Les Neuf Preux de Belvès (Dordogne)

Le programme peint des Neuf Preux, mis au jour dans ledit « Hôtel de Commarque »[1] à Belvès, en Dordogne, a été sauvé *in extremis* en 2010, tout comme le premier ensemble de peintures découvert dans cette demeure en 2003[2], lequel a pour sujet un événement marquant de l'histoire de la châtellenie de Belvès[3].

En 2008, après un heureux achat, la réfection de la façade et des toitures s'impose pour sauvegarder l'édifice. La campagne de travaux alors engagée permet aussi la restauration du premier programme pictural connu et la découverte du second ensemble qui représente neuf chevaliers[4]. En 2010, Pascal Ricarrère s'intéresse d'une part, à la scène historique qui représenterait l'arrivée de l'archevêque de Bordeaux, peut-être André d'Épinay[5], et d'autre

1 — Il est appelé plus communément « château », nom sous lequel il est inscrit aux Monuments Historiques par arrêté du 6 décembre 1948.

2 — Un rapport sur les travaux entrepris et ayant conduit à la découverte du premier ensemble de peintures a été dressé en 2003 par l'entreprise de restauration SOCRA.

3 — Les peintures représentant une scène historique décorent le mur nord de la salle occidentale au deuxième étage et font face à l'entrée depuis la tour. Il est possible qu'il s'agisse de la rencontre entre un archevêque de Bordeaux et les autorités laïques de Belvès (voir note 5). Des arbres fruitiers complètent le programme sur les murs nord, ouest et sud ; les travaux successifs opérés sur le mur oriental ont effacé toute trace d'un éventuel décor peint.

4 — L'architecte Alain de La Ville a dirigé les travaux et la restauratrice Cornelia Cione a réalisé la campagne de restauration, sur la demande de l'actuel propriétaire François Dequesne et sous la supervision de la D.R.A.C. Aquitaine. Des aménagements ont été réalisés pour permettre la conservation et la valorisation des peintures de la demeure, ouverte au public.

5 — Pascal Ricarrère, « Belvès. Découvertes de décors peints de la fin du XVe siècle,

part, au cortège de chevaliers qu'il reconnaît comme étant les Neuf Preux[6].

L'architecture de l'édifice avait déjà fait l'objet d'une notice de Pierre Garrigou Grandchamp, en 1999[7]. On sait que la bâtisse a été fortement remaniée à plusieurs reprises. Les principaux remaniements semblent avoir été réalisés aux XVe et XVIe siècles et peuvent être liés, en partie, aux nombreux conflits qui ont sévi dans cette région pendant la guerre de Cent Ans et les guerres de religion[8], ainsi qu'à des phases d'embellissement de la demeure.

Au XVe siècle, une tour d'escalier est aménagée contre la façade sud et assure dès lors un accès indépendant aux deux pièces situées à chaque niveau. Cette construction s'opère au cours d'une période plus favorable à la commande artistique, pendant laquelle les deux programmes picturaux sont aussi exécutés. La scène historique est peinte dans la salle ouest au deuxième étage tandis que les Neuf Preux prennent place dans la grande salle à l'est. Les deux campagnes picturales ne semblent pas contemporaines. Leurs styles respectifs et certains aspects techniques diffèrent, mais il est encore nécessaire d'étayer les hypothèses avec une étude archéologique du bâti. Proposer une datation n'est donc pas aisé. L'étude stylistique et les analyses scientifiques menées sur les peintures[9] permettent cependant d'envisager avec prudence une période allant de la fin XVe jusqu'au milieu du XVIe siècle et qu'il conviendra par la suite de préciser. La châtellenie de Belvès appartient alors à l'archevêque de Bordeaux[10] mais les propriétaires de la maison restent inconnus ainsi que leur place dans la société belvésoise.

43-45, rue Jacques Manchotte », (Rubrique Actualité), dans *Bulletin monumental*, vol. CLXX, 2012, p. 47-50, p. 49.

6 — *Ibid.*, p. 50.

7 — Voir Pierre Garrigou Grandchamp, « Introduction à l'architecture domestique en Périgord aux XIIIe et XIVe siècles », dans *Congrès archéologique de France* 156e session, Périgord, 1998 (1999), p. 17-46, p. 34-35.

8 — Albert Vigié, « Histoire de la châtellenie de Belvès », dans *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie du Périgord*, t. XXVIII, 1901, p. 72-104 ; Jean-Noël Biraben, « Le Recensement de la châtellenie de Belvès en 1351 », dans *Annales de démographie historique*, 1971, p. 421-454 et du même auteur, *Aperçu de l'histoire de Belvès, belvédère médiéval du Périgord noir*, Belvès, Syndicat d'initiative, 1966, p. 8-13.

9 — Les analyses avaient pour but de mettre en évidence la stratigraphie, déterminer la technique et la composition des pigments, voir Cornelia Cione, *Château de Belvès, Dordogne (France)*, R&C Lab S.r.l. Laboratoio di Analisi e Ricerca Applicata, 2010. En décembre 2013, d'autres analyses ont été réalisées par le Centre de recherche en physique appliquée à l'archéologie, de l'Université de Bordeaux (UMR 5060-CNRS, Institut de Recherche sur les Archéomatériaux – CRPAA) ; nous sommes dans l'attente des résultats.

10 — Albert Vigié, « Histoire de la châtellenie de Belvès », *op. cit.*, chapitre I, paragraphe V et n. 112.

Dans l'attente de mener une étude approfondie de l'architecture et des peintures, ainsi qu'une enquête archivistique, tel que le requiert une recherche scientifique, nous souhaitons faire connaître l'ensemble pictural des Neuf Preux qui constitue le seul témoin monumental actuellement connu de la fortune du groupe canonique en Aquitaine.

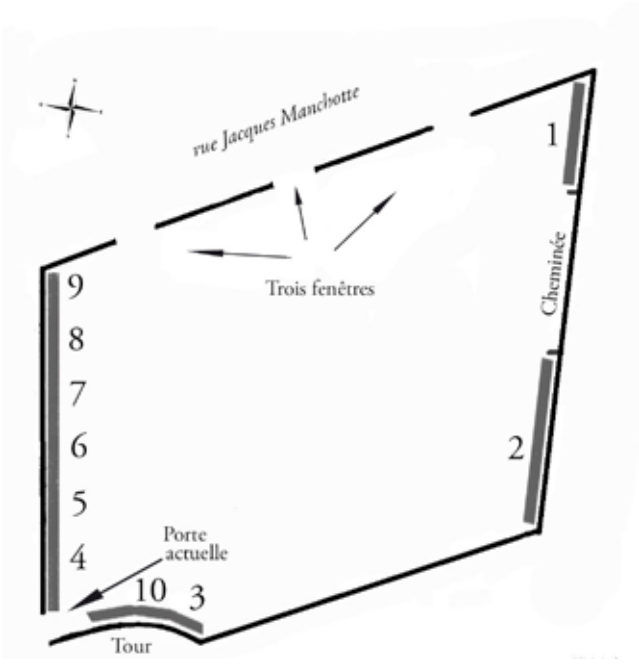

Fig. 1 : Schéma de la pièce orientale au second étage avec localisation des peintures © N.-Ch. Rebichon.

Situées dans la pièce est, les peintures des Preux se déploient sur tout le mur ouest, sur l'arrondi de la tour qui pénètre dans la salle au sud et sur le mur oriental, de part et d'autre d'une cheminée monumentale dont on conserve seulement la trace et des fragments de pierres (Fig. 1). Le sol originel était environ 1,50 m plus bas, ce que confirme le décor peint dégagé sur le mur oriental en-dessous du niveau actuel : une fausse tapisserie de couleur jaune avec des motifs ornementaux (peut-être des plis de serviette) servait de base au registre contenant les figures, tandis qu'une frise blanche avec des rinceaux végétaux rouges limite le décor dans la partie supérieure[11]. Quant au couvrement, des questions subsistent encore

11 — Il est nécessaire de vérifier la datation de cette frise.



Fig. 2 : Mur est, Josué © F. Dequesne.



Fig. 3 : Mur est, Judas Maccabée © F. Dequesne.



Fig. 4 : Tour au sud, David © F. Dequesne.

sur sa datation. On pouvait accéder dans la salle depuis la tour et on aperçoit encore la partie supérieure de la porte désormais bouchée. Il est possible qu'une autre porte, localisée dans le mur de refend, ait permis de circuler entre les deux pièces du second



Fig. 5 : Mur ouest avec les six Preux païens et chrétiens © F. Dequesne.

étage ; dans ce cas, cette ouverture aurait pu se situer dans l'axe de la porte existant déjà au premier étage.

Huit personnages à cheval sont assez bien conservés tandis qu'un neuvième est beaucoup plus lacunaire, situé sur la tour, à la droite de l'ancienne porte (Fig. 2 à 5). Une dixième figure, derrière David, pourrait avoir complété la série traditionnelle mais à cet endroit les peintures ont été très endommagées. On aperçoit un visage, probablement celui d'un homme à cheval. Par conséquent, il est possible que le cycle ait compté un dixième preux supplémentaire[12].

Les neuf chevaliers apparaissent sur un fond ornemental gris-bleu imitant un précieux brocart. Ils portent des armures, brandissent leurs armes et sont assis sur des montures également parées. Chacun est doté d'armoiries peintes sur une targe, un surcot ou encore sur le caparaçon du cheval. Ces chevaliers, ainsi vêtus et armés, semblent prêts pour participer à un défilé ou à une parade. Les phylactères situés au-dessus de chaque cavalier et qui auraient dû accueillir leurs noms, semblent n'avoir jamais été complétés.

Le nombre de ces hommes armés et l'iconographie permettent de reconnaître les « neuf meilleurs » du roman des *Vœux du Paon*,

12 — Le groupe des Neuf Preux constitue une liste canonique mais ouverte qui autorise des ajouts, de même que le groupe des Neuf Preuses. Ainsi, dans les compositions littéraires à la fin du XIVe siècle, Pierre de Lusignan devient le dixième Preux chez Guillaume de Machaut (Guillaume de Machaut, *La Prise d'Alexandrie, ou Chronique du roi Pierre Ier de Lusignan*, Louis de Mas Latrie éd., coll. « Série historique, 1 », Genève, 1877, p. 2, vv. 43-62) et Bertrand Du Guesclin occupe cette place dans les poèmes d'Eustache Deschamps (Auguste Queux de Saint-Hilaire (marquis de) éd., [et Gaston Raynaud éd.], *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, 11 vol., Paris, 1878-1903, vol. 3 (1883), p. 50, n°338. Voir aussi l'étude de Jacqueline Cerquiglini-Toulet, « *Fama* et les Preux : nom et renom à la fin du Moyen Âge », dans *Médiévales*, 24, 1993, p. 35-44. Un exemple iconographique avec la représentation du dixième Preux est donné par l'enluminure du folio 1r. de l'*Histoire et faits des Neuf Preus et des Neuf Preues* de Sébastien Mamerot (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2577 et Cod. 2578) ; Bertrand Du Guesclin apparaît dans la marge du folio, à l'écart de la série emblématique (1460-1468).

écrit par Jacques de Longuyon vers 1312-1313, pour le prince-évêque de Liège Thibaut de Bar[13]. Cités à la fin du récit, les neuf hommes illustres sont répartis en trois triades : les Païens Hector, Alexandre le Grand et Jules César, les Juifs Josué, David et Judas Maccabée, et les Chrétiens Arthur, Charlemagne et Godefroi de Bouillon. La série des neuf est très vite transposée en images[14] et connaît un succès remarquable en France mais aussi dans le Saint Empire romain germanique, l'Italie et l'Espagne. Les neuf chevaliers incarnent les idéaux de la société chevaleresque : la prouesse, le courage et l'honneur. Ils sont finalement nommés les « Neuf Preux », qualificatif qui confirme leur statut d'hommes exemplaires et de modèles.

Un module iconographique se fixe : en tant qu'hommes d'armes, ils sont représentés en armure, accompagnés de leurs boucliers armoriés. Ils sont le plus souvent en pied, mais apparaissent aussi à cheval sous l'influence du modèle équestre antique[15]. L'ordre des triades est presque toujours respecté et lorsque des inversions se produisent, elles sont principalement observées à l'intérieur des triades. À Belvès, cependant, l'étude des armoiries montre que les Preux suivent un ordre différent (Fig. 6).

13 — Ce roman s'inscrit dans le cycle du *Roman d'Alexandre*, constitué de plusieurs branches et d'interpolations narrant les exploits et la vie du roi macédonien ; voir l'introduction de Peter Dronke dans Piero Boitani *et al.*, *Alessandro nel Medioevo occidentale*, (*Scrittori greci e latini*), [Milan], 1997, P. XIII-LXXV. Jacques de Longuyon a habilement actualisé les faits en prêtant aux personnages de l'Antiquité les valeurs de la chevalerie et de la courtoisie. Alexandre le Grand vient en aide à Cassamus, père des gouverneurs de la ville d'Ephezon assaillie par le roi indien Clarus. L'amour courtois intervient à travers la formation de cinq jeunes couples réunissant des prisonniers indiens et des femmes d'Ephezon. La bravoure militaire est une vertu essentielle dont le poète fait l'éloge, ce qui l'amène à reconnaître le courage de l'indien Porrus, fils du roi ennemi Clarus, qu'il compare finalement aux Neuf Preux.

14 — Le roman est abondamment copié mais les manuscrits conservés ne contiennent pas de représentation des neuf héros.

15 — Des exemples témoignent du choix de la représentation à cheval dès le XVe siècle : citons en particulier les xylographies de l'*Armorial de Gilles le Bouvier* datant de 1440-1455 (BnF, ms. fr. 4985, fol. 198v.-203r.) et les gravures colorées du *Petit Armorial équestre de la Toison d'or* de 1467 (BnF, ms. Clairambault 1312, fol. 241-244). D'autres ensembles monumentaux adoptent cette iconographie : les peintures du château de Bioule (Tarn-et-Garonne) du début du XVIe siècle (Virginie Czerniak, « Les peintures murales du château de Bioule », dans *Bulletin de la Société archéologique et historique de Tarn-et-Garonne*, 128, 2003, p. 19-25), les peintures du château d'Anjony (Cantal) plus tardives, réalisées vers 1570-1580 (voir Jean-Jérôme de Ribier, Annie Bohat-Regond, *Les Neuf Preux : la salle des Preux du château d'Anjony*, Aurillac, 1980), mais aussi les tapisseries du château de Lapalisse (après 1498, début XVIe siècle) et celles du château de Langeais exécutées entre 1525-1540 (voir *Un rêve de chevalerie : les Neuf Preux*, Jean Favier éd., (cat. expo., Langeais, château de Langeais, 2003), Paris, 2003).

Personnages	Blason[16]	Identification	Religion
Sur le mur oriental			
1	au dragon	Josué	Juif
2	à deux merlettes ou corbeaux	Judas Maccabée	Juif
Sur l'arrondi de la tour			
3	à la harpe	David	Juif
Sur le mur occidental, du sud au nord			
4	au lion trônant tenant une hallebarde	Alexandre le Grand / Hector ?	Païen
5	à la croix cantonnée de quatre croisettes autre emblème : un rais d'escarboucle fleurdelysé ?	Godefroi de Bouillon	Chrétien
6	parti : au 1, à l'aigle bicéphale ; au 2, de France ancien ou moderne ?	Charlemagne	Chrétien
7	au lion ?	Alexandre le Grand / Hector ?	Païen
8	à l'aigle bicéphale	Jules César	Païen
9	à la Vierge noire à l'Enfant (et trois couronnes ?)	Arthur	Chrétien

L'identification d'Hector de Troie et d'Alexandre de Macédoine pose quelques difficultés. Habituellement, Alexandre porte le lion trônant tenant une hallebarde, tandis qu'Hector possède un lion trônant tenant une épée ; cependant, un « simple » lion rampant serait plutôt attribué à Alexandre. L'écu armorié, lacunaire, du septième personnage ne permet pas d'identifier de façon certaine l'un et l'autre des héros païens. Il faut rappeler qu'en plus des armoiries, les attributs aident également à identifier les personnages. Hector, prince de Troie, et non roi, généralement ne porte pas de couronne. Dans notre cas, seul le septième personnage

16 — En raison de l'état de conservation des couleurs et dans l'attente d'approfondir les observations avec l'aide de la restauratrice, nous avons choisi de blasonner sans mentionner les métaux et les émaux.

ne posséderait pas cet insigne royal. Jules César, considéré à tort comme un empereur[17], est doté du *globus cruciger* qui compose les *regalia* adoptés dans le Saint Empire. Quant au roi Arthur, il est difficile de savoir si les trois couronnes qui lui sont traditionnellement attribuées étaient aussi présentes sur le caparaçon de son cheval. En revanche, il faut souligner l'originalité de l'autre emblème qui lui est également associé dans certaines œuvres : la Vierge à l'Enfant. Ici, elle pourrait avoir été peinte en noir. L'origine et la diffusion des Vierges noires est un phénomène complexe. Cependant, nous savons que non loin de Belvès, la statue d'une Vierge noire exposée dans l'église de Capdrot faisait l'objet d'un culte et d'un pèlerinage très important depuis le XIVe siècle[18].

À propos de la composition de l'ensemble du groupe, sur le mur ouest, l'alternance 1:2 et 2:1 des Preux des deux triades païenne et chrétienne mérite toute notre attention. En outre, la disposition des deux Preux juifs autour de la cheminée monumentale les met clairement en évidence et revient à une répartition des héros juifs du type 2:1. On peut remarquer enfin, sur le mur ouest, que la position des Preux semble également les réunir par petits groupes de deux : Godefroi est tourné et se dirige vers son voisin païen, puis Charlemagne, de face, et le deuxième païen, de dos, se complètent, enfin Jules César se retourne vers Arthur. Cette observation serait renforcée par l'hypothèse du dixième Preux qui aurait ainsi accompagné David. La question du sens de lecture des peintures reste posée et demande de prendre en compte la circulation dans la pièce. David pourrait précéder et conduire une partie du cortège, toutefois il n'est pas dans le champ de vision du spectateur qui entrerait dans la pièce depuis la tour, au sud. La clef de lecture du groupe des neuf reste encore à saisir.

Le style des peintures ne laisse aucun doute sur la qualité de l'atelier auquel a fait appel le commanditaire. Les Preux sont tous dans des positions variées, de face, de profil, de trois-quarts et sont accompagnés du mouvement de leurs montures, malheureusement lacunaires sur le mur ouest et sur la tour. Il faut souligner la recherche de réalisme, en particulier pour les armures, les armes et pour le harnachement des chevaux, dans le rendu du volume et du

17 — Cette méprise, liée à la mauvaise compréhension du titre d'« *imperator* », s'est perpétuée au cours des siècles ; voir Catherine Croizy-Naquet, *Écrire l'histoire romaine au début du XIIIe siècle : l'histoire ancienne jusqu'à César et "Les faits des Romains"*, Paris, 1999, p. 244-249 et Michelle Szkilnik, « César est-il un personnage de roman? », dans *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 13, 2006, p. 77-89.

18 — Belvès et Capdrot sont distantes de 16 km environ. Voir le *Rapport de présentation de la Z.P.P.A.U.P. de Capdrot*, septembre 1993, p. 8 et Jacques Bonvin, *Vierges noires : la réponse vient de la terre*, Paris, Dervy, 1988, p. 239.

mouvement, et pour les détails anatomiques. L'ensemble du mur ouest a beaucoup de dynamisme et pourrait illustrer un rassemblement de chevaliers sur le point du départ, avant la chevauchée.

La figure du chevalier Judas Maccabée se différencie des autres et a probablement été réalisée par une autre main. On remarque en effet un réalisme plus fort, notamment dans la représentation de l'animal dont l'anatomie est mise en valeur par un clair-obscur accentué. Le cheval adopte la position du « galop volant » – correspondant en réalité à l'attitude d'un cheval sautant à la fin de sa phase de plané –[19], ce qui intensifie sa vigueur et sa vitalité.

Si ces remarques d'ordre stylistique nous conduiront à vérifier et à évaluer notamment la piste de l'influence italienne, d'un point de vue technique les peintures s'inscrivent plutôt dans une tradition locale ou française : réalisées sur un enduit à base de chaux et sable recouvert d'une fine couche de pâte de chaux soigneusement lissée, les pigments sont délayés dans un médium organique[20] et appliqués sur un support sec. Aucune trace de dessin préparatoire n'a pu être détectée. La polychromie peut sembler assez simple et se résume essentiellement à des ocres, jaune et rouge, du noir de charbon/noir de vigne, du blanc de calcium et de la céruse. Il faut cependant considérer que la dégradation qu'a subie la peinture dans son histoire matérielle à cause des mauvaises conditions de conservation avant 2008, nous renvoie une image appauvrie par rapport à la création originelle. Pourtant certains détails révèlent la grande finesse d'exécution, comme les rehauts à base de céruse qui soulignent l'éclat des armures, des armes ou l'emploi savant du noir de vigne dans le brocart qui lui confère une couleur bleu-nuit profonde[21].

Le cycle des Neuf Preux du château de Belvès constitue un témoignage précieux sur la diffusion et la réception de la série héroïque en Aquitaine, dans une période charnière entre Moyen Âge et Renaissance. Cet ensemble soulève, en outre, de nouvelles questions sur l'iconographie et l'interprétation des trois triades

19 — Nous remercions Lucie Gaugain, chercheure rattachée au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours (CNRS - UMR 7323), pour ses indications sur l'iconographie équestre.

20 — Dans les analyses scientifiques le liant identifié – non sans difficulté à cause de l'état de conservation de la couche picturale – semblerait une résine naturelle du type ambre. La technique employée diffère donc de celle du premier programme pictural réalisé plus communément à la colle animale, et plus précisément bovine.

21 — Le noir de vigne est un pigment obtenu par la calcination de sarments de vigne. Il a été particulièrement apprécié dans le passé pour sa tonalité froide, bleutée. Avant la découverte et la commercialisation de pigments synthétiques à partir du XVIIIe siècle, les pigments bleus naturels disponibles étaient chers et pas compatibles avec toutes les techniques dans la peinture murale.

ainsi que sur les contextes d'accueil. Ce programme et celui de la scène historique ouvrent aussi un nouveau champ de recherche sur la commande artistique à Belvès. Les peintures murales récemment découvertes sur le revers de la façade de l'église Notre-Dame-de-l'Assomption, de grande qualité elles aussi et datées entre la fin du XVe et le début du XVIe siècle dans l'attente des restaurations, confirment la nécessité de mener une étude approfondie en ce sens pour la châtellenie de Belvès.

Cornelia CIONE,
restauratrice d'œuvres d'art

François DEQUESNE,
propriétaire du château de Belvès

Noëlle-Christine REBICHON
chercheure associée au CESR, CNRS-UMR 7323