

Villes et Pays d'art et d'histoire
Le Pays Coëvrons-Mayenne



raconte-moi

le décor de l'église de
Saint-Martin-de-Connée

Enseignement
d'histoire des arts :
présentation
pédagogique

Sommaire

- Le décor d'une église : formes, fonctions et financement
- Les peintures murales
- Le cycle de sainte Barbe
- Les retables lavallois
- Les statues
- Les vitraux

Les décors de l'église de Saint-Martin-de-Connée et l'enseignement d'Histoire des Arts

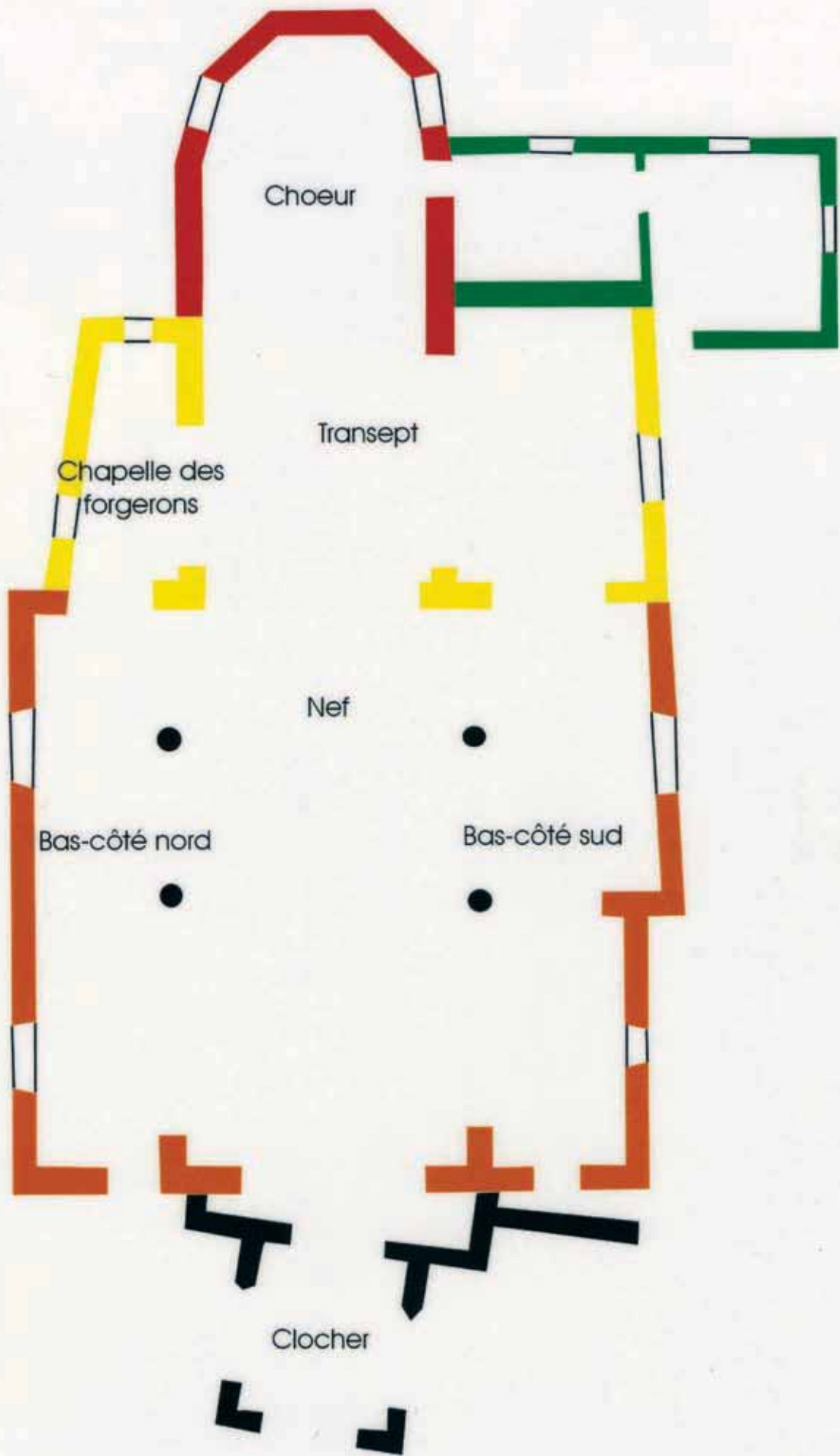
La commune de Saint-Martin-de-Connée se situe en Mayenne dans le canton de Bais, à 20km de la ville d'Evron. Son église conserve des peintures murales réalisées au XV^e siècle, un cycle peint sur un lambris de bois, trois retables lavallois, un grand nombre de statues dont les datations vont du XVI^e au XX^e siècle et deux vitraux du XIX^e siècle.

La variété des décors et leur évolution chronologique, leur bon état de conservation et leur qualité technique ont incité le Pays d'art et d'histoire à les inclure au sein de l'offre pédagogique qu'il propose aux établissements scolaires. Leur étude permet d'illustrer aussi bien des thématiques d'histoire de l'art que d'histoire car ils permettent :

- d'appréhender l'évolution liturgique de l'Eglise catholique entre le XV^e et le XIX^e siècle. - d'étudier les différentes techniques mise en oeuvre pour leur réalisation.

À ce titre, les décors de l'église de Saint-Martin-de-Connée s'inscrivent dans le domaine des Arts visuels. À l'école primaire, ils peuvent servir de support à l'étude de la fresque médiévale, des peintures médiévales et de la Renaissance, des sculptures, pièces de mobiliers et de décoration religieuse des XVII^e et XIX^e siècles et illustrer les thématiques Arts, mythes et religion, Arts, techniques et expression au collège.

Ce document est une description détaillée et une analyse de ces décors destinées aux enseignants souhaitant étudier les thématiques évoquées plus haut en s'appuyant sur le décor de l'église de Saint-Martin-de-Connée, mais qui ne souhaitent pas participer aux activités pédagogiques mise en place par le Pays d'art et d'histoire dans cet édifice.



L'EGLISE DE SAINT MARTIN DE CONNEE

LE DÉCOR D'UNE ÉGLISE

Les formes du décor

L'église Saint-Martin de Saint-Martin-de-Connée est remarquable par la variété et la qualité de son décor. Les peintures murales, les retables, les statues et les vitraux qu'elle renferme ont été réalisés entre la fin du Moyen-Âge et le début du XX^e siècle. Ils résultent donc de campagnes d'aménagement qui se sont étendues sur 400 ans et offrent une vision complète des différents décors des églises mayennaises durant les siècles précédents.

Au-delà du seul plaisir esthétique, ces différents décors sont porteurs de plusieurs significations :

- artistique** : une présentation de plusieurs courants artistiques, de la fin du moyen âge au début du XX^e siècle.
- religieuse** : s'assurer de la bonne transmission du message auprès des fidèles.
- spirituelle** : s'accorder les bénéfices d'une protection divine afin de gagner son salut.

La fonction du décor : des images pour éduquer et émouvoir

Ces représentations ou « images » sont, à l'époque médiévale et moderne, investies d'une triple mission:

- les images instruisent** : elles racontent aux fidèles, majoritairement illettrés, la vie des saints, du Christ ou celle de la Vierge.
- les images avertissent** : elles rappellent, dans une société chrétienne, que la mort rôde et qu'elle peut frapper à tout moment. A la fin du moyen âge, se multiplient tout particulièrement les scènes de martyrs et de représentations parfois très réalistes de la mort. Ces vues doivent interroger les fidèles sur la nécessité de se préparer convenablement et se laver de ses fautes.
- les images réconfortent** : elles ont pour but d'émouvoir le fidèle afin de l'inciter à réaliser de bonnes actions et éventuellement de susciter un repentir chez lui. Le bas-relief de saint Martin gravé sur le maître-autel montre l'ancien soldat de l'armée romaine offrir la moitié de son vêtement à un pauvre. La scène peut être ainsi interprétée comme le manteau de l'Église qui enveloppe et protège les plus faibles de ses fidèles.



Saint Martin, futur évêque de Tours et évangéliste de la Gaule, remet la moitié de son manteau à un pauvre.



Le financement du décor

Les travaux du gros-œuvre sont traditionnellement pris en charge par la communauté paroissiale, par le biais de la fabrique*, tandis que les éléments du décor sont, eux, bien souvent offerts par de riches commanditaires laïcs ou ecclésiastiques. Ces donateurs témoignent de leur foi mais aussi de leur volonté de montrer leur pouvoir et leur place au sein de la société. A cet effet, ils n'hésitent pas à se faire représenter ou à poser une plaque signalant leur contribution financière.

À Saint-Martin-de-Connée, Pierre Charlot, chirurgien, commanda de ses propres deniers le maître-autel de l'église en 1699, pour la somme de 210 livres. Il finança aussi l'autel de sainte Barbe (ci contre) la même année.

D'autres commanditaires* sont connus : la corporation* des forgerons a probablement commandé et fait exécuter les peintures sur bois du cycle de sainte Barbe. En revanche, le financement des peintures murales n'est pas identifié.

***Commanditaire : n. m.**

Le commanditaire est la personne qui choisit le thème iconographique auprès d'un artiste. Il n'est pas nécessairement le donateur c'est à dire celui qui finance l'œuvre.

***Corporation : n. f.**

Avant la Révolution, assemblée qui regroupait les membres d'une profession.

*** Fabrique: n. f.**

Ensemble des clercs et des laïcs administrant les fonds et revenus affectés à la construction et à l'entretien d'une église.

LES PEINTURES MURALES

Les peintures murales de l'église Saint-Martin furent retrouvées entre la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, sous une couche d'enduit.

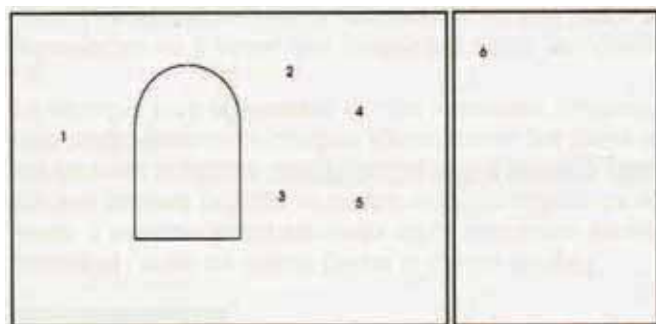
Une suite hétérogène de saints protecteurs

Le bas-côté nord et le chœur de l'église de Saint-Martin-de-Connée abritent une suite de représentations de saints protecteurs ou de martyrs* exécutée entre les XV^e et XVI^e siècles. Ils sont représentés au moment de leur martyr, ou pendant l'épisode de leur vie le plus connu. Ils ont été peints comme des images individuelles placées côte à côte et délimitées par des cadres. Ce type de représentation est fréquent à cette période et les cycles racontant la vie d'un saint sont assez rares, bien que l'église Saint-Martin abrite les cycles de sainte Barbe et de sainte Catherine.



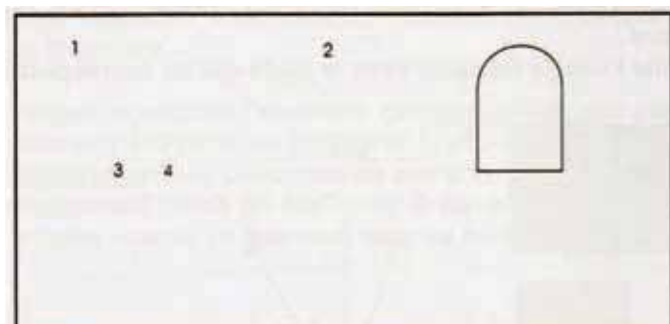
Chaque scène est individualisée par des bordures ocre. La présence de l'arcade (à droite) contraint le peintre à adapter la composition de la scène du martyr de saint Laurent à l'architecture.

Elévation schématique du bas-côté nord



- 1 : saint Christophe
- 2 : sainte Apolline
- 3 : la Vierge à l'enfant
- 4 : saint Michel pesant les âmes
- 5 : sainte Marguerite
- 6 : saint Laurent

Elévation schématique du chœur



- 1 : saint Georges terrassant le dragon
- 2 : Personnages saints
- 3 : saint Cosme et saint Damien
- 4 : saint Blaise

Les témoignages d'une foi individuelle

La multiplication d'images isolées de saints traduit un phénomène essentiel de la fin du Moyen âge : la poussée d'une foi individualisée. La peur de la mort et l'angoisse du salut éternel étaient très présents à cette époque et conditionnaient un rapport plus personnel à la religion. Dans la foi catholique, le culte des saints permettait de bénéficier d'appuis pour obtenir une place au paradis. Les paroissiens se recueillaient donc devant les images peintes ou sculptées de leurs saints protecteurs. Les gens entretenaient des liens individuels avec eux ; par exemple, un paroissien nommé Georges pouvait demander de l'aide devant l'image de saint Georges, placée dans le chœur de l'église Saint-Martin.

L'Église encouragea aussi le regroupement des fidèles en associations professionnelles, placées sous la protection de saints. Les membres de ces organisations choisirent des protecteurs dont la vie ou le martyre pouvait avoir un écho avec leurs activités. Ainsi, sainte Barbe qui s'était enfuie d'une tour en flammes devint la patronne des métiers en rapport avec le feu (forgerons, chauxfourniers et plus tard... Les pompiers).

Cependant, les pratiques chrétiennes se confondaient souvent avec la superstition. Ainsi, la population les invoquait pour obtenir des faveurs ou des guérisons. Ils pouvaient être sollicités en particulier pour la guérison de certains maux, comme

sainte Apolline contre les maux de dents car ses bourreaux lui avaient fracturé la mâchoire. Saint Christophe fut très populaire car il protégeait de la « mal mort » : en cas de mort subite, le pécheur était alors assuré d'être inhumé en terre chrétienne même s'il n'avait pas pu recevoir l'extrême-onction. Il était donc recommandé aux fidèles de voir au moins une fois dans la journée l'image de saint Christophe.



L'image de saint Christophe, littéralement celui qui porte le Christ, est traditionnellement placée à l'entrée de l'église afin d'être vue par les fidèles à la sortie de la messe.



Le jour du Jugement dernier, l'archange saint Michel pèse les âmes malgré l'intervention du Diable représenté sous les traits d'un monstre.

Martyrs ou saints ?

Les termes ont tendance à se confondre. Au XIII^e siècle, l'Église commença à reconnaître comme saints des personnages qui avaient basé leurs existences sur la recherche d'un absolu et d'une pureté à travers la foi chrétienne, à l'exemple de saint Martin qui évangélisa l'ouest de la France. Elle institua aussi d'autres règles, comme l'obligation d'avoir réalisé trois miracles.

En revanche, accèdent seulement au rang de martyrs ceux qui ont consenti à se laisser mourir ou à endurer des tortures au nom de leur foi. Appartiennent par exemple à cette catégorie, sainte Barbe, sainte Catherine d'Alexandrie qui a subi le supplice de la roue (chapelle Sainte-Barbe) ou saint Laurent, celui du gril (bas-côté nord). Les martyrs sont souvent représentés tenant une palme dans une main, symbole du martyre.

Légende ou réalité ?

Une série de recueils appelées hagiographies* relatait la vie des saints et des martyrs. *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine, réalisée au XIII^e siècle, demeure la plus célèbre. Elle fut la principale source d'inspiration des artistes au Moyen âge. Cependant, l'auteur ne cherchait pas à faire un travail d'historien mais s'attachait avant tout à démontrer la sainteté du personnage, aussi, ces textes nécessitent une lecture critique car les événements racontés sont le plus souvent légendaires.



L'histoire de saint Georges est purement légendaire. Elle met en scène le chevalier armé de sa lance en lutte avec un dragon. Il parvient à le terrasser et libérer la princesse de Trébizonde. Saint Georges, patron des chevaliers, incarne les valeurs de courage et de force.

***BAS-COTÉ (n. m.) :** Partie d'une église située sur les côtés de la nef. On l'appelle aussi un collatéral.

***HAGIOGRAPHIE (n.f.) :** Rédaction des vies des saints. Les hagiographies sont souvent utilisées lors des procès de canonisation car elles mettent en valeur les qualités et les actions des saints.

***MARTYR (n. m.) :** Chrétien mis à mort ou torturé en raison de sa foi. Le martyre est le supplice de cette même personne.

Les différentes techniques de la peinture murale

Le terme « fresque »* est souvent utilisé à tort pour désigner la peinture murale en général. Or, une fresque n'est qu'une des techniques employées pour réaliser un décor peint. Au Moyen-âge, le peintre pouvait procéder selon trois manières mais son choix a conditionné la conservation des peintures.

La technique de la fresque

Les pigments* sont délayés dans de l'eau pure puis placés sur le mur revêtu d'un enduit de chaux* fraîchement posé. Au cours du séchage, une réaction chimique s'opère entre l'enduit et le dioxyde de carbone présent dans l'air ; pendant que l'eau contenue dans l'enduit s'évapore, la chaux produit de petits cristaux qui forment une couche épaisse et emprisonnent les pigments colorés. Cette réaction s'appelle la carbonatation. Avantage : les pigments sont très bien protégés et les peintures réalisées avec cette technique se conservent très longtemps. Inconvénient : la réaction chimique ne dure que quelques heures. Elle oblige le peintre à travailler rapidement et surtout à réaliser son œuvre en une seule fois. Cette technique s'avère donc difficile et demande un excellent savoir-faire.

La technique de la détrempe

Le peintre choisit de travailler sur un enduit sec. Pour cela, il est nécessaire d'utiliser un liant (lait de chaux) et une colle (colle de poisson, colle de peau, colle d'os bouillis, jaune d'œuf...) pour permettre aux pigments d'adhérer sur les murs. Avantage : cette technique permet au peintre de disposer de tout le temps souhaité et reprendre son travail aussi souvent qu'il le désire. Inconvénient : la couche picturale est plus fragile. À terme, elle se désolidarise du mur car les colles sensibles à l'humidité perdent progressivement leur pouvoir fixatif et font tomber la couche peinte.

La technique mixte

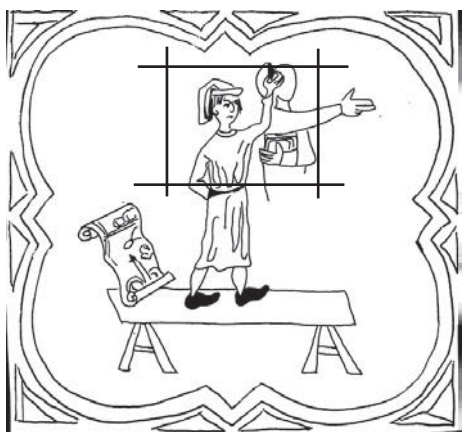
Afin d'équilibrer les propriétés de l'une et l'autre de ces deux techniques, la majorité des peintres comme celui de Saint-Martin-de-Connée utilisèrent une technique mixte (combinaison de la fresque et de la détrempe). Ils commençaient par travailler sur un enduit humide puis apportaient des ajouts ou des modifications sur un enduit sec. En Mayenne, la véritable fresque reste très rare, il s'avère plus prudent de parler de peintures murales. On reconnaît aujourd'hui la technique mixte par le mode d'altération de la peinture : l'esquisse, réalisée selon la technique de la fresque, reste en place, tandis que les couleurs, peintes à la détrempe, a disparu.

Les étapes de réalisation



La préparation du support

Le mur doit être aplani. Pour cela, on pose généralement deux couches d'enduit successives (mélange à base de chaux et de sable). -la première, assez grossière, permet de réguler naturellement l'hygrométrie du mur. -la seconde couche, plus fine, est destinée à recevoir les couches picturales.



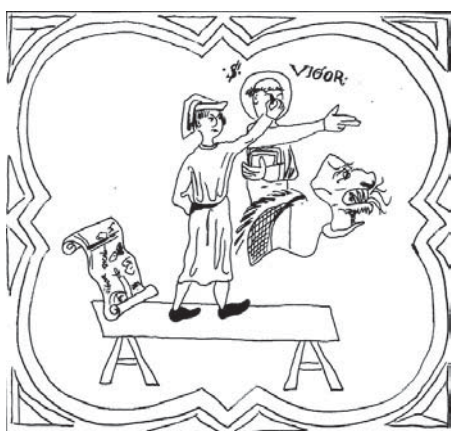
L'exécution du dessin préparatoire

Sur l'enduit frais, le peintre réalise à l'aide d'une corde tendue, une série de lignes (quadrillage), exécutées au pinceau ou bien à l'aide d'un stylet. Elles permettent ainsi de mettre en place la composition générale. Puis, le peintre réalise un dessin préparatoire, sorte de « brouillon » où sont rapidement dessinés les éléments principaux de la composition.



La pose des aplats de couleurs

Sur ce dessin préparatoire, on applique de minces couches de lait de chaux humides recevant les grands aplats colorés qui remplissent les formes esquissées (vêtements, corps du dragon). Les parties destinées à être lumineuses (visages, cous, mains) restent vierges de peintures. La dernière couche de lait de chaux qui recevra les couleurs n'est pas étalée en une seule fois sur la paroi. Le peintre ne l'étale que sur la partie qu'il pense pouvoir peindre au cours d'une même journée.



La réalisation des détails et du modelé

Après le séchage, le peintre affine la représentation. Sur un enduit devenu sec ou remouillé, il réalise les rajouts et les détails (ombres du visage, dessin du nez, de la bouche et des oreilles, plis des vêtements). Enfin, il achève sa composition en réalisant les contours de ces formes.

De quels pigments le peintre disposait-il pour mettre en couleur les dessins ?

Au moyen-âge, les peintres disposaient d'une gamme réduite de pigments pour mettre en couleur leurs œuvres. Certaines couleurs (vert, bleu), plus difficiles à obtenir que d'autres, étaient logiquement plus chères et témoignaient de la richesse du commanditaire. Peu d'ouvrages théoriques donnent des indications sur la nature des couleurs mais, en réalité, les peintres utilisaient des éléments naturels, préalablement réduits en poudre.

La palette des couleurs

Les couleurs des peintures de Saint-Martin-de-Connée sont relativement communes : les rouges et les jaunes dominent.

Les teintes de base : Les jaunes et les rouges sont obtenus à partir d'argiles contenant des oxydes de fer. Le blanc peut être fabriqué à partir de plomb ou plus simplement issu d'un lait de chaux. Le noir est le résultat d'une combustion : charbon de bois ou le noir de pêche par exemple, issu de la calcination des noyaux de pêche et produit une poudre noire veloutée. Le gris utilisé pour les ombres est le plus sou-

vent le mélange du noir et du blanc.

Les couleurs moins fréquemment utilisées : Le vert est obtenu à partir du minerai de cuivre. Le bleu est la couleur la plus rare au moyen âge et il demeure très cher. Il peut s'obtenir à partir du cobalt et porte alors le nom de lapis-lazuli. Il peut aussi s'obtenir à partir de sel de cuivre.

Des couleurs éclatantes

La plupart des édifices religieux ont aujourd'hui perdu leurs peintures. Les hommes les ont souvent recouvertes d'un badigeon au cours des siècles suivants, lorsque les principes du décor ont changé. Ainsi dans le chœur, les piquetages effectués pour faire adhérer les badigeons de chaux au mur ont abîmé la scène de saint Georges. Les dégradations naturelles, comme l'humidité, ont aussi joué un rôle dans la disparition de ces œuvres.

Par conséquent, nous avons désormais une vision trompeuse des églises médiévales. En réalité, les hommes de cette époque choisissaient pour leurs églises des couleurs très fortes, saturées comme en témoignait la polychromie des porches des cathédrales. Lorsque les peintures ont été préservées, nous en avons également une perception altérée car l'usure du temps a rendu les coloris moins intenses. Malgré tout, les couleurs des peintures de Saint-Martin-de-Connée restent relativement bien préservées car elles ont été protégées de l'humidité, de la lumière et des exactions jusqu'à une date récente grâce au badigeon qui les a recouvertes.

LE CYCLE DE SAINTE BARBE

Qui est sainte Barbe ?

Sainte-Barbe demeure une des saintes les plus populaires du Moyen-Âge. Toutefois, son histoire est vraisemblablement légendaire car les textes évoquant les premiers martyrs ne la mentionnent pas. Son culte n'apparaît pas avant le IX^e siècle mais prend une ampleur très importante à partir du XIII^e siècle.

Elle aurait vécu au milieu du III^e siècle en Asie Mineure (Turquie actuelle). Son père, Dioscorus, était un riche païen et gouverneur de province. Pour l'éloigner du prosélytisme chrétien et/ou la protéger du regard de ses prétendants, il la fit emprisonner dans une tour. Les princes venus malgré tout la demander en mariage furent tous éconduits, la jeune femme manifestant le désir de rester vierge.

Pendant une absence de son père, parti en voyage, sainte Barbe reçut en prison la visite d'un prêtre déguisé en médecin qui la baptisa. Pour exprimer son amour pour le Christ, sainte Barbe fit percer une troisième fenêtre dans la tour, symbole de la Trinité - le Père, le Fils et le Saint Esprit. De retour chez lui, son père découvrit, furieux, cette initiative et tenta de la tuer en mettant le feu à la tour. Sainte Barbe parvint à s'échapper mais elle fut finalement rattrapée et livrée par un jardinier. Son père la condamna à d'affreuses tortures et à la flagellation. Devant son refus de renier sa foi, il lui trancha lui-même la tête mais il mourut aussitôt frappé par la foudre. Le corps de sainte Barbe fut ensuite enterré par Valentinien avec la dépouille de sainte Julienne. On prie donc sainte Barbe pour se protéger de la foudre. Elle devint par la suite la patronne protectrice des métiers en rapport avec le feu et d'une multitude de professions.

Valentinien creusant la tombe de sainte Barbe et d'autres martyrs.



Scènes disparues

Martyre de sainte Barbe



Sainte Barbe et sa mère



Scènes disparues



Sainte Barbe discutant avec son père, Dioscorus



sainte Barbe face aux prétendants



Sainte Barbe et les philosophes païens

La chapelle des Forgerons

Bien qu'il n'existe pas de preuves formelles, il est très séduisant d'associer l'existence de cette chapelle à la présence des forges d'Orthes sur la commune. En effet, les forgerons se plaçaient traditionnellement sous la protection de sainte Barbe et seule une corporation de métiers pouvait financer un programme iconographique ambitieux. Fidèles à une pratique très ancrée au Moyen âge, certaines chapelles d'églises étaient dévolues à des particuliers (chapelle seigneuriale) ou à des corporations. Ils pouvaient y suivre la messe, s'y réunir, et la décorer comme bon leur semblait.

A Saint-Martin-de-Connée, le lambris de la chapelle des forgerons accueillait initialement 18 panneaux mais seuls 12 subsistent encore aujourd'hui. Le cycle est organisé en deux registres : la lecture débute en bas, de la gauche vers la droite puis se prolonge sur le registre supérieur, de la droite vers la gauche. La composition forme 8 scènes successives distribuées sur un ou deux panneaux.

Une œuvre datée

Le peintre est inconnu mais son style et certains événements historiques permettent de dater son œuvre du début du XVI^e

siècle. Il semble que l'artiste se soit inspiré de la représentation d'un Mystère (pièce de théâtre à caractère religieux et composée de plusieurs tableaux) joué à Laval en 1493, dont sainte Barbe était le personnage principal. Ce spectacle fut relaté par le chroniqueur Guillaume le Doyen.

Bien qu'héritière de certaines habitudes médiévales, elle adopte timidement le principe de la perspective, théorisé par Alberti au XV^e siècle et utilisée par les peintres de la Renaissance. Ainsi dans la première scène le sol dallé bicolore donne de la profondeur à la représentation. Dans la scène de discussion entre sainte Barbe et sa mère, les arêtes jouxtant les murs et le plafond dirigent le regard du spectateur vers la fenêtre de l'arrière plan qui s'ouvre sur paysage. Autre indices de datation : alors que l'action est censée se dérouler au III^e siècle après J.C, le peintre a délibérément choisi de représenter les personnages vêtus à la mode du début du XVI^e siècle. Les vêtements des parents de sainte Barbe sont particulièrement soignés pour témoigner de la richesse et de la puissance de ces personnages, celle-ci étant renforcée par le baton de commandement et la couronne de Dioscorus.

Une composition et une technique maîtrisée

Bien que des moulures divisent les panneaux de bois, le peintre est parvenu à tirer profit de cette contrainte pour appuyer les effets de sa composition : les moulures peuvent séparer les scènes ou les groupes de personnages à l'intérieur d'une scène ou bien être ignorées (martyre de sainte Barbe).

LES RETABLES LAVALLOIS



Trois retables lavallois

Construit en 1699, le maître-autel de Saint-Martin-de-Connée est accompagné de deux autels latéraux dédiés respectivement à sainte Barbe (1699) et à Saint-Sébastien (1701). Oeuvres de François Langlois, ces trois réalisations présentent toutes les caractéristiques du retable lavallois dont les formes s'affirment vers 1630, avant de se diffuser au-delà du Maine (Anjou, Bretagne) au cours de XVII^e et XVIII^e siècles

Une structure architecturale

Le retable lavallois se présente comme une composition à trois niveaux verticaux (corps central flanqué de deux ailes latérales) et horizontaux (soubassement, partie centrale, lucarnes). Certains auteurs voient dans ces trois niveaux les principes d'élévations d'une façade. En effet, soubassements, lucarnes, frontons, chapiteaux et entablements se rencontrent invariablement sur les retables lavallois et sur les constructions du XVII^e siècle. Cette parenté s'explique par le fait que les retableurs étaient avant tout des architectes. Pierre Corbineau, le retableur le plus célèbre, a ainsi dirigé les travaux du couvent des Ursulines de Château-Gontier, du château de Brissac puis du Parlement de Rennes pendant un temps. Tugal Caris, François Trouillard, Michel et François Langlois étaient avec les Corbineau, les retableurs les plus célèbres.

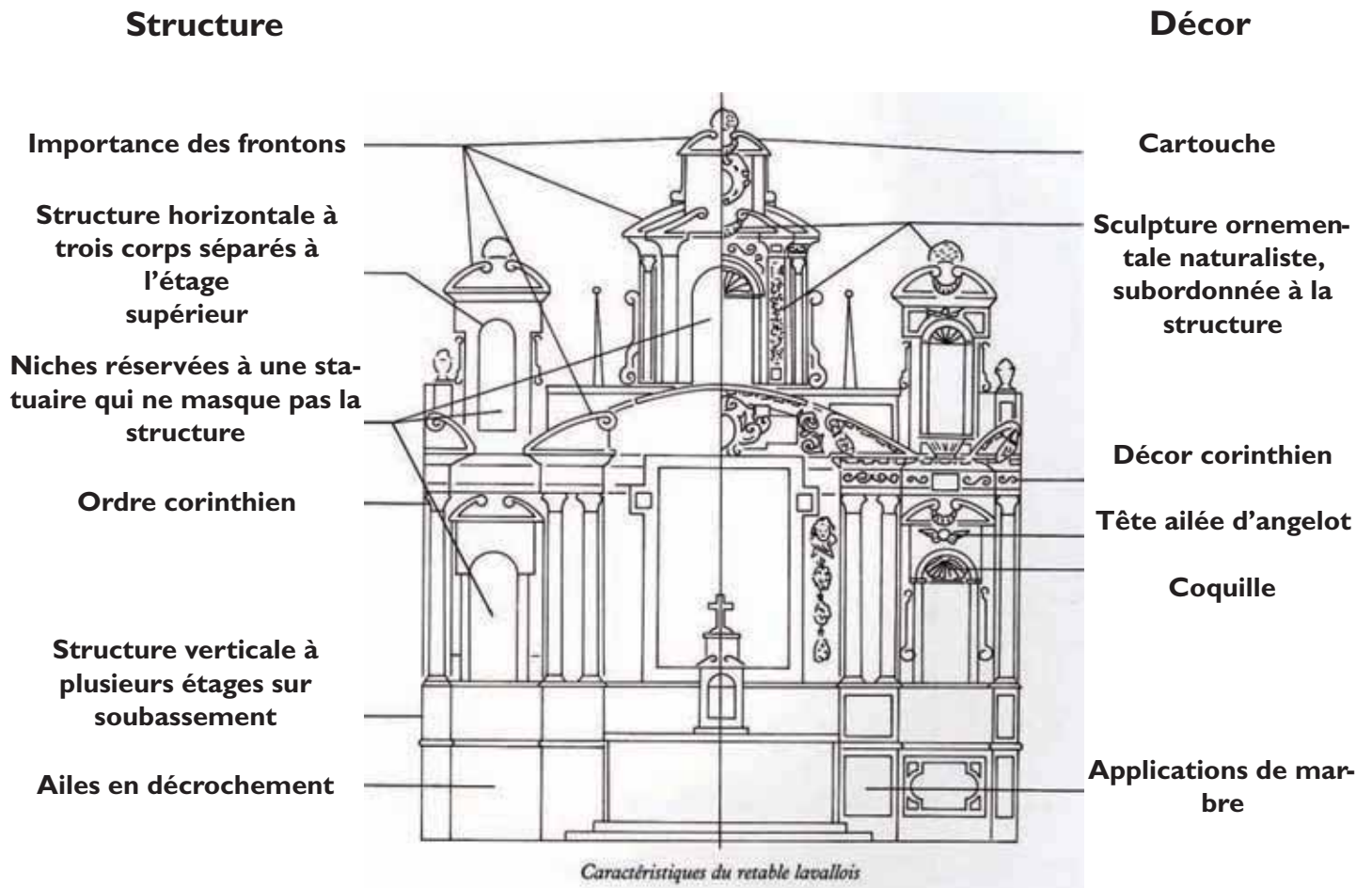
Un décor maniériste

Un décor maniériste met en valeur la structure géométrique et rigoureuse du retable. Ce courant artistique qui s'étend du milieu du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle privilégie la complexité et la richesse ornementale ainsi qu'un fort relief des sculptures. Celles-ci se distinguent par une grande qualité d'exécution : elles ne sont pas fixées à la structure mais taillées dans la masse.

Ce décor est issu des motifs de la Renaissance, eux-même inspirés des formes de l'Antiquité

gréco-romaine. Il se complexifie au XVII^e siècle en adoptant des frontons brisés ou courbes, des angelots ou des guirlandes.

Ce décor est aussi la principale faiblesse du retable lavallois : il s'inscrivait pleinement dans l'évolution artistique que la France connaissait dans les années 1630 mais par la suite, les retableurs n'ont pas su faire évoluer les formes en accord avec les changements artistiques du royaume. Par conséquent, au début du XVIII^e siècle, le retable lavallois fut jugé démodé et on préféra alors faire appel à des retableurs angevins.



Les matériaux

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les églises du Maine et plus généralement de l'Ouest de la France, se dotent de retables aux caractères originaux dont le centre de production se situe à Laval. Une de leur particularité réside dans l'utilisation conjointe de deux matériaux, le tuffeau et le marbre.

Les exigences des commanditaires en matière de décor ont imposé l'utilisation d'un tuffeau très tendre et blanc extrait dans les carrières du Saumurois et de Touraine. Il arrivait dans le Bas-Maine par le biais de la rivière Mayenne, qui avait été canalisée de Château-Gontier à Laval sous le règne de François I^{er}. Dans la réalisation des retables, il était utilisé pour faire les éléments de structure mais aussi l'ornementation (corniches, frontons, pots à feu) tandis que le marbre était surtout employé pour le décor (incrustations, plaques, colonnes...). Le marbre de couleur rose provenait des carrières de Saint-Berthevin, près de Laval, découvertes au XVI^e siècle. Les carrières d'Argentré ou de Gastine (près de Sablé) produisaient un marbre de couleur noire. Ces marbres, extraits par les "marbreyeurs" étaient livrés sur les chantiers, déjà taillés aux formes et dimensions définies par le marché passé devant notaire entre le marbrier et l'architecte. La réputation des marbres de Laval s'étendit au delà de l'Ouest, au point qu'ils furent exportés jusqu'à Paris et Versailles.



Les guirlandes et les angelots sculptés dans le tuffeau reçoivent des touches colorées



Le marbre noir ou rose peut se présenter sous différentes formes : colonnes ou incrustations

Un décor issu de la Contre-Réforme*

Le retable monumental est élément caractéristique du décor des églises aux XVII^e et XVIII^e siècles. Son étymologie (*retro tabulam* : derrière la table) renseigne sur sa fonction : magnifier l'autel, table de célébration de la messe. Sa diffusion à partir du XVII^e siècle correspond au désir de l'Église catholique de lutter contre le Protestantisme. Pour cela, l'Église édicta un texte au lendemain du Concile de Trente (1543-1563) où elle réaffirmait ses dogmes fondamentaux et rejetait les principes de la Réforme protestante.

Au niveau théologique : les Actes du Concile réaffirmèrent l'importance de l'Eucharistie dans la célébration de la messe. Le prêtre officiant, reprenant le geste de Jésus lors de la Cène, entrait en prière devant l'hostie et le vin, placés sur l'autel. Selon la croyance catholique, le vin devenait sang et le pain corps du Christ. Ce procédé s'appelle *Transsubstantiation*. Les Protestants l'avaient remis en cause : Luther avançait que le pain et le vin conservent leur substance mais que le sang et le corps de Christ s'y sont mêlés. Zwingli allait encore plus loin en affirmant que le Christ n'est pas corporellement présent dans le pain et le vin mais dans le cœur, l'esprit et la vie de ceux qui assistent à la messe et communient. Pour redonner de l'importance à l'Eucharistie, il fut choisi de mettre en valeur le *tabernacle*, petite armoire qui accueillait le pain, le vin, le calice et la patène, pendant la messe, en le plaçant dans un retable situé derrière l'autel.

Au niveau du décor : par opposition à l'austérité des temples protestants, les Actes du concile recommandèrent l'adoption d'un décor riche et foisonnant. Le but était de faire des églises un lieu de spectacle, de donner aux fidèles une vision de la Jérusalem Céleste, de jouer sur leurs sentiments et leurs émotions plutôt que sur leur réflexion.

Au niveau du culte : comme les protestants rejetaient le culte des images et des saints, l'église catholique le renforçait ainsi que le culte marial. Les églises se couvrirent de peintures représentant des épisodes de la Bible et de nombreuses statues de saints furent installées. La partie centrale des maître-autels est ainsi toujours occupée par un tableau, tandis que les ailes latérales et les lucarnes possèdent des niches pour accueillir des statues.

Sur le maître-autel de l'église de Saint-Martin-de-Connée, les tableaux de la Nativité (partie centrale) et de l'Annonciation (lucarnes) cohabitent avec les statues de saint Charles, saint Julien, et saint Martin tandis que les retables latéraux abritent les statues de sainte Barbe et saint Sébastien.

Une mise en scène de l'espace religieux

Contrairement à la majorité des églises mayennaises, la disposition d'origine des retables a été conservée dans l'église de Saint-Martin-de-Connée : les retables latéraux incitent le regard à converger vers le maître-autel au fond du chœur.

La mise en scène fut renforcée par quelques aménagements préalables comme l'obturation de la baie gothique au centre du chœur, au moment de l'installation du retable et le percement de fenêtres latérales, fermées par des vitres blanches.

* **Contre-Réforme:** n. f.

Mouvement initié par l'Église catholique au lendemain du concile de Trente (1542-1563) pour réaffirmer sa puissance et contrer le protestantisme.

***Maître-autel :** n. m.

Autel principal d'une église, situé dans le chœur.

***Retable :** n.m.

Grand décor de pierre et de marbre destiné, la plupart du temps, à orner le fond du chœur et à illustrer l'enseignement de l'église.



Statue de saint Jacques (terre cuite. XVII^e siècle)

LES STATUES

Statue de la Vierge à l'Enfant (Bois. XVI^e siècle)



Le choix de la présentation et des thèmes

Les statues installées dans l'ensemble de l'édifice représentent des saints populaires (sainte Barbe, saint Sébastien...), des évêques (saint Éloi, saint Julien..) ou des personnages de la Bible (la Vierge...). Elles peuvent être isolées le long des murs ou installées dans les niches des retables.

Le choix de ces personnages ne doit rien au hasard. Il peut résulter de vénération liées à un culte largement partagé au sein du royaume ou bien être l'objet de pratiques plus locales. La statue de Jacques le Majeur rappelle l'emplacement stratégique de l'église située sur la route qui mène au mont Saint-Michel. Le « Chemin Montais », mentionné pour la première fois au XII^e siècle, reliait les deux principaux lieux de pèlerinage de l'Ouest de la France -Tours (tombeau de saint Martin) et le Mont-Saint-Michel- en traversant la partie nord du département de la Mayenne.

Des attributs

Afin de faciliter l'identification des personnages peints ou sculptés, les artistes ont traditionnellement recours à des attributs ou à des gestes symboliques.

-**saint Jacques le Majeur** : présente tous les attributs du pèlerin qui se rend à Saint-Jacques-de-Compostelle : la coquille (elle est ramassée, en l'honneur de l'apôtre, sur les rives de l'océan Atlantique puis rapportée en souvenir du long périple), le costume (la cape et le chapeau protègent contre le froid et les tempêtes); le bâton (ou bourdon) offre un réconfort contre la fatigue de la marche.

-**la Vierge** : elle est ici trônant associée à l'Enfant auquel il manque un bras. Après l'Assomption (élévation de la Vierge au ciel), la Vierge est couronnée par les anges (ou parfois par le Christ) devenant ainsi la reine des Cieux.

Les matériaux

La terre cuite

La technique de la terre cuite domine dans le Maine aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ce matériau se reconnaît facilement grâce à deux critères : les lignes de rupture dans les silhouettes indiquent que les statues ont été divisées en plusieurs parties après leur modelage car les fours de potier n'étaient pas assez grands pour cuire l'oeuvre entière. Les parties étaient réassemblées après cuisson à l'aide d'une résine. Les statues étaient ensuite peintes pour gagner en réalisme et la polychromie masquait les ruptures mais elles sont réapparues lorsque la peinture s'est patinée. D'autre part, la plupart des statues façonnées dans ce matériau ont un trou dans le dos. Ce trou appelé trou d'évent était fait avant l'enfournement pour éviter que la statue n'éclate à la cuisson.

La généralisation du plâtre

Au XVIII^e siècle, la fabrication de statues en plâtre commença mais cette technique se généralisa au siècle suivant. Quelques facteurs peuvent l'expliquer : en premier la nécessité de fournir un nouveau décor et un nouveau mobilier aux églises qui avaient été pillées sous la Révolution. Le plâtre présentait l'intérêt d'être peu coûteux et pouvait être moulé en grande quantité. De fait, la rapidité d'exécution et la réduction des coûts de production permirent aux paroisses modestes de meubler et de décorer leurs églises. Par le biais de la fabrique, les paroissiens commandaient et choisissaient des oeuvres sur catalogue auprès de manufactures spécialisées. Exemple caractéristique de cette production standardisée : les statues de la Vierge de Pontmain. Reproduite à grande échelle, la statue orne la plupart des églises mayennaises.

LES VITRAUX

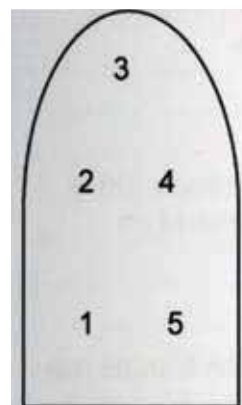
Des vitraux du XIX^e siècle

L'église de Saint-Martin-de-Connée possède deux vitraux réalisés entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Le vitrail de sainte Barbe se trouve dans le bas-côté nord de la nef. Il est l'oeuvre d'Auguste Alleaume, maître verrier lavallois très réputé. Il se présente comme un tableau : la scène divisée par la lancette de la baie, représente du côté gauche le père de sainte Barbe et sa cour, sainte Barbe accompagnée d'une femme se tenant en retrait du côté droit. Le père de sainte Barbe et ses compagnons regardent la sainte qui a les yeux levés aux ciel, qu'elle désigne de sa main droite.

La partie basse du vitrail représente la tour percée de trois fenêtres de laquelle sainte Barbe s'est enfuie, tandis que la partie haute est occupée par deux dais gothiques abritant Dioscorus d'un côté, sainte Barbe de l'autre.



Vitrail de sainte Barne par Alleaume.



Vitrail du Bienheureux Jacques Burin par Mauméjean.

1. L'apparition de la Vierge à l'enfant
2. La célébration de la messe
3. L'exécution sommaire
4. La sépulture de nuit
5. La remise de la plaque symbolisant son martyre « martyr october »

Le vitrail du bas-côté sud a été posé en 1924. Il est signé Mauméjean et représente des scènes de la vie et de la mort du Bienheureux Jacques Burin, curé de la paroisse de Saint-Martin-de-Connée de 1787 à 1794. Né à Champfleur dans la Sarthe, il tomba dans une embuscade tendue par des soldats de la Garde Nationale le 17 octobre 1794, alors qu'il se rendait à Champagnéteux, et fut fusillé sur place. Il fut béatifié en 1955.

À l'exemple des vitraux médiévaux, les scènes sont placées dans des médaillons et se lisent à gauche, du bas vers le haut puis à droite du haut vers le bas.

Le XIX^e siècle correspond à une époque de renouveau pour l'art du vitrail. Celui-ci était tombé en désuétude durant les XVII^e et XVIII^e siècles, en grande partie à cause des préconisations faites par le Concile de Trente en matière de construction et d'ornement des églises, où il était notamment recommandé d'en améliorer l'éclairage. D'autre part, les retables, la peinture et la sculpture furent reconnus comme arts majeurs, au détriment du vitrail. En conséquence, sa fabrication fut arrêtée pendant une longue période. Cependant, au XIX^e siècle,

l'intérêt porté à l'architecture médiévale permis de redécouvrir les techniques d'élaboration et le vitrail connu un second âge d'or entre le XIX^e et le début du XX^e siècle.

Les techniques de fabrication du vitrail

La fabrication du verre

Connu en Egypte et en Orient dès 4000 av. J.C., le verre s'otient par la fusion à une température comprise entre 1200 et 1500 degrés d'un élément vitrifiant (silice, contenue dans le sable préalablement lavé) et d'éléments fondants permettant d'abaisser le degré de fusion (soude ou potasse extraite des cendres de fougères ou de hêtre). L'adjonction de divers oxydes métalliques permet de teinter le verre dans la masse. Le verre est mis en forme par le verrier qui souffle dans une canne en fer afin de former un boule en verre en fusion. La pratique la plus courante est celle du manchon : elle consiste à obtenir un cylindre allongé qui est fendu puis ramolli avant d'être aplati et poli pour donner une plaque de verre.

La fabrication d'un vitrail

Les méthodes de fabrication d'un vitrail demeurent aujourd'hui à peu près identiques à celles élaborées au cours du moyen âge. La réalisation d'une verrière se déroule selon les étapes suivantes :

L'esquisse	établir, à partir des mesures de la fenêtre, une esquisse à échelle très réduite. Elle doit indiquer la forme du vitrail, les lignes du dessin, les couleurs, le tracé des plombs et l'emplacement de l'armature qui maintiendra le vitrail.
Le carton	agrandir le modèle à la taille normale, panneau par panneau. Toutes les données y figurent : tracé du plomb, figures, ornements. Ce patron servira de guide tout au long du travail.
Le calibrage	reproduire le carton, le double est découpé avec des ciseaux à double lame ce qui permet d'éliminer une bande de papier (de la taille de l'épaisseur du plomb). Ces calibres servent de guide pour la coupe du verre.
La coloration	choisir les feuilles de verre à partir des indications de coloris portées sur le carton.
La coupe	poser le verre sur le carton et couper. Les irrégularités sont corrigées à l'aide d'une pince nommée grugeoir. A la fin du 15 ^e siècle, la découpe au fer rouge est remplacée par l'utilisation du diamant.
La peinture	dessiner en appliquant sur le verre une grisaille, peinture vitrifiable qui se compose d'un mélange d'oxyde de fer ou de cuivre et d'un fondant constitué de verre broyé. Lors de la cuisson, la grisaille se vitrifie et permet de souligner les ombres et les détails. Le jaune d'argent (XIV ^e siècle) et la sanguine (XV ^e siècle) enrichissent plus tard la palette de couleurs.
La cuisson	porter les pièces peintes à une température de 500 à 600 degrés, ce qui permet au fondant de s'incorporer au verre. C'est une opération délicate car si la grisaille est mal cuite, elle aura tendance à s'écailler.
La mise en plomb	retirer du four les pièces refroidies et les disposer sur une table pour y être assemblées et former les panneaux. Les pièces de verre sont alors serties dans des baguettes de plomb dont la section est en forme de H. Lorsque toutes les pièces d'un panneau sont reliées par le réseau de plomb, les points de jonction des différentes baguettes sont soudés à l'étain.
La pose	poser les panneaux dans la fenêtre dans laquelle le serrurier aura installé l'armature métallique.

Laissez-vous conter Coëvrons-Mayenne, Pays d'art et d'histoire...

... en compagnie d'un guide-conférencier agréé par la ministère de la Culture.

Le guide vous accueille. Il connaît toutes les facettes de Coëvrons-Mayenne et vous donne des clefs de lecture pour comprendre l'échelle d'un paysage, l'histoire du pays au fil de ses villages.

Le guide est à votre écoute. N'hésitez pas à lui poser vos questions.

Le service animation du patrimoine

coordonne les initiatives de Coëvrons-Mayenne, Pays d'art et d'histoire. Il propose toute l'année des animations pour les habitants et les scolaires. Il se tient à votre disposition pour tout projet.

Si vous êtes en groupe

Coëvrons-Mayenne vous propose des visites toute l'année sur réservation.

Coëvrons-Mayenne appartient au réseau national des Villes et Pays d'art et d'histoire

Le ministère de la Culture et de la Communication, direction de l'Architecture et du Patrimoine, attribue l'appellation Villes et Pays d'art et d'histoire aux collectivités locales qui animent leur patrimoine. Il garantit la compétence des guides-conférenciers et des animateurs du patrimoine et la qualité de leurs actions. Des vestiges antiques à l'architecture du XXI^e siècle, les villes et pays mettent en scène le patrimoine dans sa diversité. Aujourd'hui un réseau de plus de 130 villes et pays vous offre son savoir-faire dans toute la France.

À proximité

Laval, Le Mans, Angers, Rennes, Vitré, Fougères, Nantes, Guérande, Fontenay-leComte et Saumur bénéficient de l'appellation Villes d'art et d'histoire ; le Perche-Sarthois et la Vallée du Loir bénéficient de l'appellation Pays d'art et d'histoire.



Conception graphique: d'après LM Communiqué. Photos: Dominique Vernier. Couverture: détail du cycle de sainte Barbe, chœur de l'église avec le maître-autel de F. Langlois

Contact pédagogique
Pays d'art et d'histoire
Service du patrimoine

25 rue de la Maillarderie
53000 LAVAL
tél. 02 43 59 96 13
fax 02 43 59 96 12

Réservations
Pays d'art et d'histoire
Château de Sainte-Suzanne

1, rue du Château
53270 Sainte-Suzanne
tél. 02 43 68 83 90
Courriel:
coevrons-mayenne@cg53 .fr

