquent

³ La contribution la plus récente sur ces boiseries figure dans « *SACELLUM MIRABILE* » 2019, p. 161-179. Ce texte, qui repose sur un examen exhaustif de la bibliographie, mentionne tout article sur le sujet déjà publié ou sous presse.

⁴ Les vantaux et le tympan de la porte de la chapelle percée vers la cour du château sont actuellement démontés et, après plusieurs péripéties, conservés au premier étage du bâtiment. Une analyse comparative détaillée du soubassement sculpté du lambris et des vantaux majeurs de la chapelle d'Urfé se trouve dans la partie finale de BUGINI 2020.

⁵ Voir *infra*.

du caractère français qui marque le décor de la chapelle. L'accent français, qu'il est possible de saisir ailleurs, devient ici particulièrement facile à distinguer, grâce aux nuances locales qu'il prend : de fait, dans l'élément des boiseries analysé ci-après, Lyon et la campagne forézienne sont immédiatement reconnaissables, en dépit des simplifications et des libertés prises par les artistes.

Un échantillon aussi remarquable que méconnu du décor de la chapelle d'Urfé : l'élément majeur du soubassement sculpté des boiseries

Placé originellement au centre de la paroi orientale de l'oratoire de la chapelle de la Bâtie, soit dans la petite salle ouverte dans la paroi méridionale qui permettait aux d'Urfé d'assister à la messe, le panneau de bois commandé par Claude d'Urfé pour servir de console sculptée sur laquelle s'élevait le retable en marqueterie de l'oratoire (fig. 1) est l'élément aux dimensions les plus considérables parmi ceux qui composent l'étage inférieur du lambris (68 x 108 cm, par rapport aux quelque 68 x 51,3 cm des autres)⁶. Ce relief en bois se signale donc d'emblée par sa position, sa fonction et ses dimensions. Il est, par ailleurs, marqué par une complexité qui manque au reste du soubassement : le paysage détaillé et la présence d'un berger conduisant un taureau confèrent à ce panneau un caractère « narratif » qui le distingue des autres, plus « emblématiques ».

Au centre de la scène, au sommet d'une petite colline sise au premier plan, un agneau vivant brûle sur un autel rustique. Suivant les holocaustes antiques, pour exprimer leur dévotion

⁶ Dans les années 1960, lors de l'installation muséale du lambris, l'orientation de l'oratoire a été inversée. De plus, on a souvent changé l'ordre d'origine des éléments composant les boiseries. La fonction de retable de l'oratoire a toutefois été conservée pour *La descente du Saint-Esprit*, marquetée par Francesco Orlandini en 1547, et celle de retable de la chapelle proprement dite pour la *Cène*, exécutée en marqueterie par fra Damiano Zambelli en 1548. L'autel en marbre sur lequel s'élevait la *Cène* lors de la consécration de la chapelle vers 1557 peut encore être admiré aujourd'hui à son emplacement d'origine.

totale à Dieu, les fidèles célébrant le sacrifice laissent leur offrande, ovine dans la plupart de cas, se consumer entièrement dans les flammes. Contrairement à d'autres pratiques sacrificielles, dont le taurobole romain qui prévoyait la consommation des parties non brûlées des animaux – un ovin et un bovin, préalablement égorgés sur l'autel – ici rien n'est sauvé pour être partagé pendant le banquet rituel qui suit le sacrifice⁷.

L'agneau sacrificiel est l'un des *topoi* de l'art chrétien pour évoquer le Christ⁸. À partir des années de la mission italienne, s'inspirant de ce qu'Alberto III Pio avait fait avant lui, Claude d'Urfé conjugue l'image de l'holocauste avec le mot « VNI » et en fait sa devise⁹. L'image constitue un portrait idéal de d'Urfé, homme fidèle jusqu'à l'abnégation à la couronne de France et à ses valeurs. C'est pourquoi l'agneau qui brûle constitue l'une des images les plus récurrentes dans la chapelle : présente sur le lambris, elle l'est aussi sur le pavement en faïence, sur la voûte en stuc, sur les vitraux et sur le front de l'autel en marbre.

Le feu – qui symbolise traditionnellement la *caritas*, et l'amour dans un sens plus large – trouve un écho immédiat dans le cadre où les cuirs coupés sont enjolivés par des décors anthropo-phytomorphes et des flammes qui jaillissent d'une paire de vases situés aux extrémités¹⁰.

⁷ *SACRIFICIO E SOCIETA* 1988. Au cours des fouilles séculaires de Lyon, pas moins de six autels tauroboliques ont été repérés, ce qui laisse penser qu'il s'agissait d'un type de sacrifice assez pratiqué à *Lugdunum*. Voir SAVAY-GUERRAZ 2013, p. 114.

⁸ Voir *Jean* 1, 29.

⁹ Sur les rapports d'Urfé-Pio et l'emprunt/donation de la devise, voir surtout BUGINI 2019-2020 & BUGINI 2020.

¹⁰ Les deux têtes humaines impliquées dans le décor du cadre, pourvues d'ailes, constituent certes une sorte de variation sur le thème du chérubin qui traverse le soubassement des boiseries commandées par d'Urfé. Toutefois, elles sont coiffées d'un diadème feuillu qui n'est pas sans rappeler ceux des sauvages qui apparaissent parfois dans l'art européen à partir de la découverte des Amériques, à la fin du XV^e siècle (voir MARKEY 2016). Dans le domaine de la sculpture en bois en France, des sauvages d'Amérique avaient déjà fait leur apparition au début du XVI^e siècle, dans la décoration des grilles de la chapelle de Georges I^{er} d'Amboise au château de Gaillon (les vestiges sont maintenant exposés au Metropolitan Museum de New York).

Le sacrifice prend place dans un paysage vallonné, sillonné par deux fleuves dont les cours, s'unissant sur le fond, engendrent une sorte de presqu'île pointue (fig. 2). Les trois arcades d'un pont en pierres imbriquées joignent les rivages du fleuve qui coule sur la gauche, et dont le cours impétueux est suggéré par des rayures évidentes griffées par la gouge des menuisiers. Au-dessous du pont, au deuxième plan, trois édifices au caractère varié composent le seul hommage à l'architecture – très présente, en revanche, parmi les sujets marquetés de l'étage supérieur, conformément aux habitudes des *magistri perspectiva* – dans la partie sculptée du lambris de la chapelle. Au-delà d'une enceinte crénelée, sur la droite, une sorte de casemate et ce qui semble être un donjon s'élevant sur un bastion ; en dehors de l'enceinte, plus près du fleuve et de la colline de l'autel sacrificiel, se trouve une ruine romaine.

Au deuxième plan, sur la droite, un jeune homme vêtu d'une tunique légère conduit un taureau vers l'holocauste (fig. 3). Il grimpe, d'un pas décidé qui lui fait flotter les cheveux, le long de la colline qui l'éclipse en bonne partie. Sa position, à l'écart, révèle sa nature de rappel d'un modèle retardataire : le sacrifice taurobolique que ce jeune homme tout droit sorti de l'Antiquité semble vouloir célébrer en gagnant le « présent » du premier plan ne peut trouver sa place dans une chapelle chrétienne, où seul le sacrifice du Christ peut être célébré – en harmonie avec la vertu d'un commanditaire qui tente de s'inspirer au quotidien du modèle christique¹¹.

Une œuvre aux modèles multiples

¹¹ L'abandon du taurobole au profit de l'holocauste, où la victime ovine est le symbole tant du Christ que du commanditaire, est également exprimé par d'autres œuvres décorant la chapelle : le tableau de Siciolante sur la droite de l'autel, par exemple, et le vantail droit de la porte d'entrée en bois sculpté. Sur la pensée religieuse de Claude d'Urfé, voir « *SACELLUM MIRABILE* » 2019, p. 22-28, 41-49, 237-255.

Dans un cadre qui s'inspire de la culture bellifontaine – et manifeste donc une ouverture sur la Renaissance française, ce qui n'a plus rien d'exceptionnel à ces dates¹² – s'inscrit un hommage assez évident à la Renaissance italienne : la figure du jeune berger au taureau – pour lequel les références aux sculptures romaines des collections de la famille du pape Paul III¹³ se mêlent au style, issu de Raphaël et de Michel-Ange, des enlumineurs au service des puissants de Rome¹⁴ – puise dans la culture maniériste de la Rome farnésienne. Le *topos* de la ruine classique appartient tant au maniérisme français qu'à son homologue italien ; mais le pseudo-amphithéâtre fragmentaire qui enrichit l'épisode architectural de la scène, bien que de formes tout à fait génériques, se veut probablement un rappel spécifique du milieu gallo-romain (fig. 4). De fait, il se situe dans un paysage mobilisant tous les lieux communs associés au Lyonnais : un territoire parcouru par deux fleuves, où le cours plus tumultueux du Rhône engendre une presqu'île lorsqu'il se marie aux eaux plus calmes de la Saône (fig. 5) ; la douceur d'une plaine fluviale qui s'élève en colline¹⁵ ; la trace de la civilisation romaine. Cette

¹² *LE ROI ET L'ARTISTE* 2013, p. 20.

¹³ C'est surtout le cas de la tête de l'*Antinoüs Farnèse* et du *Châtiment de Dirce*. Ces rapprochements sont détaillés dans BUGINI 2021. L'étude vise notamment à cerner la passion pour l'art antique de d'Urfé telle qu'elle se manifeste tant dans le décor de la chapelle, au cœur du château de la Bâtie forézienne, que dans le *Livre d'Heures* que d'Urfé commanda à Rome en 1549, actuellement conservé à San Marino, Californie, sous la cote HM 1102.

¹⁴ Les *Heures d'Urfé* furent illuminées par des artistes de ce type. Tant les décors de la chapelle que les miniatures du livre sont le résultat d'un *proprium* identique : ce n'est donc pas étonnant que la figure de Janus qui ouvre le calendrier du *Livre d'Heures* montre plusieurs similitudes avec celle du berger au taureau du panneau sculpté ; voir à ce propos l'étude en anglais évoquée *supra*.

¹⁵ Même l'arbre « décoiffé » qui s'élève au deuxième plan sur la droite du panneau sculpté, isolé et de forme si particulière, renvoie possiblement à la principale ville de la région natale de d'Urfé et pourrait avoir été exécuté à sa demande. En 1547 Maurice Scève, figure de proue des intellectuels lyonnais du XVI^e siècle, publie l'églogue à succès *Saulsaye*. Scève y propose la formule du « vivre caché » : un *modus vivendi* en parfaite adéquation avec les souhaits de

dernière est traduite, non seulement sous la forme générique de l'amphithéâtre en ruine, mais aussi à travers la représentation du pont qui, fait de pierres imbriquées et rythmé par le module de l'arc en plein cintre, possède des traits typiques de l'architecture romaine. D'ailleurs, le pont est l'un des symboles de la ville de Lyon¹⁶.

Claude d'Urfé montre à maintes reprises sa sensibilité pour l'Antique¹⁷. Dans l'élément majeur du soubassement sculpté des boiseries de sa chapelle, les hommages à l'architecture romaine qu'on vient d'évoquer confirment cette passion. D'Urfé faisait partie du groupe des humanistes animant la Renaissance à Lyon, dont l'un des principaux intérêts fut la redécouverte du passé antique de la capitale des Gaules¹⁸. Fondée par Lucius Munatius Plancus, gouverneur de la Gaule, en 43 avant J.C., *Lugdunum* connut sa splendeur urbanistique, architecturale et artistique au Haut-Empire. De cette splendeur, l'histoire n'a conservé que peu de traces, la ville ayant subi d'importantes transformations au

discretion du propriétaire de la Bâtie. Le bois de saule évoqué dans le titre du poème était présent dans la ville de Scève et d'Urfé et a marqué un toponyme d'Oullins, près de Lyon, un lieu éloigné de la ville grouillante de commerces où il était possible de se concentrer sur les douleurs des pertes qui accablent tout homme et de s'en consoler au contact d'une nature aussi belle que silencieuse et paisible. L'arbre sculpté dans le panneau de la chapelle d'Urfé, semblable à un saule, pourrait être une évocation de ce lieu et de ce système de pensée précis. Sur le rapport d'Urfé-Scève-du Choul (le fameux antiquaire de Lyon, cousin de Scève et ami de Claude d'Urfé, dont il partageait le *proprium*), voir BUGINI 2021.

¹⁶ Le pont symbolise la fonction majeure de Lyon comme lieu de passage, en particulier celui des armées et des marchands venus d'Italie (et d'autres régions d'Europe) ou s'y rendant. C'est pourquoi, par exemple, un pont figure au centre des sceaux de Lyon en 1271 et en 1320. Voir ROSSIAUD 2012, p. 61-116.

¹⁷ Voir BUGINI 2021. Il est utile de souligner ici que Claude d'Urfé fut le premier membre connu de la famille féodale à porter le prénom du premier empereur romain né à *Lugdunum*. Son intérêt pour l'art antique fut peut-être pour partie lié à la fierté de porter ce nom ; de la même manière, le nom de l'empereur contribue à expliquer le possible recours au modèle de la *Table claudienne* pour la conception du mausolée des d'Urfé à Bonlieu, voir *infra*.

¹⁸ LYON RENAISSANCE 2015, p. 22.

Moyen Âge¹⁹ ou un peu plus tard²⁰. Si les vestiges romains les plus impressionnants du territoire lyonnais – les arcades de l'Aqueduc du Gier *extra muros* – n'ont jamais disparu, d'Urfé et les humanistes lyonnais n'ont pas connu ce qui tient aujourd'hui le visiteur en émoi : les vestiges du théâtre et de l'odéon de Fourvière, révélés par les fouilles des XIX^e et XX^e siècles (fig. 6)²¹. Leur connaissance des bâtiments de *Lugdunum* devait se limiter aux ruines reproduites vers 1550 dans le *Plan scénographique*²² : quelques fragments de mur de ces deux édifices (fig. 7) ainsi qu'un fragment de mur de l'amphithéâtre à la Croix-Rousse dont on ignorait, à l'époque, le nom et la fonction (fig. 8). La découverte de la *Table claudienne* sur les pentes de la Croix-Rousse en 1528 avait, d'ailleurs, incité les chercheurs locaux aux études érudites plutôt qu'aux fouilles. Ainsi, des personnages tels que Pierre Sala ou Guillaume du Choul furent-ils surtout de savants collectionneurs d'épigraphes, médailles et monnaies. Par leurs échanges avec les marchands et banquiers florentins (et italiens, plus généralement), nombreux aux foires lyonnaises, couplés à une riche expérience personnelle de voyages, ils

¹⁹ D'après les sources anciennes, sur la colline de Fourvière, outre les édifices destinés aux spectacles dont on peut encore admirer les vestiges, se trouvait le *forum vetus* (d'où le nom de la colline) et un édifice civil, jadis considéré comme un temple de Cybèle. Sur la colline de la Croix-Rousse, en revanche, outre l'amphithéâtre entièrement dégagé à la fin des années 1950, s'élevait l'autel des trois Gaules, aujourd'hui disparu. Voir LEMERLE 2005, p. 110-112 & SAVAY-GUERRAZ 2013, p. 13-18.

²⁰ À la Renaissance il était encore possible d'admirer un édifice dorique, d'époque et fonction impossibles à préciser, qu'on appelait « Tombeau des amants ». On en garde un témoignage graphique du XVII^e siècle (Étienne Martellange, 1619, dessin, Paris, Bibliothèque nationale de France), mais le monument a disparu à une époque inconnue. Il faisait pourtant partie des vestiges du *Lugdunum* romain qui devaient peupler l'imaginaire de Claude d'Urfé.

²¹ Entre 1911 et 1980 notamment. L'ouverture du musée gallo-romain flanquant les fouilles, d'après le projet de Bernard Zehrfuss, date de 1975, voir SAVAY-GUERRAZ 2013, p. 5-12.

²² Pour une reproduction en couleur de l'ensemble des 25 gravures composant cette majestueuse vue en perspective de la ville, aujourd'hui conservée à Lyon, Archives Municipales, 2 SAT 3, voir LYON RENAISSANCE 2015, p. 40-41.

connaissaient les vestiges romains présents des deux côtés des Alpes. Rien d'étonnant, donc, à ce que leurs publications, issues de la plaque-tournante du livre imprimé, aient été nombreuses, remarquables et riches d'images inspirées de l'Antiquité des Gaules tout comme de celle d'Italie.

En somme, le sacrifice en première ligne dans le panneau sculpté majeur du lambris de la chapelle d'Urfé est mis en scène dans un environnement franco-lyonnais.

Les deux édifices à côté de l'amphithéâtre en ruine confèrent à la scène un accent encore plus spécifique et local²³. En ce qui concerne le bâtiment au cœur de la petite conglomération urbaine (fig. 9), le mariage de crénelures et de donjon constitue la seule présence du Moyen Âge dans une image principalement dédiée à l'Antiquité et à la Renaissance. Une comparaison avec la plus ancienne représentation que nous possédions de la Bâtie après les remaniements effectués par Claude d'Urfé – exécutée par Étienne Martellange au XVII^e siècle (fig. 10) – donne à penser que d'Urfé aurait suggéré à ses artistes d'évoquer à cet endroit la demeure de ses ancêtres. Il s'agit d'ailleurs d'une image qui ne s'éloigne pas tellement de ce qu'on voit aujourd'hui lorsqu'on approche la Bâtie depuis le bois de l'Astrée, à l'ouest du château (fig. 11). Pour rendre le rappel plus évident, le gentilhomme sollicite une image qui s'éloigne du caractère classico-renaissant de la représentation générale ; un motif qui, sans évoquer la cour et le corps de logis – où l'empreinte de la refonte Renaissance est évidente aujourd'hui encore – constitue un hommage à la fondation médiévale du bâtiment par ses ancêtres.

Dans cette représentation imaginée du Forez, comment interpréter la pseudo-casemate sur la gauche (fig. 12) ? La ressemblance avec les sépulcres antiques à tumulus – d'origine orientale mais repris avec décision par les architectes romains surtout à partir du tombeau d'Auguste – suggère une évocation fantaisiste du mausolée des d'Urfé. Les sources anciennes qui évoquent les merveilles naturelles et artistiques du Forez, quand

²³ Je révisé ici en partie la lecture des bâtiments englobés dans cette représentation proposée dans BUGINI 2021.

elles arrivent à dénombrer les œuvres commandées par Claude d'Urfé, mentionnent tantôt « cette inimitable chapelle du château de la Bâtie [...] que Papirius Masso appelle *sacellum mirabile* », tantôt « ce rare tombeau de marbre relevé de figures qui paroît dans l'église abbatiale de Bonlieu en ce mesme païs, comme un éternel monument d'une piété très-insigne héréditaire à la maison d'Urfé »²⁴. En 1543, en effet, peu de temps après le décès de son épouse, Jeanne de Balsac (1516-42), Claude d'Urfé décida d'ériger un mausolée solennel dans l'église cistercienne de l'abbaye de Bonlieu, à 5 km de la Bâtie. Les d'Urfé eurent en réalité plusieurs lieux de sépulture²⁵, dont le plus ancien semble être l'église de Bonlieu, raison pour laquelle le réformateur de la Bâtie choisit d'y ériger, non pas un simple tombeau destiné à honorer la mémoire de la défunte, mais un mausolée capable d'accueillir les dépouilles des autres membres de sa famille. De cette ancienne nécropole des d'Urfé ne reste, dans l'église de Bonlieu, dévastée par la Révolution et utilisée aujourd'hui comme dépôt d'une entreprise agricole, que le caveau à moitié rempli au milieu du chœur.

Les descriptions anciennes et ce qui subsiste du mausolée – quelques fragments d'arcade d'ordre dorique (fig. 13) en pierre calcaire claire et des épitaphes latines (fig. 14-15) gravées sur des dalles en calcaire de Belgique au sommet cambré – suggèrent clairement que ce dernier n'avait pas la forme arrondie qui lui est attribuée sur le panneau de l'oratoire²⁶. Le monument devait

²⁴ Ce sont des mots de l'érudit Jean-Marie de La Mure, originaire de Roanne, chanoine cultivé de Montbrison au XVII^e siècle, qu'Auguste Bertrand cite en introduisant sa transcription de la *Description du païs de Forez*, manuscrit qu'Anne d'Urfé rédige vers 1606. Voir BERNARD 1839, p. 425.

²⁵ Outre l'église de l'abbaye cistercienne de Bonlieu, l'église des cordeliers édifiée au nord de la Bâtie à la fin du XV^e siècle et le couvent de Sainte-Claire à Montbrison, édifié au XVI^e siècle, comptent parmi les lieux de sépulture des d'Urfé. Tant le couvent des cordeliers que celui des clarisses ont toutefois été rasés. Pour une description des tombeaux perdus, voir FODERE 1619, p. 990-992, BERNARD 1839, p. 44, DE SOULTRAIT & THIOLLIER, *Le château de la Bâtie d'Urfé et ses seigneurs*, Saint-Étienne 1886, p. 46-47.

²⁶ Voir BERNARD 1839, p. 47-48 et 51, DE SOULTRAIT & THIOLLIER 1886, p. 47-50.

plutôt se présenter comme une enceinte, dans le sillage des espaces réservés et clôturés que la forme « à *studiolo* » de la chapelle de la Bâtie semble indiquer comme privilégiés par Claude d'Urfé. Les modèles sont cependant d'inspiration classique : l'enceinte de l'*Ara Pacis*, peut-être étudiée à partir de médailles issues des collections lyonnaises²⁷, et la *Table claudienne*, dont l'aspect sombre vibrant de caractères réguliers semble trouver écho dans les dalles-épitaphes à la mémoire de Jeanne de Balsac. Les traces de réélaboration visant à marquer l'édicule classicisant de l'empreinte du gentilhomme français de la Renaissance sont pourtant importantes. Parmi celles-ci, les principales sont sans doute le chiffre qui, gravé de « Claudius » et de « Iohanna » – Claude et Jeanne – (fig. 16)²⁸, se lit encore sur les vestiges architecturaux, et la frise consacrée aux « mystères de la Passion » qui ornait le socle du sépulcre.

Les artistes travaillant au lambris de la chapelle préférèrent pourtant évoquer un mausolée romain à la manière de celui de Plancus (fig. 17). Né dans la campagne lyonnaise et féru d'art classique, Claude d'Urfé aura apprécié l'association du mausolée de famille au tombeau du fondateur de Lyon, d'autant plus que ce dernier se trouvait à Gaeta, ville maritime du Latium où on l'admire aujourd'hui encore et dont étaient originaires les Caetani, noble famille philo-française avec laquelle d'Urfé eut d'importants échanges lors de son ambassade en Italie²⁹. Le décor de la chapelle de la Bâtie tel qu'il était avant les pertes et saccages du XIX^e siècle était ainsi constellé de pareils hommages « dissimulés », aux Caetani comme aux autres familles nobles italiennes et françaises avec lesquelles Claude d'Urfé entretenait

²⁷ Le *Discours de la religion des anciens Romains* que Guillaume du Choul dédie à Claude d'Urfé en 1556 et qui fournit des clés importantes pour la compréhension de la pensée du diplomate cultivé originaire du Forez propose entre autres la reproduction de deux médailles comportant l'image de l'*Ara Pacis*, qui appartiennent l'une à l'époque de Tibère, l'autre à celle de Néron. Voir DU CHOUL 1556, p. 14.

²⁸ Le renversement du « C » impliqué dans ce chiffre pourrait-il être un emprunt à l'épigraphie latine après la réforme de l'empereur Claude ?

²⁹ « Caetani », « Gaetani » à l'origine, signifie en effet « Gens originaires de Gaeta ».

des liens. Ce fut vraisemblablement par l'intermédiaire du cardinal Rodolfo Pio – le neveu d'Alberto III Pio dont la demeure romaine, sise sur le Champ de Mars, était à proximité de celle du diplomate français – que d'Urfé entra en relation avec les Caetani et leur peintre officiel, Girolamo Siciolante da Sermoneta. Et si les menuisiers engagés pour exécuter le socle du lambris furent probablement des Italiens formés en France, sur le modèle de Scibec da Carpi, avant de rentrer en Italie au service des Pio, l'hypothèse que Siciolante ne soit pas seulement l'auteur des tableaux qui ornent les parois de la chapelle et de l'oratoire au-dessus des boiseries, mais ait contribué à la conception générale du « *sacellum mirabile* » prend plus de consistance. Auteur probable des « dessins d'installation » (croquis de la voûte et du pavement, conçu en miroir de la voûte), d'après Olga Raggio, et des vantaux en bois sculpté de l'entrée principale, d'après Agnès Bos, travaillant en contact étroit avec les familles Orsini et Pio, directement liées aux Caetani, Siciolante s'avère être le candidat idéal pour la conception graphique de tous les panneaux sculptés³⁰.

La citation du lieu de destination de l'œuvre au sein de l'œuvre elle-même – par une sorte de mise en abyme – n'est pas exceptionnelle. Au contraire, il s'agit d'une stratégie assez répandue parmi les artistes qui souhaitent complaire à leurs mécènes en représentant leur patrie ; elle peut également résulter d'une demande précise de la part d'un commanditaire, désireux d'ancrer dans son milieu et sa vie la scène majeure qu'il a sollicitée³¹. Dans les deux cas, la représentation de la terre natale permet au spectateur de saisir immédiatement l'équivalence qui s'opère entre les valeurs transmises par l'œuvre et celles du lieu de naissance du protecteur, où celles-ci sont ressenties et vécues

³⁰ Je résume dans ce passage du texte ce que j'analyse en détail dans BUGINI 2019-2020. Pour l'attribution de Raggio, voir RAGGIO 1972 (en particulier p. 30, 50, 52). Pour celle de Bos, voir « *SACELLUM MIRABILE* » 2019, p. 128-129. Mon hypothèse que le *corpus* de Siciolante soit à étendre aux croquis de la partie sculptée des boiseries d'Urfé est à approfondir.

³¹ Dans le cas de l'art sacré, il s'agit en général d'une conséquence de l'ouverture aux préceptes de la *devotio moderna*, voir BUGINI 2014, p. 160-161.

avec une profondeur tout à fait particulière. Comme nous l'apprend une fameuse lettre de Siciolante au prince Bonifacio Caetani³², d'Urfé était un commanditaire exigeant : c'est assurément lui qui sollicite l'évocation d'un « cadre » lyonnais-forézien pour la scène de l'holocauste sculptée qu'il devait avoir sous les yeux à chaque retraite dans son oratoire. Plus que les artistes, ce sont les œuvres en provenance d'Italie qui arrivent à Lyon au XVI^e siècle ; or la faible accessibilité des campagnes aux alentours de la cité devait être presque prohibitive. Il est peu vraisemblable que les artistes au service de l'ambassadeur en Italie aient eu une connaissance directe du milieu d'origine de leur mécène ; on peut donc penser que c'est sur la base de ses indications que le projet graphique fut ébauché. Cela vaut en particulier pour la conception du « coin forézien » de la représentation dans lequel, profondément attaché à la mémoire de ses ancêtres et de son épouse, Claude d'Urfé tenta de « condenser » demeure des vivants et des morts, demeures auxquelles il était assurément fier d'avoir donné une splendeur nouvelle. Si ce fut probablement à travers un croquis venu de France que l'image du château de la Bâtie – assez proche de la réalité du bâtiment – fut conçue, un dessin pareil dut manquer pour le mausolée. Outre cette lacune, la compréhension de la morphologie du tombeau de Bonlieu dut être compliquée par la différence des langues parlées ; c'est ainsi que les artistes italiens donnèrent au mausolée la forme qui, à leur sens, correspondait le plus au mot, tandis que le commanditaire français ne manqua pas d'accepter l'évocation fantaisiste, au nom du prestige du modèle mobilisé. En réalité, plutôt que du monument réel, les artistes au service de Claude d'Urfé semblent s'être inspirés du célèbre dessin que Giuliano da Sangallo exécuta en 1494 à la suite du futur pape Jules II, en exil volontaire en France (fig. 18) : le donjon de la Bâtie sculpté dans le panneau en bois semble avoir été exécuté avec la pyramide de Vienne dessinée par Sangallo au

³² Datée du 5 juin 1549 et conservée aux archives « Caetani » de Rome (Fondo Generale, 1549.VI.05, C. 4585 I), la lettre est reproduite, transcrite et traduite en partie dans « *SACELLUM MIRABILE* » 2019, p. 21, 193, 203.

folio 9 v° du Codex Barberiniano latino 4424 (Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana) sous les yeux.

Entre la France et l'Italie, l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance

Nous voyons dans ce panneau sculpté sis dans l'oratoire du château reformé par d'Urfé – où le propriétaire choisit d'être représenté, au premier plan, comme l'agneau qui, fidèle à ses missions, brûle loin des murs qui l'ont engendré et par lesquels il se sent protégé – la confluence de formes issues d'une fertile croisée de cultures. Le panneau témoigne d'un croisement de pollens qui – voltigeant entre Renaissance, Moyen Âge et Antiquité, au carrefour entre l'Italie et la France – correspond parfaitement au profil d'ambassadeur itinérant de Claude d'Urfé, aussi ouvert à ce qu'il rencontre de neuf au cours de ses pérégrinations qu'attaché à sa racine forézienne-lyonnaise. On a ici le bonheur d'identifier, condensés dans une œuvre unique, les composants que l'on repère éparpillés, ailleurs, dans les décors de la chapelle. Encore que jusqu'ici méconnu, le principal panneau sculpté de l'oratoire constitue une image puissante, capable de démentir de manière efficace des préjugés fortement enracinés : l'intervention de Claude à la Bâtie ne se limita pas à une ouverture vers la Renaissance italienne ; elle constitua en revanche une opération bien plus créative, « vitalisée » par l'affection profonde envers les siens et l'amour de sa terre – traduits, dans l'œuvre analysée, par les traits typiques du paysage urbain et rural, les vestiges gallo-romains et les persistances de l'architecture médiévale –, pétrie de la culture humaniste lyonnaise comme de l'influence de la cour des Valois, dont d'Urfé était un serviteur fidèle, et au sein de laquelle s'élabore l'alchimie bellifontaine.

D'Urfé fut certainement un commanditaire vigilant, sinon omniprésent. De fait, il ne commanda pas le décor d'une chapelle en laissant carte blanche aux artistes ; les idées que ces artistes devaient exprimer étaient les siennes et les formes à leur donner furent souvent influencées, sinon directement dictées, par ses *desiderata*. Le fait qu'il ait souhaité évoquer des formes que les

artistes italiens ne connaissaient pas a fait naître une créativité inattendue, digne de retenir l'attention du chercheur contemporain, d'activer sa curiosité et de mobiliser ses ressources herméneutiques. Claude d'Urfé avait demandé à ses artistes – surtout aux marqueteurs, auteurs de l'étage supérieur du lambris – de structurer rationnellement l'espace de sa chapelle : s'inspirant du modèle italien du *studiolo*, ils durent donc prévoir des représentations symboliques très claires et judicieusement disposées, susceptibles de ramener ses connaissances au maître des lieux. Fonctionnant à l'origine comme un « théâtre de la mémoire »³³ destiné à exercer continuellement l'esprit du commanditaire (ou, tout au plus, des humanistes appartenant au même milieu), la chapelle d'Urfé s'avère aujourd'hui être également un espace capable de fortifier l'acuité intellectuelle des contemporains que nous sommes, contraints, parce que dépourvus d'une partie des clés permettant d'accéder à ce microcosme, de nous interroger sur l'origine et la signification d'images qui se profilent comme des rébus, à la manière de celle analysée dans ces pages. Bien que Claude d'Urfé ait conçu le *sacellum mirabile* de son château comme un espace lui étant (presqu')intégralement réservé ainsi qu'à ses proches, il est tentant d'imaginer que la tournure inattendue prise par son « gymnase » de l'esprit – n'oublions pas que Juvénal est cité sur la voûte de l'oratoire : « Mens sana in corpore sano » – lui aurait beaucoup plu³⁴.

³³ BOLZONI 1995.

³⁴ Il convient de rappeler à ce propos qu'Henri II chargea Claude d'Urfé de « gouverner » l'éducation du dauphin, le futur François II, et des enfants de France dès son retour de la mission italienne et ce, jusqu'à sa mort. La stimulation des ressources logiques à travers des exercices auxquels on faisait face pour la première fois fait partie des atouts d'un bon maître.

Bibliographie

- BERNARD 1839 = A. BERNARD, *Les d'Urfé. Souvenirs historiques et littéraires du Forez au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris 1839.
- BOLZONI 1995 = L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Turin 1995.
- BUGINI 2014 = E. BUGINI, *La musica di fra Giovanni da Verona*, Paris 2014.
- BUGINI 2019-2020 = E. BUGINI, «...avec grande curiosité...»: les caractères originaux des boiseries de la chapelle d'Urfé à travers la description d'un écrivain du XVII^e siècle (et ses lacunes), « Studiolo », 16, 2019-2020, p. 114-133.
- BUGINI 2020 = E. BUGINI, *La chapelle de la Bâtie d'Urfé: relecture des boiseries cinquante ans après les études d'Olga Raggio*, « Seizième Siècle », 16, 2020, p. 69-111.
- BUGINI 2021 = E. BUGINI, *Claude d'Urfé's Taste for Antiquity: Some evidence*, Rome 2021.
- DE SOULTRAIT & THIOLLIER = G. DE SOULTRAIT & F. THIOLLIER, *Le château de la Bâtie d'Urfé et ses seigneurs*, Saint-Étienne 1886.
- DU CHOUL 1556 = G. DU CHOUL, *Discours de la religion des anciens Romains [...]*, Lyon 1556.
- FODERE 1619 = J. FODERE, *Narration historique et topographique des couvents de l'ordre de Saint-François [...]*, Lyon 1619.
- LEMERLE 2005 = F. LEMERLE, *La Renaissance et les Antiquités de la Gaule*, Turnhout 2005.
- LE ROI ET L'ARTISTE 2013 = LE ROI ET L'ARTISTE. FRANÇOIS I^{ER} ET ROSSO FIORENTINO, sous la direction de M. Barbier et al., Paris 2013.
- LYON RENAISSANCE 2015 = LYON RENAISSANCE. ARTS ET HUMANISME, sous la direction de L. Virassamynaïken, Lyon-Paris 2015.
- MARKEY 2016 = L. MARKEY, *Imaging the Americas in Medici Florence*, Pennsylvania 2016.
- PEINDRE A LYON 2014 = PEINDRE A LYON AU XVI^E SIECLE, sous la direction de F. Elsig, Milan 2014.
- RAGGIO 1972 = O. RAGGIO, *Vignole, fra Damiano et Gerolamo Siciolante à la chapelle de la Bastie d'Urfé*, « Revue de l'art », 15, 1972, p. 29-52.
- ROSSIAUD 2012 = J. ROSSIAUD, *Lyon 1250-1550. Réalités et imaginaires d'une métropole*, Seyssel 2012.
- « SACELLUM MIRABILE » 2019 = « Sacellum mirabile ». *Nouvelles études sur la chapelle de Claude d'Urfé*, sous la direction de E. Bugini, Rennes 2019.

SACRIFICIO E SOCIETÀ 1988 = *SACRIFICIO E SOCIETÀ NEL MONDO ANTICO*, sous la direction de C. Grottanelli et N.F. Parise, Bari 1988.
SAVAY-GUERRAZ 2013 = H. SAVAY-GUERRAZ, *Le musée Gallo-Romain de Lyon*, Lyon 2013.

Légendes

Fig. 1. École de Scibec da Carpi (?), Panneau sculpté majeur du lambris de la chapelle de la Bâtie d'Urfé, ca 1550, noyer, 68 x 108 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Figg. 2-4. Détails de la fig. 1

Fig. 5. *Lugdunum en 1572*, gravure tiré de G. Braun, *Théâtre des cites du monde* (Cologne ?, 1572/1617)

Fig. 6. Vue de l'odéon de Fourvière à Lyon, I^{er}-II^e siècle

Figg. 7-8. Graveur français anonyme, *Plan scénographique de Lyon* (deux détails), ca 1550, 25 feuilles gravées, 170 x 220 cm, Lyon, Archives municipales

Fig. 9. Détail de la fig. 1

Fig. 10. Étienne Martellange, *Vue cavalière de la Bâtie d'Urfé* (détail), 1611, dessin, 39,1 x 54,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

Fig. 11. Vue de la Bâtie d'Urfé depuis de bois de l'Astrée (Saint-Étienne-le-Molard)

Fig. 12. Détail de la fig. 1

Fig. 13. Fragment architectural du mausolée des Urfé (autrefois dans l'église cistercienne de l'abbaye de Bonlieu), ca 1543, pierre calcaire [dimensions non prises], Chazelles-sur-Lavieu (en face du château du Poyet)

Figg. 14-15. Épitaphes du tombeau de Jeanne de Balsac, ca 1543, calcaire de Belgique gravé [dimensions non prises], collection particulière

Fig. 16. Détail de la fig. 13

Fig. 17. Mausolée de Lucius Munatius Plancus à Gaeta, ca 22 a.C.

Fig. 18. Giuliano da Sangallo, *Mansolée de Lucius Munatius Plancus à Gaeta et « sepultura » de Vienne*, 1494, dessin, 45,5 x 39 cm, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana

Crediti fotografici

Fig. 1 : Alan Radom

Figg. 2-4, 6, 9, 11-13, 16 : Elena Bugini

Fig. 5 : commons.wikimedia.org/wiki/File:Lugdunum-1572.jpg

Figg. 7-8 : Gilles Bernasconi © Archives municipales de Lyon

Figg. 10, 14-15 : Éric Dessert et Jean-Marie Refflé © Région Auvergne-Rhône-Alpes, Inventaire général du patrimoine culturel, 1990 – ADAGP

Fig. 17 : [\[it.wikipedia.org/wiki/File:Mausoleo_di_Planco\]PG](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Mausoleo_di_Planco.JPG)

Fig. 18 : [image scannée tirée de L. Virassamynäiken (sous la direction de), Lyon, Renaissance. Arts et Humanisme, Lyon-Paris, 2015, p. 71 (fig. 23)]



1



2



3



4



5



6

CLAUDE D'URFE ET LE RENOUVELLEMENT DU CHATEAU DE LA BATIE



7



8



CLAUDE D'URFE ET LE RENOUVELLEMENT DU CHATEAU DE LA BATIE



10



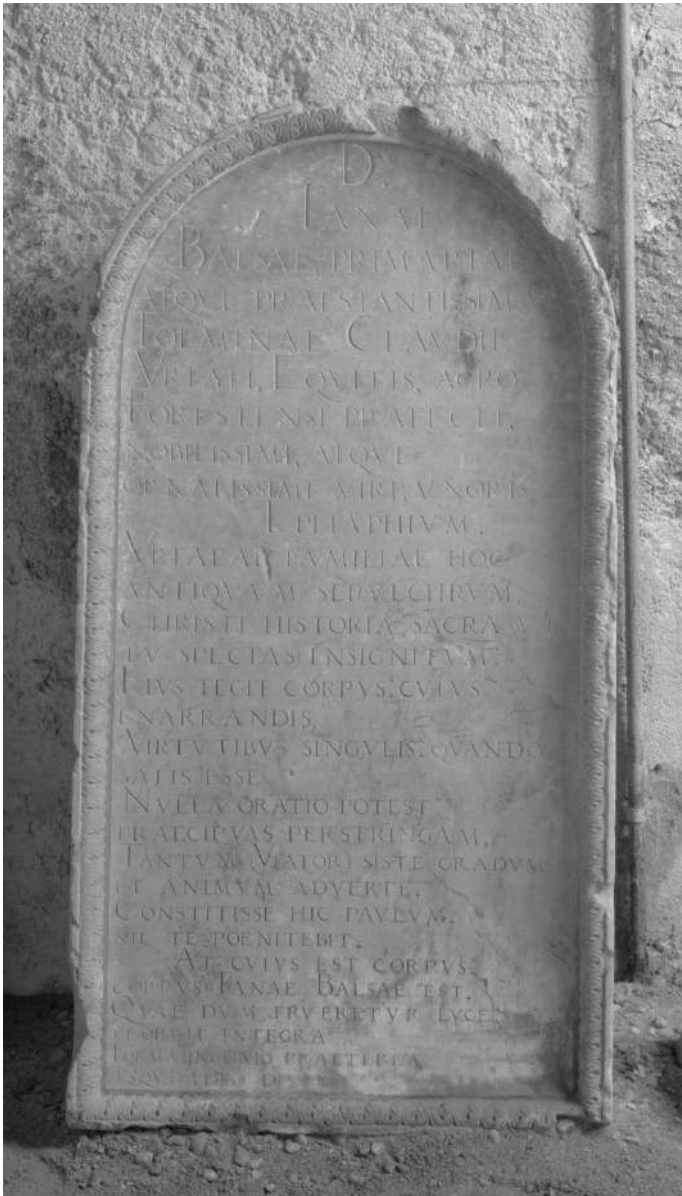
11



12



13







17



18