



Des tables de jeu au symbole chrétien : marelles et « triple enceinte » du XV^e siècle au château de Lavardin

DANIEL SCHWEITZ

À Jean-Marie Lorain (1937-2002)
In memoriam

Résumé : *Résumé : Parmi les graffiti médiévaux tracés sur les parois du château de Lavardin, on remarque deux tables de marelle, et une triple enceinte, symbole d'ordre religieux, renvoyant très vraisemblablement à la Jérusalem céleste annoncée dans l'Apocalypse de Jean. Ces vestiges, repérés en 1968 et 1969, sont en passe de disparaître. Cette note a donc pour objet d'en garder la mémoire, en publiant les relevés effectués il y a plus de quarante ans. Elle cherchera à replacer ces deux types de graffiti dans leurs contextes culturels respectifs : celui des activités ludiques pour les premiers, celui de la symbolique chrétienne et des pratiques funéraires touchant à l'espoir d'une vie éternelle, pour les seconds.*

Mots-clés : *Lavardin, château, Moyen Âge, graffiti, jeux, symbole chrétien, Jérusalem céleste, Apocalypse de Jean, Nouveau Testament, rite funéraire.*

ont mis au jour nombre de vestiges archéologiques, dont certains ont depuis disparu. Cela, sous l'effet du vandalisme ordinaire, d'une certaine incurie des gestionnaires successifs du site, et surtout de quatre décennies d'action des éléments naturels. Seuls deux des vestiges archéologiques mis au jour par ces déblaiements ont pu faire l'objet d'une fouille de sauvetage, motivée par la menace de travaux clandestins, et donc en danger d'une totale destruction. Ces travaux, menés avec les moyens du bord, et à une époque où ces derniers n'étaient pas ce qu'ils sont aujourd'hui, ont fait l'objet d'une publication dans le bulletin de la Société en 1979 (LEYMARIOS *et al.*, 1979; SCHWEITZ, 1979).

C'est en 1968 que le dégagement d'un bon mètre de terre et de gravats, dans les ruines de ce qui passe pour être le logis du capitaine-châtelain au bas Moyen Âge, a mis au jour les vestiges du corps de garde défendant, outre ce logis, l'arrivée de l'escalier ou de la rampe menant du premier au second palier du promontoire. Un graffiti tracé sur la banquette de ce corps de garde a été repéré suite à ces travaux, amenant certains des participants au chantier à l'interpréter, à tort, comme l'un de ces graffiti rangés dans la catégorie des *triples enceintes*, avec une signification d'ordre religieux ou magique. Une première note, reprenant

Des vestiges en passe de disparaître

Les importants déblaiements effectués par les jeunes bénévoles du Club du Vieux Manoir, de 1966 à 1969,

cette interprétation, a d'ailleurs été publiée en 1969, dans le bulletin de liaison du Club du Vieux Manoir : *En direct de nos châteaux* (n30), sous la plume de Robert Besson.

Intrigué par ce mystérieux graffiti, nous avons, dès le chantier de l'été 1968, poussé plus loin l'observation, découvrant, en lumière rasante, la présence d'un autre graffiti du même type sur la pierre voisine de celle qui portait le premier à avoir été repéré sur le banc. Déjà en très mauvais état de conservation lors de sa découverte, et de sa reproduction sur calque par nos soins, en 1968, ce second graffiti va pratiquement disparaître, dès l'été 1969, sous l'effet des pas des visiteurs. En avril 1970, sur la base de ces nouvelles observations, nous avons publié, toujours dans le bulletin de liaison de l'Association (SCHWEITZ, 1970), une nouvelle interprétation de ces graffiti, les considérant, pour notre part, comme de simples tables de marelle.

Durant l'été 1969, le descellement de l'une des pierres de ce banc, sous les pas de visiteurs circulant hors du circuit balisé, nous a permis de découvrir, derrière, un troisième graffiti, d'un tracé assez semblable à ceux découverts l'année précédente.

De 1968 à 1971, conscient de l'intérêt et surtout de la fragilité de ces découvertes, nous en avons effectué des relevés sur calque et des photographies, qui en conservent seuls le souvenir aujourd'hui. Durant le chantier organisé dans les ruines du château en 1971, intrigué par cette figure, nous avons recherché d'autres graffiti du même type, en trouvant trois autres exemplaires dont le tracé a, lui aussi, été relevé sur calque à des fins de conservation.

La publication des actes du Congrès de la Société française d'archéologie, tenu à Blois et en Vendômois, en 1981, a été l'occasion d'une première présentation publique de cette découverte, certes modeste, mais illustrant néanmoins un aspect du quotidien de la garnison castrale autour du XV^e siècle. Concernant ce vécu, la découverte de ces tables de marelle sera complétée, quelques années plus tard, par les données tirées de l'étude ethnoarchéologique du mobilier contemporain trouvé lors de la fouille opérée à proximité immédiate du corps de garde, dans la tour qui la jouxte au nord (cf. SCHWEITZ, 1979, 1980).

La présente note se propose de mettre à la disposition des chercheurs portant attention à la nouvelle documentation historique que constituent les graffiti, les relevés effectués par l'auteur en 1968 et 1969, en cherchant à les replacer dans leur contexte, tel qu'il apparaît à la lumière des données fournies par l'archéologie du bâti, et quelques travaux récents. Le contexte historiographique local de cette étude sera évoqué dans une autre publication (SCHWEITZ, à paraître), cela, dans un département où la découverte de la « pierre druidique » de Suèvres, puis du cachet d'oculiste romain de Villefranche-sur-Cher, qui tous deux donnent à voir un graffiti en forme de *triple enceinte*, a ouvert, depuis le milieu du XIX^e siècle, un dossier qui est loin d'être refermé.

Le corps de garde du logis du Capitaine

Le contexte archéologique dans lequel ont été retrouvés les deux tracés de marelle observés sur le banc de pierre est significatif et contribue à leur interprétation et à leur datation relative (fig. 1 et 2).

Le local où ont été observés ces graffiti est un petit corps de garde (B), situé au débouché de l'escalier ou de la rampe (A), construit à la fin du XIV^e, ou plus certainement au XV^e siècle, afin d'assurer la liaison entre la basse-cour du château, correspondant au premier palier du promontoire, en arrière de son entrée principale, et l'extrémité du second palier du promontoire. Ce corps de garde assurait, en permanence, la surveillance et le filtrage des circulations extérieures entre le premier et le second palier. Il pouvait également assurer, en cas de danger, la défense de l'accès au grand logis reconstruit à cette époque au milieu du second palier, de son escalier monumental et, au-delà, des escaliers extérieur et souterrain permettant d'atteindre la porte du donjon, sur le troisième et dernier palier (SCHWEITZ, 2005).

Ce corps de garde est situé en arrière d'un bâtiment (C) établi à l'extrémité du second palier du promontoire, et qui domine de sa masse une partie notable du premier palier, où se situait la basse-cour du château. Depuis la publication de la *Notice sur le château de Lavardin* par Alexandre de Salies, en 1865, ce bâtiment passe pour être le logis du capitaine-châtelain qui assurait la garde de la forteresse pour le comte de Vendôme au bas Moyen Âge. Les noms de ces chevaliers, petits vassaux

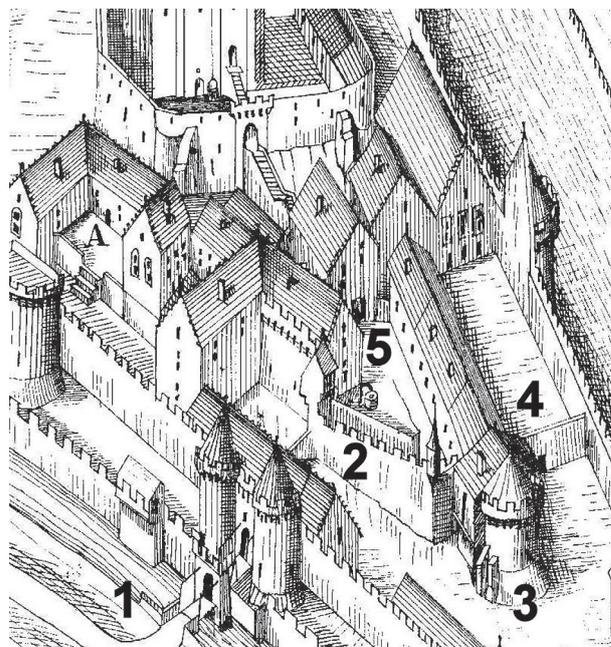


Fig. 1 : Reconstitution de l'organisation du château au XV^e siècle (d'après SALIES, 1865) : 1 – entrée principale et châtelet, 2 – escalier ou rampe d'accès au second palier du promontoire, 3 – logis attribué au capitaine-châtelain, 4 – cuisine castrale et son mur de protection, 5 – cour du second palier du promontoire, entrée des escaliers menant au donjon.

et officiers du comte de Vendôme, nous sont connus pour le XV^e siècle. L'observation des parements du bâtiment, et de ce qui subsiste de ses cheminées, portent à penser qu'il s'agit d'une construction du XII^e siècle, fortement remaniée à la fin du XIV^e ou, plus certainement, au XV^e siècle.

Ce petit corps de garde, de plan quadrangulaire, est pourvu de quatre portes, occupant chacune l'une de ses parois, aux quatre points cardinaux. La plus importante, pour ce qui concerne la sécurité de la place forte, est celle qui s'ouvre sur le flanc sud, et qui permettait de surveiller et, éventuellement, de verrouiller les allées et venues au niveau de la sortie de l'escalier, ou de la rampe d'accès menant du premier au second palier du promontoire (A).

La seconde porte, ouverte à l'est, permettait d'accéder, à l'extrémité du palier, dans ce qui paraît être le logis du capitaine-châtelain. La troisième, ouverte au nord, donnait accès à la tour quadrangulaire (D) assurant visiblement, grâce à une série d'archères étagées, le flanquement du logis, et certainement celui de la muraille (G) devant isoler la cuisine castrale du reste de la basse-cour, au niveau du premier palier (cf. SCHWEITZ, 1976). La dernière porte donnait accès, vers l'ouest, à une courrette, ou plus exactement à une allée (E) permettant d'atteindre la porte du grand logis reconstruit au milieu du second palier, vers la fin du XV^e siècle. En empruntant l'escalier d'apparat de ce logis, prolongé par un autre, aujourd'hui disparu, il était possible de rejoindre l'entrée du donjon, sur le dernier palier du promontoire.

C'est par cette dernière porte que devait pénétrer dans le corps de garde le chéneau de pierre que l'on remarque au pied de son banc, orienté vers l'escalier, ou la rampe d'accès au second palier promontoire. Ce type de chéneau, dont on a repéré d'autres exemples, eux aussi datables du bas Moyen Âge, dans les ruines des châteaux de Lavardin et de Montoire, devaient servir à évacuer les eaux de ruissellement de l'intérieur vers l'extérieur des enceintes, s'élevant chacune sur les bords d'un palier rocheux.

À y regarder de plus près, on constate que l'organisation de l'espace castral à Lavardin, et plus particulièrement l'emplacement et les aménagements du corps de garde qui retient ici notre attention, tirent le meilleur parti possible des étagements du promontoire, et des possibilités qu'offre chacun de ses paliers rocheux. Cela, aussi bien en vue d'une occupation domestique en temps de paix, dans le contexte d'une société strictement hiérarchisée, que dans l'éventualité d'une mise en défense, puisque les dernières phases de restructuration du château ont eu lieu durant la guerre de Cent ans.

Le banc portant les graffiti qui font l'objet de la présente note, s'élève sur une hauteur de deux assises de pierre de moyen appareil, contre la paroi sud-ouest du corps de garde. Un décapage archéologique superficiel, réalisé par nos soins en 1971, dans l'angle de cette paroi, a fait apparaître des assises maçonnées prouvant que le banc garnissait, dans son état originel des XV^e et XVI^e siècles, la totalité de cet angle du corps de garde. Une telle disposition permet de comprendre comment les deux joueurs pouvaient se placer sur le banc de pierre,

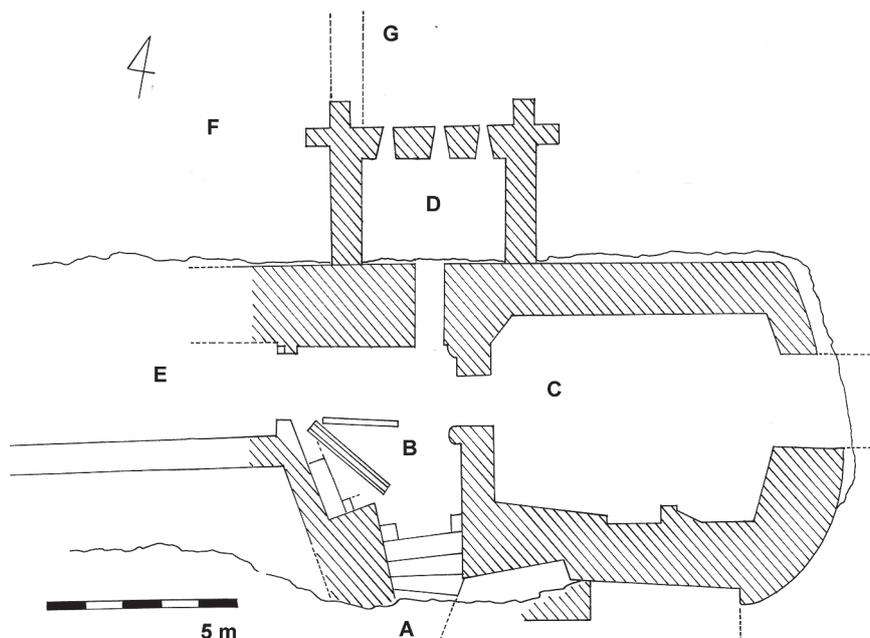


Fig. 2 : Relevé des vestiges situés à l'extrémité du second palier du promontoire (1971) : A – débouché de l'escalier ou de la rampe d'accès au second palier du promontoire, B – corps de garde, C – logis attribué au capitaine-châtelain, D – tour flanquant le logis et la seconde enceinte, E – cour donnant accès au grand logis du second palier et aux escaliers menant au donjon, F – cuisine castrale semi-troglodytique, G – mur de protection, isolant la cuisine du reste du premier palier (?).



Fig. 3 : Relevé des vestiges du banc de pierre du corps de garde situé près du logis du Capitaine (état en 1971).

alors en retour d'équerre, de part et d'autre des deux tracés de marelle qui ont été repérés. Ils disposaient alors d'une place suffisante pour leur permettre de jouer assez commodément, ce dont l'état actuel des vestiges de ce banc ne rend plus compte à première vue (fig. 3, 4 et 5).

Des tables de marelle aux graffiti alentour

Le premier graffito (G1), probablement le plus récemment tracé, si l'on considère son assez bon état de conservation au moment de sa découverte, du fait de la protection des décombres qui le recouvraient, mesure 23 x 25 cm. Il est composé de trois carrés

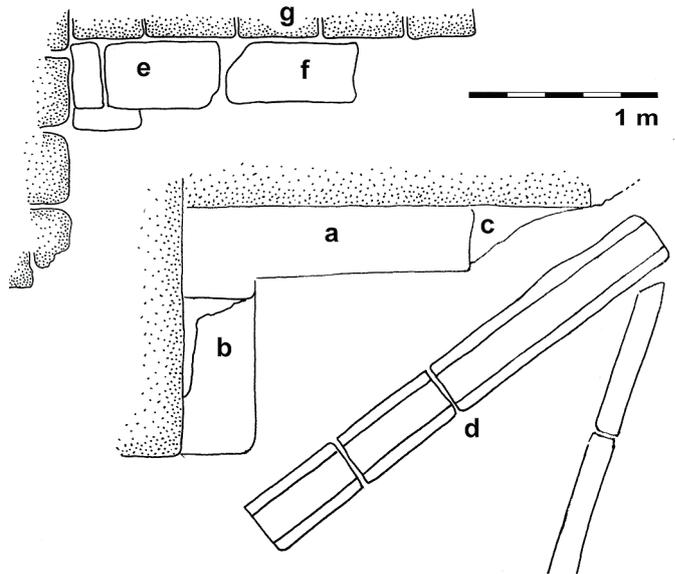


Fig. 4 : Relevé des vestiges du banc (état en 1971) au niveau du sol : a – partie encore en élévation, b et c – semelle maçonnée de la partie disparue, d – chéneau, au niveau du siège, e et f – tables de marelle, g – emplacement de la triple enceinte derrière le banc.

emboîtés, le carré central étant rejoint par une médiane partant du milieu du côté du carré englobant. Il s'agit du type F de la classification établie par Murray dans son histoire des tables de jeux en 1978. Il s'en distingue par son carré central orné d'un élégant décor géométrique, qui le différencie nettement des autres tracés repérés dans les ruines du château, et montre au moins le soin apporté à sa réalisation, s'il ne fournit pas un élément de datation tardive (cf. *infra*) (fig. 6 et 7).

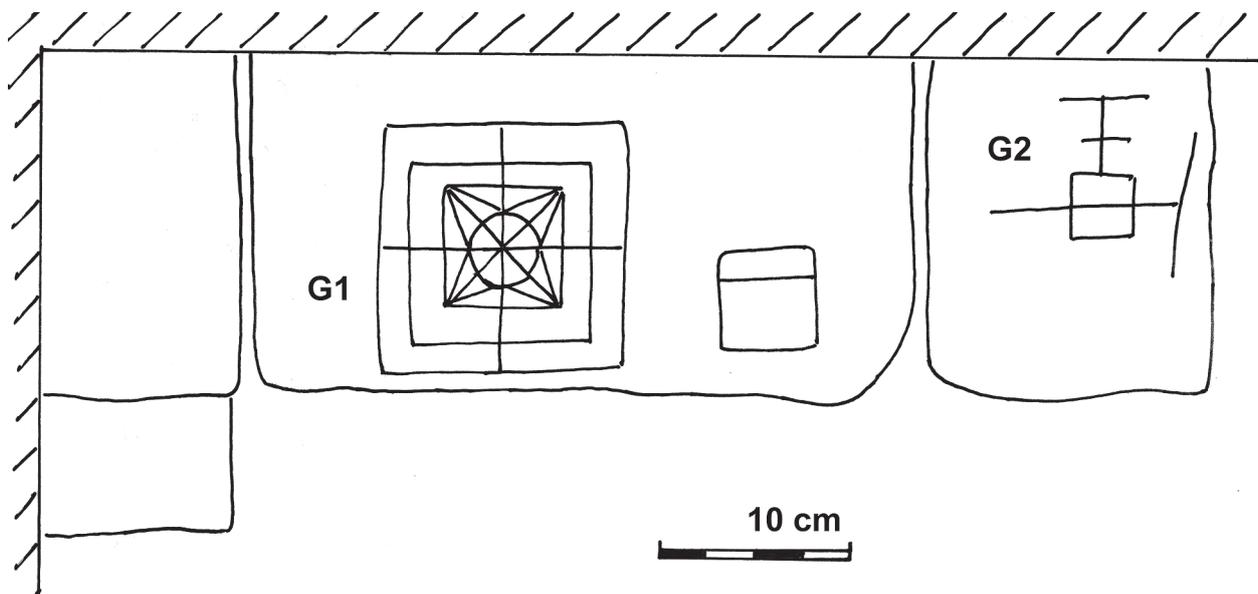


Fig. 5 : Localisation des deux jeux de grande marelle à la surface du banc (G1 et G2).

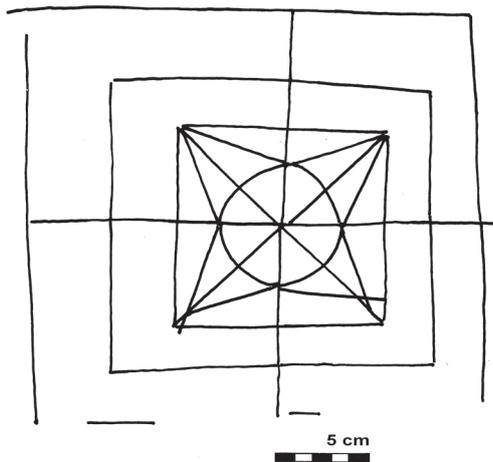


Fig. 6 : Tracé de *grande marelle* ou *marelle triple*, partie gauche du banc : G1.

Le second graffito (G2), qui mesurait environ 20 cm de côté, était déjà à moitié illisible lors de sa découverte en lumière rasante par nos soins. On constate qu'il appartient au même type de tracé que le précédent, mais sans le souci d'ornementation qui caractérise ce dernier. Entre ces deux jeux de marelle figurait un troisième tracé de plan rectangulaire, mesurant 9 x 10 cm, dont la nature reste indéterminée, mais qui est trop élémentaire pour être un autre tracé de jeu (fig. 8).

Compte tenu de leur contexte archéologique, on peut dater ces deux graffiti du XV^e ou (et) du XVI^e siècle, tout au moins si l'on admet que le démantèlement du château sur ordre d'Henri IV, vers 1590, a également touché cette partie du château, et que le banc a été aussitôt recouvert d'une couche de gravats. Vu l'importance tactique du débouché de l'escalier, ou de la rampe,

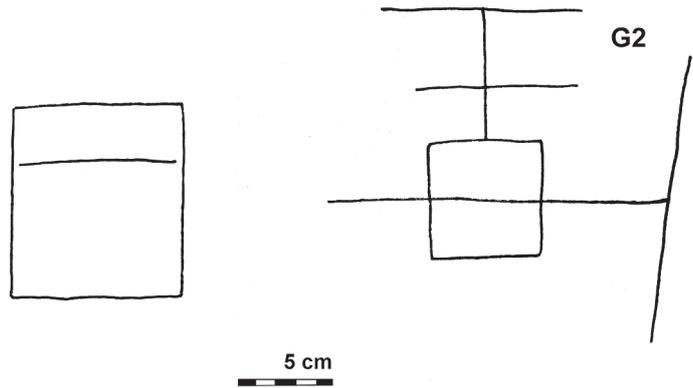


Fig. 8 : Tracé de *grande marelle* ou *marelle triple*, partie droite du banc : G2.

que le corps de garde était censé devoir surveiller et protéger, après la restructuration opérée vers la fin du XIV^e ou au XV^e siècle, c'est plus que probable.

Le troisième et dernier graffito (G3), repéré derrière le banc de pierre, n'est conservé que pour moitié, celle qui a été protégée durant cinq siècles par sa situation, puis par les remblais résultant du démantèlement du château, et de son exploitation ultérieure en tant que carrière de pierres. Lui aussi devait mesurer 20 cm de côté. Son tracé est moins élaboré que celui du premier, et véritable jeu de marelle. De par sa position stratigraphique, ce troisième graffito apparaît comme le plus anciennement tracé, et il peut être daté, de façon presque certaine, de l'époque du chantier de reconstruction de cette partie du château, vers le début du XV^e siècle (fig. 9 et 10).

Le parfait état de conservation de la moitié de ce graffito qui a été protégée derrière le banc, comme l'aspect de la pierre sur laquelle il a été tracé, ne laissent

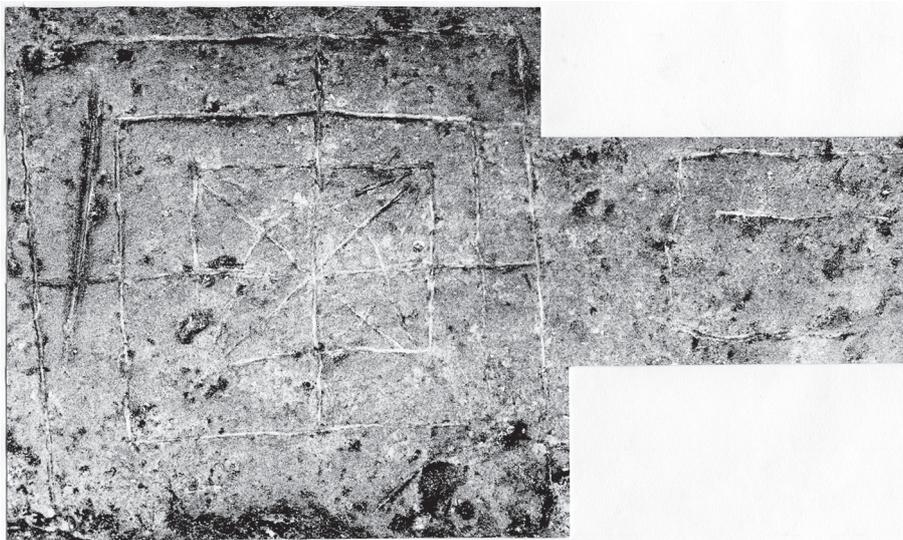


Fig. 7 : Photo de la *grande marelle*, partie gauche du banc (état en 1971) : G1.

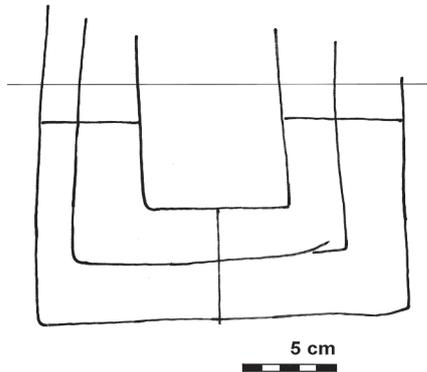


Fig. 9 : Tracé de *triple enceinte* (ou de marelle?) gravé sur une pierre du mur situé derrière le banc (la ligne indique le niveau du siège) : G3.

guère place à l'hypothèse d'une pierre de réemploi portant un graffiti plus ancien. En observant plus attentivement la pierre qui porte ce graffiti, on constate d'ailleurs que le tracé de ce dernier recoupe très nettement les traces du layage de la pierre de taille sur le chantier, contribuant à exclure l'hypothèse d'un graffiti tracé sur une pierre de réemploi, et donc antérieur au XV^e siècle.

Deux tables de marelle gravées au XV^e ou XVI^e siècle

L'interprétation des graffiti tracés à la surface du banc de pierre du corps de garde (G1 et G2) ne pose guère de difficultés, notamment dans un tel contexte archéologique : il s'agit incontestablement de deux tables destinées à pratiquer le jeu de marelle. Leur tracé correspond, plus précisément, à celui de la « grande marelle » ou « marelle triple » ou « marelle de 9 », encore appelé jeu « du moulin » au début du XX^e siècle.

Si le jeu de marelle est, avec le trictrac, et conjointement aux jeux d'échecs dans les couches supérieures, le « jeu de plateau » le plus fréquemment attesté au Moyen Âge (BOURGEOIS, 2012, p. 33), les tracés observés à Lavardin sont intéressants dans la mesure où les archéologues n'ont encore repéré que peu d'exemplaires de ce jeu en place dans des châteaux de cette époque. En l'état actuel des publications, on ne peut citer, en Vendômois, qu'une autre marelle *simple* gravée sur le *coussiège* d'une fenêtre de la tour de l'Islette, vestige de l'enceinte urbaine de Vendôme (PASQUIER, 2005, p. 107 et *sq.*). Concernant le Loiret-Cher, Jean-Marie Lorain en cite un troisième exemple tracé sur un appui de fenêtre au château de Chambord (LORAIN, DELÉTANG, 1993, n. p.).

Une *grande marelle* est également présente sur un banc de pierre du château médiéval de Blandy-les-Tours, en Seine-et-Marne (BEAUX, 2011, sur : <http://lespierresdusonges.over-blog.com/page-5192051.html>). La tour Talbot



Fig. 10 : Photo de la *triple enceinte* encore conservée par moitié, la partie haute ayant été effacée par l'utilisation du banc, puis l'action des agents naturels : G3.

du château de Falaise (XIII^e siècle), dans le Calvados, conserve des tables de jeux gravées sur les bancs d'une salle de garde : échiquier, marelle *simple* et *grande marelle* (<http://www.aisling-1198.org/dossiers/jeux-medievaux/les-jeux-de-plateau/les-marelles/la-marelle-a-9/>). Une *grande marelle* est gravée sur un banc de pierre jouxtant une meurtrière de la commanderie templière de Domme (XIV^e siècle), en Dordogne (MÉRIGOT, JONQUAY, 2012, p. 36).

Si l'on connaît l'existence de luxueuses tables de marelle à la fin du Moyen Âge, la plupart des tracés retrouvés au cours de fouilles sont sommairement gravés sur des blocs de pierre isolés, ou des ardoises.

La multiplication, contemporaine, des fouilles archéologiques, soucieuse de recueillir tout le mobilier en place, a permis de mettre au jour des tracés de marelle dont la datation atteste son utilisation durant tout le Moyen Âge. On a ainsi recueilli une petite marelle gravée autour de l'an mil sur un bloc de calcaire, dans les fouilles du *castrum* d'Andone, en Charente (BOURGEOIS, BOURGUEIL, 2009, p. 254-255), et d'autres, du même genre, sur des sites d'habitats datés des X^e et XI^e siècles à Villiers-en-Plaine, dans les Deux-Sèvres, et à Distré, en Maine-et-Loire (*id.*, p. 256).

La relative simplicité des règles et la nature des supports des tracés font d'ailleurs de ce jeu un passe-temps largement partagé dans la société, des plus hauts seigneurs, tel le duc Charles d'Orléans (1394-1465), comte de Blois, qui possède dans sa bibliothèque un traité manuscrit des échecs et du jeu de marelle (VERDON, 1996, p. 205), jusqu'au petit peuple, des

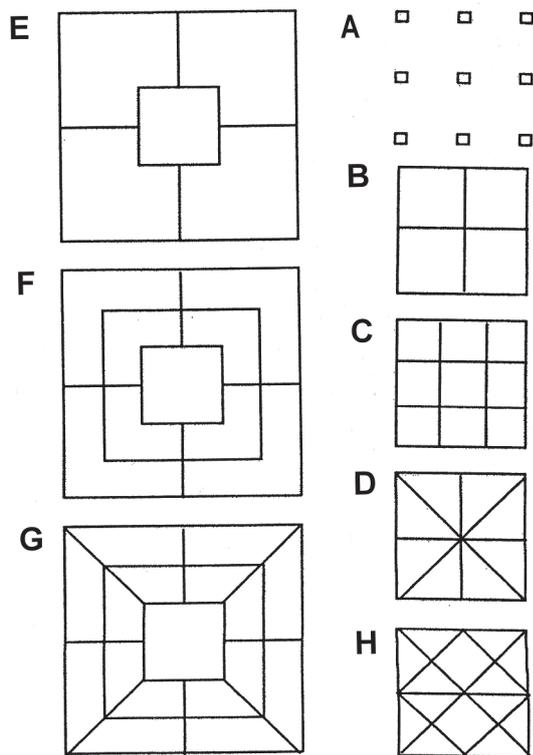


Fig. 11 : Tracés des différents types du jeu de marelle au Moyen Âge, selon Murray (éd. 1978).

citadins aux paysans et aux bergers (BOURGEOIS, 2012, p. 35) (fig. 11).

Plusieurs types de tracés sont connus au Moyen Âge, pour des marelles dites *simple*, *double* ou *triple* (types D, E, F de Murray, 1978), cette dernière qualifiée de *grande marelle*, les joueurs disposant, selon le tracé adopté, de trois, six ou neuf pions. Même si son tracé est différent, on peut y ajouter l'«*Alquerque de doce*» (*alquerque* de douze pions) répertorié dans le *Libro de los juegos* d'Alphonse le Sage au XIII^e siècle (GÁLVEZ GÓMEZ, 2010, n. p., fig. 2-3.). Ce jeu, moins commun que la marelle, et que certains auteurs regardent comme un ancêtre du jeu de dames, s'opérait avec douze pions, sur un tracé de forme carrée, regroupant quatre marelles *simples*. On en connaît un exemple gravé sur un banc de pierre de la salle des gardes de la tour Talbot, au château de Falaise, dans le Calvados (JONQUAY, MERIGOT, 2012, p. 34, fig. 2; <http://www.aisling-1198.org/dossiers/jeux-medieviaux/les-jeux-de-plateau/les-marelles/alquerque/>).

Le tracé des deux marelles gravées sur le banc du corps de garde du château de Lavardin s'apparente à celui qui figure à plusieurs reprises, comme modèle d'application, dans le *Livre de partures des esches et de tables et de merelle*, manuscrit du début du XIV^e siècle conservé dans le fonds de la bibliothèque de Médecine de Montpellier (cf.: <http://bvmm.irht.cnrs.fr>). Ce jeu est lui aussi repris dans le *Libro de los juegos* d'Alphonse le Sage au XIII^e siècle, qui est orné d'une

miniature figurant une partie (GÁLVEZ GÓMEZ, 2010, n. p., fig. 5).

Pour les plus riches, ces marelles pouvaient être réalisées sur des tables de jeux, voire des boîtes en bois, dont certaines, richement ornées et incrustées d'ivoire, pouvaient comporter plusieurs jeux, dont une table de marelle (LHÔTE, p. 230 et sq.). C'est le cas de la fameuse boîte à jeu du XV^e ou XVI^e siècle conservée dans les collections du musée de Cluny, à Paris (VERDON, 1996, pl. h.-t., p. 160).

Pour des gens d'extraction plus modeste, ces marelles pouvaient être simplement tracées, au gré des besoins, sur un carton ou une planche de bois, sur une table d'auberge à l'aide d'une craie tirée de sa poche (VERDON, 1996, p. 206), voire sur un banc de pierre ou un rocher. Ainsi que l'a souligné Patricia Mulhouse (1985, p. 104), l'avantage de la marelle sur les autres jeux de société en usage au Moyen Âge réside dans cette possibilité de jouer sans aucun accessoire préparé à l'avance. On peut en effet y jouer partout, car un bâton sur la terre, ou le sable d'une rive, une craie sur une table, ou une pointe sur de la pierre ou de l'ardoise, suffisent pour tracer une table de marelle convenable.

On peut voir au musée d'Hull, en Grande-Bretagne, une illustration de cette pratique opportuniste, avec une planche à pain en bois recyclée en jeu de marelle *simple* (<http://www.hullcc.gov.uk/museumcollections>). Dans les provinces ligériennes, comme en Bretagne, l'ardoise devait tout particulièrement se prêter à ce genre d'utilisation. Des tables de marelle gravées sur des ardoises ont d'ailleurs été trouvées à plusieurs reprises lors des fouilles urbaines menées à Angers (*150^e anniversaire du musée saint-Jean* [...], 1991, p. 84). L'usage en est très ancien, et une marelle *simple* gravée sur une ardoise non perforée, et donc non destinée à la couverture, a été mise au jour sur le site de la résidence aristocratique de Locronan, datée du IX^e siècle (GUIGON, 1994, p. 8 et sq.).

Des cailloux, des fragments de bois ou de n'importe quoi peuvent matérialiser les pions, en fait, il suffit qu'ils soient suffisamment différents pour que l'on puisse aisément distinguer les camps.

Dans la série des *grandes marelles*, celles où le tracé commun, composé de trois carrés emboîtés et de quatre lignes perpendiculaires, est complété par deux diagonales (type G de Murray, 1978), seraient les plus tardives, et guère antérieures au XVI^e siècle (BOURGEOIS, 2012, p. 35). Le tracé de celle qui paraît la plus récente à Lavardin, si ce qui figure dans son carré central n'est pas qu'un simple décor, et a une fonction ludique, pourrait être rapproché de ce type plus complexe, et plus tardif.

Pour les spécialistes des jeux anciens, «*tout laisse supposer une grande variété de règles que recouvre une terminologie très imprécise*», avec des pions, mais parfois aussi avec des dés pour lancer la partie. La restitution des règles telles qu'elles ont pu être appliquées à Lavardin, aux XV^e et XVI^e siècles, n'est pas possible à partir de sources médiévales, mais on peut rapprocher

ces dernières des règles en usage à l'époque contemporaine.

Au Moyen Âge, les jetons se différençaient, dans chacun des camps, par leur couleur, par leurs formes différenciées : ronds, étoiles, carrés, écus, lunes, croix. Michel Pastoureau, cherchant à établir une typologie des pions de jeux médiévaux, a noté que, plus que les couleurs ou même le décor, ce pouvait être des détails telles que les cannelures de la tranche qui aidaient à distinguer les pions de chaque camp (MULHOUSE, 1985, p. 104).

Avec les multiples blocages envisageables pour ce type de jeu, surtout avec les tracés les plus simples, et afin d'éviter que nombre de parties ne s'achèvent par la nullité, ces pièces de formes ou de couleurs diverses pouvaient ne pas avoir la même valeur, le gagnant pouvant alors être celui qui avait réussi à capturer le plus de pions de pièces de valeur (MEHL 1990, p. 149).

Dans son *Glossaire archéologique du Moyen Âge*, Victor Gay (1928, II, p. 126) a publié le tracé d'une *grande marelle* figuré dans un manuscrit du XV^e siècle, à laquelle il a joint la règle du jeu sur ce genre de table, telle qu'elle peut être donnée au milieu du XIV^e siècle. D'après ce texte, la partie jouée sur une *grande marelle* (ou marelle *triple*) « est plus forte, car il y a plus de merelles [de carrés emboîtés que dans la marelle simple] », et l'auteur évoque deux types de pions : ici des « carrés rouges » et des « ronds noirs » qui se « traient » sur le tracé de cette table (fig. 12).

Si les règlements médiévaux portent à penser que les joueurs pouvaient employer des pions de couleurs différentes, l'archéologie a montré que les pions utilisés sur les tables de marelle (et de trictrac) de cette époque étaient faits de diverses matières : bois de cerf, ivoire, bois végétal, pierre, etc. (GRANDET, GORET, 2012,

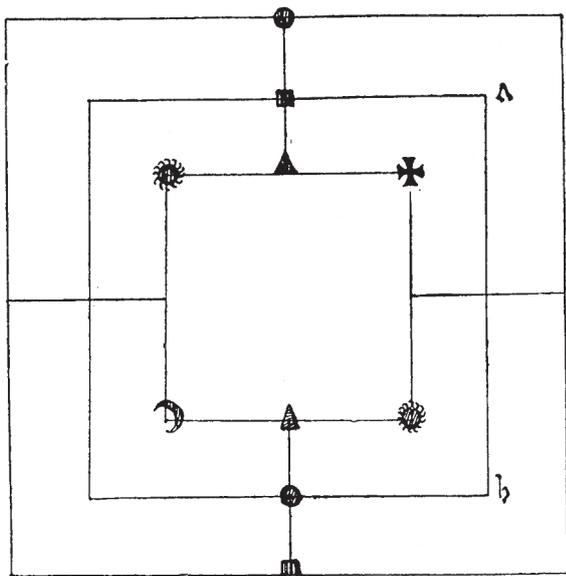


Fig. 12 : Figure du XV^e siècle représentant une table de *grande marelle* ou marelle *triple*, avec diverses formes de pions (d'après GAY, 1928).

p. 49). Les fouilles de Claude Leymarios au château de Fréteval (Loir-et-Cher), seule exploration approfondie d'un château médiéval réalisée en Loir-et-Cher, ont fourni quatre de ces pions de marelle ou de trictrac, taillés dans de l'os de bœuf, et datables entre le XI^e et le XIII^e siècle (GRANDET, GORET, 2012, pl., p. 123).

Mais bien souvent les joueurs les plus modestes devaient se contenter d'utiliser ce qui leur tombait sous la main pour jouer à la marelle, y compris de petites pierres, suffisamment différentes pour pouvoir être distinguées d'un camp à l'autre, ou des bâtonnets. Au début du XX^e siècle, en Sologne, Bernard Edeine a signalé l'utilisation de petits cailloux par l'un des joueurs, et de petits bouts de bois pour l'autre (II, 1974, p. 607). Une marque, une cupule plus ou moins profonde, pouvait être tracée aux points de jonction des lignes constituant la table de marelle, de manière à former autant de petites stations sur les côtés de chacun des trois carrés.

Le jeu de marelle, avec ses multiples variantes, et ses règles plus ou moins obscures, apparaît, en tout cas au Moyen Âge, comme un jeu plus complexe que ne le laissent supposer les règles simplifiées reconnues depuis le XIX^e siècle, et depuis son passage dans la panoplie des distractions enfantines. Au Moyen Âge, cette complexité lui permettait de figurer dans les recueils des problèmes de jeux, à côté des échecs, avec une multiplicité de variantes portant à penser qu'il était difficile d'improviser face à un habitué (MEHL 1990, p. 149 et *sq.*) Ce jeu était d'ailleurs pratiqué par des tricheurs sur les marchés et les foires, ou dans les auberges, comme le bonneteau de nos jours. Ce sera d'ailleurs la cause de leur interdiction par les autorités religieuses à la fin du XV^e siècle, puis officiellement par une ordonnance royale de 1635 (ÉDEINE, 1986-1987, p. 37).

On trouve un exemple de ces filouteries dans les lettres de rémission du Trésor des Chartes, qui évoquent, à Rouen, en 1426, un « foulon » attiré dans une auberge par deux gredins, qui vont le dépouiller de son argent devant une table de marelle, tracée pour l'occasion, à la craie, sur la table (VAULTIER, 1965, p. 196). Cette ambiance d'auberge louche se retrouve dans une édition des *Géorgiques* de Virgile, publiée en 1502, qui est illustrée d'une scène de jeux et de beuverie, où l'on distingue une dispute autour d'une table de marelle tracée sur un carton (LHÔTE, 1994, p. 24).

Les règles anciennes, du type de celle publiée dans le *Glossaire* de Victor Gay, n'étant guère compréhensibles, contentons-nous de celle en usage dans les salons de la fin du XIX^e siècle. D'ailleurs, si la règle du jeu de marelle a dû connaître des variantes locales ou personnelles, elle remonte néanmoins, pour l'essentiel, à l'Antiquité, et elle est évoquée par Ovide dans les *Tristes* (Livre II, 481) et dans l'*Art d'aimer* (BECQ DE FOUQUIÈRE, 1869, p. 389). Dans ce dernier ouvrage (Livre III, 365), rédigé à la fin du I^{er} siècle avant J.-C., il expose une règle similaire à celle qui prévaut encore pour la marelle dite *simple* : « Il est un autre jeu, divisé

en autant de cases qu'il y a de mois dans l'année ; la table contient trois pièces de chaque côté : pour gagner, il faut les ranger toutes les trois sur la même ligne.» (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/OVID/AAiii.html>).

On joue à la *grande marelle* ou marelle *triple*, ou marelle *de 9*, avec un plateau ou «mérillier», portant le tracé prévu à cet effet : chacun des deux joueurs disposant de pions ou «méreaux», suffisamment différents par la couleur, la forme ou la matière, afin de pouvoir bien distinguer les deux camps. Le but du jeu est d'arriver à prendre sept des méreaux de l'adversaire, cela en alignant à plusieurs reprises trois des siens.

La première phase du jeu consiste à disposer, à tour de rôle, chacun de ses neuf *méreaux* sur les intersections libres du tracé. Lors de la seconde phase, qui commence au dixième coup, chacun des joueurs déplace en suivant la ligne, à son tour, l'un de ses *méreaux* sur une intersection libre. Lorsqu'il arrive à disposer une rangée de trois pions sur une même ligne du tracé, il fait un *moulin*, ce qui lui donne le droit de prélever tel *méreau* que bon lui semble à l'adversaire. Ce dernier ne doit pas faire partie lui-même d'un «moulin». Il est définitivement retiré du jeu. Pour s'opposer au succès de cette manœuvre dans le camp adverse, chacun des joueurs doit chercher à placer l'un de ses *méreaux* entre les deux ou à la suite des deux pièces disposées par l'adversaire. Les pions ne peuvent avancer qu'en ligne droite et ne peuvent pas sauter les uns par-dessus les autres. L'enlèvement d'un *méreau* à l'adversaire par création d'un alignement est possible dès la première phase, celle de la pose initiale. Lorsque l'un joueur n'a plus que quatre pions, il peut, lorsque c'est à son tour de jouer, déplacer l'un de ses *méreaux* vers n'importe laquelle des intersections restée libre, ce qui lui permet de lutter plus efficacement contre l'adversaire qui le domine. La partie sera perdue par celui des joueurs qui, à la suite de prises semblables, ne possède plus que deux *méreaux* dans son jeu (<http://www.jocari.be/search.php> ; *Les Jeux de société*, 1893, p. 124).

Ce jeu, autrefois destiné aux adultes, est, depuis, passé dans le domaine des jeux d'enfants d'âge scolaire, et Bernard Édeine l'a évoqué en tant que tel dans sa thèse sur la Sologne (II, 1974, p. 607). Dans son *petit pays*, il distingue plusieurs «sortes de marelles à main appelées d'une façon générale les moulins et qui portent parfois des noms particuliers à chacun d'eux», tel le jeu dit «du gendarme et du voleur» ou celui de «l'engrange», qui se jouent sur un tracé de marelle *triple*. Dans le premier, se jouant sur un tracé de marelle *simple* : «trois cailloux représentent les gendarmes, et un petit morceau de bois, le voleur ou inversement. Il s'agit d'emprisonner le voleur dans l'une des cases en déplaçant cailloux et bout de bois suivant les lignes»

Selon Bernard Édeine, certains tracés visibles sur des bancs d'œuvre à l'intérieur des églises pourraient prêter à confusion, dans la mesure où ils pourraient ne pas être des tracés de jeux, mais des tables destinées à faciliter des travaux de comptabilité. Il a en effet noté dans sa thèse (1974, II, p. 609) que, dans les anciens registres

de fabrique des paroisses de Sologne, on trouve souvent l'expression : «au banc de marelle», qui est à proprement parler le banc d'œuvre de l'église. Ce nom s'expliquerait par une division du banc en compartiments analogues à ceux de la marelle *simple*, pour les besoins de l'apurement des comptes de la fabrique.

Une représentation de la «Jérusalem céleste» au XV^e siècle ?

Pour le troisième graffiti (G3), découvert derrière la pierre du banc du corps de garde de Lavardin, en position verticale, il est moins évident d'avancer une explication quelque peu fiable. S'agit-il d'un ancien tracé destiné à jouer à la *grande marelle*, ou de la représentation de l'une de ces mystérieuses *triples enceintes* que l'on retrouve gravées, plus ou moins soigneusement, sur nombre d'églises et châteaux du Moyen Âge ? Sa position derrière le banc, et le fait que la partie du tracé dépassant la surface de ce banc soit effacée, militent en tout cas pour un tracé plus ancien que les deux autres.

Avant d'aller plus loin dans l'essai d'interprétation de ce graffiti, il n'est certainement inutile d'évoquer les conditions de l'apparition de ce qualificatif de *triple enceinte*, qui renvoie aux recherches et aux interrogations des préhistoriens blésois du début du XX^e siècle, constituant un épisode du laborieux développement de cette discipline en Loir-et-Cher.

C'est dans les années 1910 que l'archéologue blésois Ernest-Camille Florance, président de la Société d'histoire naturelle de Loir-et-Cher, adopte cette notion de *triple enceinte*, reprenant à son compte l'explication qui lui est proposée par un officier, qu'il reconnaît cependant comme «très peu archéologique». Ce dernier interprète la figure tracée sur la «table à sacrifices» de Suèvres (Loir-et-Cher), figure qui retient l'attention des antiquaires loir-et-chériens au moins depuis les années 1840, comme la représentation d'une fortification gauloise pourvue d'une *triple enceinte*, et devant «être considérée comme sacrée» (FLORANCE, 1926, p. 693). Ce qualificatif, même s'il ne traduit pas le véritable contenu symbolique de la figure considérée, va rester en usage dans le champ des recherches portant sur les pétroglyphes et sur les symboles chrétiens, dans la mesure où il permet de bien visualiser mentalement le tracé du symbole.

En 1929, Louis Charbonneau-Lassay paraît être le premier à faire de la *triple enceinte* une figure du symbolisme chrétien, et, en fait, rien moins que : «l'idéogramme de la portée de la Rédemption sur le monde», ce dernier représenté sous la forme carrée qu'on lui donnait parfois sous l'Antiquité. Pour lui, la croix qui traverse aux deux tiers cette figure représente la portée rédemptrice du sacrifice de Jésus sur les mondes terrestre et astronomique, le monde angélique n'ayant pas besoin de rédemption (CHARBONNEAU-LASSAY,

1960, p. 14-15). Illustration possible de ce rapprochement, observée sur les assises d'une chapelle du XIV^e siècle, à Seully, en Touraine : le remplacement des simples traits perpendiculaires aux carrés par ce qui ressemble à une croix dont les rayons sont inscrits sur fond de *triple enceinte* de plan octogonal (*id.*, p. 17).

Pour ce troisième graffito, apparaissant sur un support placé en position verticale, on pourrait d'abord penser à une table de marelle gravée et utilisée, un temps, en position horizontale, sur l'une des pierres laissées en attente sur le chantier de construction, au XV^e siècle. Elle aurait été ensuite utilisée, cette fois, en position verticale, pour la réalisation du parement du corps de garde, avant que ne soit élevé le banc de pierre qui va en protéger la moitié inférieure jusqu'à nos jours.

René Germain (1993, p. 65), dans une étude sur les jeux de la fin du Moyen Âge en Auvergne, en se fondant sur l'exemple de trois pierres gravées d'une *triple enceinte* (type F de la classification de Murray, 1978), et ayant été réutilisées dans une maçonnerie, évoque l'hypothèse d'un « jeu de chantier fabriqué par les tailleurs de pierre, pour la durée d'une construction », autour des XII^e et XIII^e siècles lui semble-t-il. Le poids et le volume des blocs de pierre servant de support à ces jeux de marelle lui interdisent de penser à des jeux d'intérieur, et oriente son interprétation vers une utilisation par les ouvriers du chantier, si ce n'est par des joueurs réunis en un « lieu de rencontre ».

Une interprétation semblable a été avancée pour une ardoise (27 x 17,5 cm) recueillie au cours de la fouille de la maison-forte de Sainte-Geneviève en Inzinzac-Lochrist, dans le Morbihan, et qui porte, profondément gravé, un jeu de marelle triple (MARCEL BOUYAT, 1984, p. 16 ; fig. 8, p. 26). De par sa position stratigraphique, dans la couche d'effondrement des toitures de la maison-forte, construite vers 1460 et abandonnée vers 1550, ce jeu lui paraît ne pouvoir être attribué qu'aux ouvriers de la carrière d'ardoise, ou aux couvreurs, mais « certainement pas » aux occupants de la maison-forte (BERTRAND, 1984, p. 16).

Cela dit, pour le graffito observé derrière le banc de pierre du corps de garde de Lavardin, on ne peut non plus écarter l'hypothèse qui y verrait un tracé à valeur uniquement symbolique, lui aussi, réalisé sur le chantier de construction, mais sans rapport direct avec lui, ce qui s'accorderait avec une réalité connue par de nombreux exemples très anciens, peut-être depuis la fin de la Préhistoire ou l'âge du Bronze. La découverte, à proximité, d'un autre tracé de *triple enceinte*, sur la paroi verticale d'un corps de garde du XV^e siècle, ne pouvant constituer une table du jeu de marelle, conforte cette possibilité.

Cette dernière interprétation renverrait à des pensées ésotériques et philosophiques, dont on sait qu'elles existent et sont plus ou moins prégnantes tout au long du Moyen Âge, même si elles sont difficiles à cerner, et ont donné lieu à de multiples interprétations, assez souvent entachées d'un ésotérisme de mauvais aloi. Cela, d'autant plus que ce genre de symbole s'est

certainement prêté à tous les *commentaires* de la scolastique chrétienne, comme aux multiples interprétations qui pouvaient venir à l'esprit de croyants moins avertis de ces subtilités. Elles se conjugaient avec les syncrétismes qui fleurissent dans la pensée médiévale, avec des croyances populaires mal définies renvoyant au *temps long* des survivances antiques et païennes.

Il ne peut être question de nous hasarder, dans le cadre limité de cette note, sur le terrain mouvant des significations possibles de la *triple enceinte*, et des figures qui lui ont été associées, au fil des millénaires, question qui sortirait de notre modeste domaine de compétence. Il nous paraît néanmoins souhaitable de dépasser le niveau de la simple description, à laquelle se limitent trop souvent les chercheurs qui ont été amenés à repérer des graffiti de ce genre, des parois des églises aux objets de fouilles.

Outre la possibilité d'y voir une figure représentant la portée de la croix sur les trois mondes : terrestre, cosmique et divin, ce symbole a été généralement interprété, depuis la fin des années 1920, comme une représentation de la *Jérusalem céleste*, inspirée de la vision exposée par Jean dans son *Apocalypse*. Cette hypothèse semble apparaître en 1928, dans un article sur « l'emblème symbolique des trois enceintes » publié par Paul Le Cour, « philosophe mystique » né et inhumé à Blois, qui mentionne une lettre reçue de Louis Charbonneau-Lassay. Ce dernier lui fait savoir « qu'il ne serait pas surpris d'apprendre que les premiers Chrétiens avaient fait de la triple enceinte l'une des images de la *Jérusalem céleste* », même s'il note que « cette cité idéale a reçu, dans l'iconographie chrétienne, un autre symbole linéaire précis » (CHARBONNEAU-LASSAY, 1960, p. 14-15).

L'*Apocalypse*, dernier livre du *Nouveau Testament*, paraît avoir été composé vers 95-96 après J.-C., par un chrétien d'origine juive, pensant communément en hébreu ou en araméen. Son auteur Jean, vraisemblablement un prophète itinérant, ne doit certainement pas être confondu avec l'apôtre du même nom. C'est d'ailleurs probablement cette attribution à l'apôtre Jean, par divers Pères des I^{er} et II^e siècles, qui lui a valu d'être inclus dans le *Nouveau Testament* (COHN, 2000, p. 292). L'*Apocalypse* prend l'apparence d'une conclusion chrétienne à la tradition prophétique juive, et fait suite à deux œuvres apocalyptiques : le *Livre d'Hénoch* et le *Livre des Jubilés* (*id.*, p. 243, 293). La seconde série des visions de Jean, dans les chapitres XII à XXII, met en scène la lutte eschatologique qui oppose Dieu, le Christ et son peuple à Satan, et aux puissances terrestres inspirées par ce dernier. La victoire des premiers amène la venue d'un monde nouveau, remplaçant l'ancien, qui est dévasté, tandis qu'une *Nouvelle Jérusalem* descend d'auprès de Dieu.

Le chapitre XXI (1-16) de cet ouvrage détaille la vision qu'a Jean de la *nouvelle Jérusalem*, en une description qui marque profondément, depuis vingt siècles, la foi chrétienne : « [...] Et je vis un ciel nouveau et une terre nouvelle ; car le premier ciel et la

première terre s'en sont allés [...]. Et vint un des sept anges [...] et il m'emporta en esprit sur une montagne grande et élevée, et il me montra la ville sainte, Jérusalem, descendant du ciel d'au-dessus de Dieu [...]. Elle a une muraille grande et élevée. Elle a douze portes ; et sur les portes douze anges et des noms inscrits, qui sont ceux des douze tribus de fils d'Israël. Du côté du Levant, trois portes, et du côté du Nord, trois portes et du côté du Sud, trois portes, et du côté du Couchant, trois portes. Et la muraille de la ville a douze fondements [idéels], et sur eux douze noms, de douze apôtres [...]. Et celui [des anges] qui parlait avec moi avait pour mesure un roseau d'or, pour qu'il mesurât la ville, et ses portes, et sa muraille. Et la ville s'étend en carré, et sa longueur est égale à sa largeur [...].» (éd. FÉRET, 1946, p. 413 et sq.).

Cette explication renvoie à un contexte où, parmi les visions bibliques, celle de la *Jérusalem céleste*, telle qu'elle apparaît dans l'*Apocalypse* de Jean, est sans aucun doute la plus riche de sens et d'espoir pour les chrétiens. Pour ces derniers, au Moyen Âge comme aujourd'hui : « ce monde et sa durée temporelle auront une fin » ; ils pensent donc que la Genèse narre l'histoire de la création du monde, les visions de l'*Apocalypse* de Jean instruisent les chrétiens des conditions de sa fin, inéluctable. Ces derniers sont désormais dans cette attente, avec l'espoir de vivre dans un monde idéal, celui qui est censé rassembler les élus, ressuscités après leur mort, afin de vivre éternellement auprès de Dieu, dans un bonheur absolu (FÉRET, 1946, p. 174, 247 et sq.).

La tradition apocalyptique, même exclue du dogme officiel de l'Église depuis saint Augustin et le concile d'Éphèse, qui l'interprètent comme une simple « allégorie spirituelle » dès le V^e siècle, subsiste dans le monde obscur et souterrain de la religion populaire. Elle exerce une fascination telle, que les condamnations officielles ne pourront l'empêcher de hanter l'esprit des classes dominées et opprimées, avides de connaître une autre vie que la leur, c'est-à-dire du plus grand nombre des hommes du Moyen Âge. Cette fascination s'inscrit dans un contexte où l'Église, alors toute puissante sur les âmes simples, s'efforce de détourner leurs espoirs du monde terrestre, du monde réel, vers l'autre, dont elle prétend détenir les clés spirituelles... (COHN, 1983, p. 25). Cela, pour des raisons tenant à son conservatisme social, et liée à la peur qu'une « eschatologie révolutionnaire », notamment fondée sur une prise en compte des visions de l'*Apocalypse* de Jean, n'amène les pauvres, les exploités, les exclus, à se retourner contre les « méchants ». Ces derniers sont « diversement identifiés avec les Juifs, le clergé ou les riches » (*id.*, p. 11), dans le cadre d'une société qui peut, elle-même, être regardée comme corrompue par les puissances du mal.

Dans l'esprit des hommes du Moyen Âge, et notamment dans celui des masses populaires, la fin du monde terrestre et l'avènement de la *Jérusalem céleste*, au terme du « Millénium », n'avait rien d'une chimère à

l'échéance incertaine et lointaine : « c'était une prédiction infaillible et que l'on sentait, presque à chaque instant, sur le point de se réaliser » (COHN, 1983, p. 30). On en guettait les signes qui devaient préluder à la « seconde venue du Christ » et à l'instauration de la *Nouvelle Jérusalem*, parmi lesquels figuraient : les désordres de l'Église, les mauvais princes, les guerres, les bouleversements et les désordres sociaux, les famines, les épidémies, etc. (COHN, 1983, p. 31). Durant la première moitié du XV^e siècle, puis durant la seconde moitié du siècle suivant (*id.*, par ex. p. 275 et sq.), cette vision, ces inquiétudes et ses espoirs, s'inscrivent dans un contexte justement caractérisé par ces désordres et ces misères, qui frappent d'ailleurs les autres siècles du Moyen Âge (RONK-VAANDRAGER, 2000, I, p. 422).

Le thème de la *Jérusalem céleste* a été omniprésent dans les textes et l'iconographie du christianisme occidental jusqu'au début du XVI^e siècle, depuis sa figuration dans des sarcophages paléochrétiens jusqu'à l'*Apocalypse* gravée par Dürer (DELUMEAU, 2000, p. 93).

À partir du XIV^e siècle on assiste à un renforcement et à une plus large diffusion de la crainte des « derniers temps », dans le cadre de ce pessimisme général concernant l'avenir d'un monde regardé comme corrompu. Pour Émile Mâle, les dernières années du XV^e siècle et les premières du XVI^e constituent d'ailleurs l'un des moments de l'histoire où l'*Apocalypse* s'empara le plus fortement de l'imagination des hommes (DELUMEAU, 1978, p. 198 et sq., 211 et sq.). Jean Delumeau (2000, p. 30) a souligné combien était significatif le fait que la plus grande tapisserie médiévale connue, celle réalisée entre 1373 et 1380 pour le duc Louis 1^{er} d'Anjou et aujourd'hui conservée au château d'Angers, ait pour sujet l'*Apocalypse*.

Seul livre prophétique du *Nouveau Testament*, l'*Apocalypse* est l'un des textes de la Bible qui va le plus souvent inspirer les miniaturistes des manuscrits, comme les sculpteurs des églises du Moyen Âge. La popularité de ce thème auprès des hommes de cette époque s'explique évidemment, outre par les inquiétudes et les espoirs qui viennent d'être évoqués, par la puissance des visions rapportées par l'*Apocalypse* de Jean, capables de parler aux âmes simples. Derrière le psautier, l'*Apocalypse* va d'ailleurs compter parmi les premiers livres de la Bible à faire l'objet d'une traduction en langue vernaculaire, et donc à être accessibles au peuple (http://www.cetad.ccf.fr/meditation_22-la-jerusalem-celeste.htm).

Si les historiens de l'Art soulignent que les manuscrits de l'*Apocalypse* ont, en général, fait l'objet d'une riche décoration historiée, ils reconnaissent que, sur le plan purement figuratif, une vision aussi complexe était bien difficile à représenter.

Meta Ronk-Vanndrager, qui a étudié l'iconographie de la *Jérusalem céleste* à travers la peinture du IX^e au XII^e siècle, a observé que la ville est normalement représentée sur un plan carré, entouré d'une seule

muraille percée de douze portes, avec trois portes ouvertes sur chaque côté, chacune étant gardée par un ange (RONK-VAANDRAGER, 2000, I, p. 423, 432 et *sq.*). Dans la tradition eschatologique chrétienne, sa représentation se distingue nettement de celle du Paradis terrestre, qui est, lui, toujours figuré sous une forme circulaire (CHAMPEAUX, STERCKX, 1972, p. 76). Dans ce système de pensée, le carré est d'ailleurs une figure parfaite, celle qui symbolise la « cristallisation des temps », et la restauration d'un « état primordial » se manifestant sous une forme nouvelle et définitive à la « fin des temps » (RAMOS BLASSI, 2011, p. 323).

Cette Jérusalem céleste peut néanmoins être représentée sur un plan circulaire, surtout avant le XII^e siècle, et comme divisée en quatre parties par un « cardo » et un « decumanus », du type de ceux qui structuraient la cité romaine (RONK-VAANDRAGER, 2000, I, p. 464 et *sq.* ; II, pl. 196-197, IX^e et X^e siècles). On en trouve un exemple du début du IX^e siècle, dans un manuscrit de l'Apocalypse provenant de l'abbaye de Saint-Amand-les-Eaux, aujourd'hui conservé dans le fonds de la bibliothèque municipale de Valenciennes (ms 99). Mais cette forme, plus abstraite, apparaît éloignée de

l'interprétation littérale du texte de l'Apocalypse et de ses représentations figurées (*id.*, I, p. 475) (fig. 13).

La forme donnée à la Nouvelle Jérusalem pourrait d'ailleurs renvoyer à une très ancienne représentation du monde sous la figure d'un carré. Amable Audin (1955, p. 68 et *sq.*) évoquant la question, n'a pas manqué de faire le rapprochement entre cette représentation et le tracé du symbole rappelant la marelle simple, figure qualifiée d'*Union Jack* par les archéologues. Les extrémités des branches perpendiculaires de la croix centrale rejoignent les quatre côtés de ce monde carré, correspondant aux quatre points cardinaux, et définissant un axe primordial est-ouest (le *decumanus* des cités antiques), et un axe secondaire nord-sud (leur *Cardo*). Les deux diagonales joignant les angles de ce monde carré correspondent aux solstices d'été et d'hiver. Cette partition de l'espace correspond à une partition traditionnelle du temps, dont on sait qu'il s'organise, pour les chrétiens, autour des fêtes de Noël et de Pâques, de la Saint-Jean et de la Saint-Michel.

On trouve une illustration de ce monde quadrangulaire dans la *Topographie chrétienne* du moine Cosmas Indicopleustès, au VI^e siècle, à Alexandrie. Ce dernier

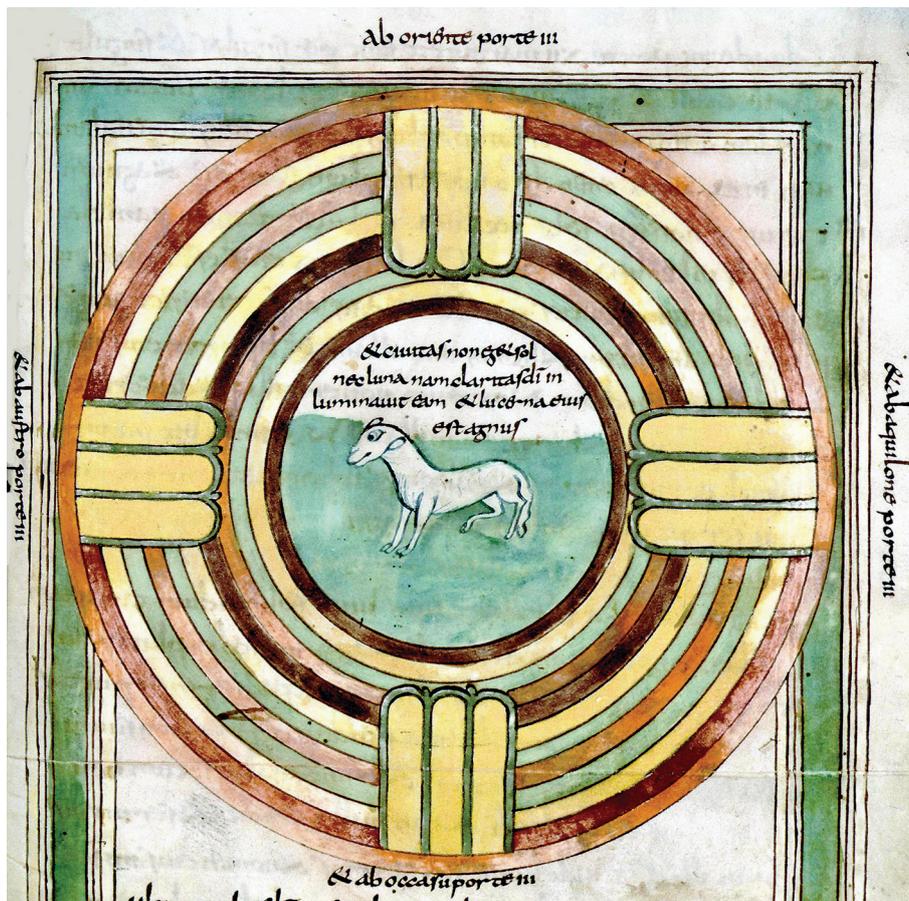


Fig. 13 : L'ange montre à saint Jean de la Jérusalem messianique, manuscrit de la bibliothèque municipale de Valenciennes, IX^e siècle (© bibliothèque municipale de Valenciennes – Cliché Arkhênum). Les douze portes de la cité céleste sont ici regroupées par trois, à l'extrémité d'un *cardo* et d'un *decumanus* imaginaires.

rejette la géographie païenne des « faiseurs de fables », tel Ptolémée, et donc toute idée de sphère terrestre, en imaginant un œcumène, un monde, de plan triangulaire (DELUMEAU, 1992, p. 62-63). Cette représentation s'inscrit dans la durée, et on retrouvera une représentation, quadrangulaire du monde dans une mappemonde accompagnant un commentaire de l'*Apocalypse*, copie réalisée à Burgos en 1109, d'après un commentaire composé en 787 (*id.*, p. 81-83).

Vraisemblable illustration de ce monde carré, apparemment différent de celui pensé par les premiers géographes de l'Antiquité, l'*Apocalypse* évoque à deux reprises ses quatre « coins » ou « extrémités ». Dans le chapitre VII.1, Jean rapporte : « Je vis quatre anges se tenant aux quatre coins de la terre, retenant les quatre vents de la terre [...] ». Dans le chapitre XX.7-9, il écrit : « [...] Quand s'achèveront les mille ans, sera délié le Satan de sa prison. Et il sortira pour égarer les nations, celles qui sont aux quatre coins de la terre [...] pour les rassembler pour la guerre [...]. Et ils montèrent sur la largeur de la terre, et ils encerclèrent le camp des saints et la ville bien aimée [...] » (FÉRET, 1946, p. 412). Dans la tradition chrétienne, le carré : l'*ad quadratum* des maîtres d'œuvre de la croisée du transept des grandes églises, avec ses quatre piliers d'angle, symbolise le cosmos et les quatre éléments qui le constituent (SCHWARZ, 2002, p. 113).

Il est vraisemblable que les évocations et les descriptions plus ou moins représentatives de la Jérusalem terrestre, depuis l'Antiquité, avec ses trois enceintes fortifiées, avec les trois enceintes, parvis et niveaux de son temple juif, ont servi de modèles aux diverses représentations de la *Jérusalem céleste*, inspirées de l'*Apocalypse*. Elles se sont matérialisées à travers le prisme de moult spéculations eschatologiques et représentations graphiques, imaginées par les penseurs chrétiens comme par les simples croyants (BONNERY, HIDRIO MENTRÉ, 1998, p. 158).

Les douze côtés des trois carrés, si la figure de la *triple enceinte* représente bien la *Jérusalem céleste*, renverraient alors aux douze tribus d'Israël, aux douze apôtres évoqués dans l'*Apocalypse*, en figurant la perfection d'un monde nouveau succédant à l'ancien : l'Israël de l'*Ancien Testament*. Tous les nombres multiples de douze qui apparaissent dans la description de cette *Jérusalem céleste* exprimeraient la même idée de perfection. Ils renverraient à une tradition chrétienne où le chiffre 3, comme le nombre 12, ont un contenu symbolique d'importance majeure, mais perçu de diverses manières par les exégètes chrétiens (BEIGBEIDER, 1969, p. 319 et *sq.*, 32 et *sq.*).

La figure de la *triple enceinte* a pu intervenir, dans ce riche contexte culturel, pour produire une figure symbolique capable d'exprimer, dans la *longue durée*, cet espoir d'une réunion des Justes dans la *Jérusalem céleste*, en seulement quelques traits gravés sur une paroi, avec peut-être, sur l'instant, une connotation protectrice ou prophylactique. On trouve très certainement un exemple de cet espoir matérialisé dans le tracé

d'une *triple enceinte* directement sur des tombes médiévales, pratique qui pourrait exprimer un espoir : celui de la résurrection et de la vie éternelle souhaitées au défunt par ses proches.

Au milieu du siècle dernier, on a retrouvé ce symbole sur l'une des pierres entourant le squelette d'un moine inhumé sous le seuil du réfectoire du prieuré de Saint-Cosme, près de Tours (BENOIT du REY, 1962, p. 126). À y regarder de plus près, cette découverte n'est pas isolée, mais peut être rapprochée d'autres exemples, tout aussi significatifs, de la relation à établir, au moins pour le Moyen Âge, entre ce symbole et les croyances et pratiques touchant à l'espérance chrétienne de la résurrection, et de la vie éternelle dans les murs de la *Jérusalem céleste*.

Les fouilles de l'église de Neuvy-Pailloux, dans l'Indre, ont ainsi permis de repérer, sur le flanc d'un sarcophage destiné au fondateur ou donateur de l'église du XII^e siècle, deux *triples enceintes* et un *Union Jack* (DUBANT, 1991, p. 133).

Les fouilles de l'ancienne collégiale Saint-Pierre d'Angers ont mis au jour la dalle funéraire d'une certaine Ingelsen, plaque d'ardoise de l'époque carolingienne presque entièrement occupée par une épitaphe souhaitant à la défunte que le Christ « lui donne sa maison du ciel », et accompagnée d'un graffiti représentant une *triple enceinte*. Ce dernier est tracé, de façon malhabile, dans le peu d'espace laissé libre par l'épitaphe au pied de la dalle. François Comte a interprété ce graffiti (probablement à tort) comme un tracé de jeu de marelle (*150^e anniversaire du musée Saint-Jean [...]*, 1991, p. 84). Aimé de Soland (1868, p. 281-282) l'avait regardé comme une figure proche de celles dont il affirme qu'elles servaient à réciter des prières avant l'usage du chapelet, en faisant intervenir une pièce passant d'un point à un autre du tracé, au fur et à mesure de la récitation d'un même prière.

Sur la dalle de couverture d'une tombe mérovingienne de l'église Saint-Hippolyte du Grand-Saconnex, dans le canton de Genève, ce sont trois *triples enceintes* (interprétées comme des jeux de marelle) qui ont été gravées « avant la mise en terre » (BUJARD, 1990, 38-39, fig. 10). Sur la face extérieure du fond d'un sarcophage médiéval mis au jour au pied de l'église Saint-Rémy d'Olley, en Meurthe-et-Moselle, édifice daté de la seconde moitié du XI^e siècle, elles sont quatre, de forme rectangulaire, à avoir été tracées à la pointe (DELORT, 1953, p. 147).

Les graffiti observés sur les dalles funéraires trouvées dans l'église Saint-Hippolyte du Grand-Saconnex, et dans la collégiale Saint-Pierre d'Angers, s'il s'agit effectivement de tracés de jeux, ainsi que le supposent les archéologues qui les ont publiés sans trop s'interroger, pourraient soulever la question d'une intervention du jeu de marelle dans le cadre des pratiques funéraires des époques mérovingienne et carolingienne. Mais il nous paraît plus probable qu'il faille y voir des symboles chrétiens *stricto sensu*, ne serait-ce que par la répétition de la figure, jusqu'à trois ou quatre fois, voire plus.

Un exemple encore plus significatif de la validité de cette dernière interprétation est fourni par un décor peint de la chapelle de la commanderie templière de Lavaufranche, dans la Creuse. Elle donne à voir plusieurs dizaines de petites *triples enceintes* peintes dans un décor funéraire, celui de l'enfeu de frère Jean Grimeau, chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, commandeur de Lavaufranche, mort en 1480. Pour André Guy (1960, p. 92), qui fait référence à l'article de Paul Le Cour dans Atlantis (1928), cette « figure magique », ce « signe » pourrait bien « symboliquement conférer la lumière au mort qui reposait là ». Disposés en damier, ces signes alternent avec une inscription gothique, où il lui a semblé pouvoir lire le symbole christique « IHS », dont la traduction commune est « Jésus Sauveur des Hommes » : *IESUS HOMINUM SALVATOR*.

Françoise Mousson (1982, p. 400), qui s'est attachée à l'étude des décors peints de la commanderie de Lavaufranche, pense que l'auteur, ou le commanditaire de la décoration très chargée de cet enfeu, a voulu représenter le « passage de la vie terrestre [...] à la vie céleste ». Elle souligne que ce décor, qui l'étonne par sa somptuosité, face aux pierres tombales sur lesquelles était simplement gravée une épée, marque le souci, si fréquemment manifesté par les hommes du Moyen Âge, de leur destinée après la mort.

La couleur de ces *triples enceintes* qui apparaissent, ici, en « azur » sur fond « ocre jaune », a une forte connotation symbolique, à nos yeux, probablement celle de la *Jérusalem céleste* opposée au monde terrestre et à ses souillures, comme celle d'un espoir de salut pour le frère Jean Grimeau. On sait en effet que, pour les Chrétiens du bas Moyen Âge, le jaune est la couleur qui symbolise la fausseté, le mensonge et la félonie, à leurs yeux, la couleur de Judas, et donc, par extension, celle des Juifs en général (PASTOUREAU, 1997, p. 101). Au XV^e siècle, dans les images et les textes littéraires, cette couleur est clairement chargée d'une connotation franchement défavorable (*id.*, p. 153), perception dont on constate qu'elle s'est maintenue jusqu'à nos jours chez les croyants imprégnés des interdits de la tradition catholique. Mais comme toute tradition, elle souffre des exceptions, et l'on remarquera que c'est un Saint Pierre vêtu d'une robe jaune qui accueille les élus au Paradis, dans la fresque XV^e siècle figurant dans le bas-côté méridional de l'église de Lavardin (GAMARD, 1957, p. 119).

L'« azur », le bleu, est, lui, chargé d'une toute autre connotation, qui en fait une couleur aristocratique, et même, pour certains auteurs médiévaux, la plus belle des couleurs (*id.*, p. 101), le développement du culte de la Vierge lui assurant, évidemment, une large promotion dans l'imaginaire des Catholiques (*id.*, p. 103). Dans le cadre de ce symbolisme, il est reconnu que « Jésus-Christ étant Vérité », le bleu est sa couleur (GILLES, 1943, p. 108). L'« azur » est également une « couleur » qui se diffuse dans les armoiries, dont près d'un tiers comportera du bleu au début du XIV^e siècle (*id.*,

p. 105). À la fin du Moyen Âge, sous l'influence du prestige des armoiries royales, l'« azur » sort d'ailleurs du domaine de l'héraldique pour apparaître sur de nombreux autres supports, par exemple à l'occasion de fêtes publiques (*id.*, p. 106). Le noir était une teinture coûteuse, techniquement mal maîtrisée avant le XV^e siècle, aussi, plus que tout autre, surtout pour les gens modestes, le bleu est le coloris du deuil (ALEXANDRE-BIDON, 2011, p. 167).

Un dernier, et double (ou triple) exemple de la relation à établir entre une sépulture médiévale et des graffiti représentant une *triple enceinte* peut être observé sur les parois d'un enfeu aménagé, au XI^e siècle, dans le mur méridional de l'église Saint-Hilaire-le-Grand, à Poitiers (fig. 14 et 15).

On sait depuis longtemps (CAUMONT, 1841, p. 358), grâce à son épitaphe latine, qu'il s'agit de la tombe de « *Constantinus de Metullo* » : Constantin de



Fig. 14 : Petite *triple enceinte* gravée entre deux alphabets sur l'une des colonnes de l'enfeu de Constantin de Melle, en l'église de Saint-Hilaire-le-Grand à Poitiers (XI^e ou XII^e siècle ?).



Fig. 15 : Grande *triple enceinte*, entourée de trois croix, gravées au fond de l'enfeu de Constantin de Melle, en l'église de Saint-Hilaire-le-Grand à Poitiers.

Melle, seigneur du «*castro Metullo*», dont le nom apparaît dans un grand nombre de chartes entre 1038 et 1082. Ce sont sans doute ses dons à l'abbaye de Saint-Hilaire qui lui ont valu ce tombeau, valorisé par une pierre tombale richement ornée et une longue épitaphe. Sur la colonnette située à gauche de cet enfeu est très soigneusement gravée une petite *triple enceinte*.

Cette dernière *triple enceinte* est encadrée par le début des deux alphabets, l'un en minuscule, l'autre en majuscule, avec des lettres dont la forme s'apparente à l'écriture en usage aux XI^e et XII^e siècles. Le tracé de ces alphabets pourrait renvoyer au rituel de consécration des églises, dans lesquelles l'évêque traçait au sol un alphabet latin et un alphabet grec (TREFFORT, 2010). La bibliothèque municipale de Tours conserve un manuscrit du début du XIII^e siècle dans lequel est proposé un modèle d'alphabet grec, dessiné dans une écriture d'apparat, en vue de cette cérémonie de dédicace d'une église (*Pontifical*, ms 236, f^o 52 v^o). Des auteurs chrétiens des XII^e et XIII^e siècles ont également pensé que ces deux alphabets symbolisaient l'*Ancien* et le *Nouveau Testament* (*id.*, p. 163, 164). Mais il peut aussi s'agir d'une référence à la fonction de ces alphabets, qui passent pour porter et symboliser la Vérité divine, notamment à travers les paroles du Christ. On pourrait alors à nouveau penser à l'*Apocalypse* de Jean qui prête à ce dernier des paroles significatives pour tout Chrétien (chap. XX, 3-4) : « Je suis l'*alpha* et l'*omega*, celui qui est, et celui qui était, et celui qui vient » (TREFFORT, 2010, p. 173).

Dans ces différents cas, le fait que la *triple enceinte* soit soigneusement encadrée par ces deux alphabets, l'ensemble paraissant bien constituer un tout, renforce l'idée d'un symbolisme allant dans le sens d'une signification chrétienne de première importance. Compte tenu du contexte : un enfeu et sa sépulture, on ne peut guère penser à autre chose qu'à l'expression d'une espérance, la plus importante pour un chrétien, celle liée à la venue de la Nouvelle Jérusalem censée accueillir les *Justes*, à la *fin des temps*.

Une seconde et plus grande *triple enceinte* est gravée, moins soigneusement, sur le mur du fond de l'enfeu, accompagnée de trois croix, entre la pierre tombale et la dédicace rappelant les mérites du défunt. Il semble même qu'une troisième figure de ce type ait été gravée sur la colonnette située à droite de l'enfeu, et, dans ce cas, l'ensemble de ces trois figures symboliques auraient alors encadré la pierre tombale.

Dans le cas où ces graffiti renverraient bien à l'espoir d'un avènement de la *Nouvelle Jérusalem*, on pourrait enfin les rapprocher des peintures représentant des scènes de l'*Apocalypse* qui figuraient dans le chœur de l'église Saint-Hilaire, peintures elles aussi datables de la seconde moitié du XI^e siècle (CAMUS, 1989).

C'est également une « fonction protectrice », mais pour les vivants cette fois, que le Groupe d'études, de recherches et de sauvegarde de l'art rupestre attribue aux multiples représentations de la *triple enceinte* repérées dans les abris ornés des forêts domaniales de

Fontainebleau et des Trois-Pignons (*La Mémoire [...]*, 2011). Rien que la fréquence de ce type de figure est un indice de l'importance de sa signification pour les hommes du Moyen Âge. L'inventaire archéologique réalisé par ce groupe d'études, au sein du massif forestier de Fontainebleau, a permis d'en repérer soixante-treize, dont vingt-deux autour de Larchant, et dix-huit sur le seul promontoire de la Roche-au-Diable (MAUMENÉ, 2008, p. 20), toponyme probablement significatif d'une pratique culturelle liée à la réalisation de ce type de graffiti.

Autre représentation symbolique matérialisant cette préoccupation, et cet espoir d'atteindre un paradis ou une *Jérusalem céleste*, comme de tirer protection d'une pérégrination qui est ici virtuelle : le labyrinthe visible dans le carrelage de certaines églises. S'il s'agit d'un symbole préchrétien dont on peut penser qu'il cache difficilement ses origines païennes, il n'en a pas moins une signification plus ou moins explicite pour les chrétiens du Moyen Âge. Les méandres qu'il faut suivre pour se rendre de son entrée à son centre : son *Paradis*, matérialisent les épreuves que le chrétien va rencontrer, et devra dépasser, pour espérer accéder à la vie éternelle auprès de Dieu, dans la *Jérusalem céleste*, à la *fin des temps* (VERBRUGGE, 1967, p. 83). Cela, à une époque où la Palestine étant occupée par les musulmans, la Jérusalem terrestre n'est plus accessible et où le pèlerinage doit faire place à une pérégrination symbolique. On notera que le carrelage de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens, posé au XIII^e siècle, associe un labyrinthe classique, de 234 m de développement, à des figures géométriques dont l'une rappelle le tracé de la *triple enceinte*.

Peut-on retenir l'hypothèse que les figures de la *simple* ou *triple enceinte* constituent également un symbole en usage dans certains des métiers du bâtiment (charpentiers, maçons), et qu'au moins une partie des graffiti les représentant sur les parois des églises et des châteaux du Moyen Âge puissent être leur fait ? C'est en tout cas une idée avancée et documentée, à partir de quelques-uns des graffiti du château de Loches par Hervé Poidevin (<http://lespierresdusonge.over-blog.com/page-2309530.html>).

Outre les questions d'ordre technique qu'il avait à prendre en compte, et à dominer dans ses travaux, il est certain que le compagnonnage opératoire du Moyen Âge a travaillé dans un contexte marqué par une symbolique renvoyant à la Bible et aux multiples commentaires de ses exégètes. Les bâtisseurs de cette époque ne pouvaient qu'être interpellés par une image toujours véhiculée par la tradition chrétienne : celle faisant de Dieu le créateur et l'architecte de l'Univers, et donc du monde terrestre, comme d'ailleurs celui de la future *Jérusalem céleste*, où les élus pourront vivre à ses côtés pour l'éternité.

En ce qui concerne l'époque contemporaine, on notera que Roger Lecotté (1979, p. 70), conservateur du musée du Compagnonnage à Tours, a souligné que le sigle représentant le « portique du Temple », avec

fronton triangulaire reposant sur deux colonnes posées sur des degrés, appartient au registre des symboles propres au compagnonnage français. Plus généralement, sur les églises et les châteaux des provinces ligériennes, d'assez nombreux graffiti, représentant les outils des professions du bâtiment, rappellent le passage de ces corps de métiers, notamment pour les réparations des toitures (observations de l'auteur; COUDERC, LEDET, 1999, p. 915).

Dans l'hypothèse d'une relation avec les métiers du bâtiment, les trois carrés emboîtés de la *triple enceinte* rappelleraient le plan du temple juif reconstruit sous Hérode le Grand à Jérusalem. Au Moyen Âge, ce dernier est connu par les descriptions de Flavius Josèphe dans la *Guerre des Juifs*, texte rédigé vers 75-79, qui nous apprend notamment que la colline portant le Temple était entourée, « depuis ses fondements, d'un triple rempart circulaire » (Livre 5, V, 1-6). Ses descriptions permettent de reconstituer mentalement un temple composé de trois enceintes, munies de portiques et de terrasses étagées vers le sommet de la colline (SED-RAJN, 2013; <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Flajose/guerre5.htm>).

La possibilité d'une relation entre les *triples enceintes* tracées sur les murs des églises au bas Moyen Âge, et des modèles figurés dans certains des manuscrits et incunables de cette époque, a également été avancée par Hervé Poidevin (<http://lespierresdusonge.over-blog.com/page-2309530.html>). Ils figurent, de diverses manières, le plan du temple de la Jérusalem antique, avec ses quatre voies d'accès traversant ses trois parvis successifs et étagés : celui des païens (non-juifs), des femmes et des hommes, organisation traduisant la hiérarchie de la société juive du temps d'Hérode (LACOSTE, 1998, p. 1120). Un exemple remarquable peut en être trouvé dans un ouvrage qui a figuré dans nombre de bibliothèques médiévales : les *Postilla litteralis superbe totam bibliam* rédigé et illustré à Paris, vers 1330, par Nicolas de Lyre (vers 1270-1349), avant d'être publié sous forme d'incunables à la fin du XV^e siècle. On sait que les livres imprimés à partir de la fin du XV^e siècle ont contribué à diffuser plus largement la crainte du Jugement dernier (DELUMEAU, 1978, p. 209), et donc la référence au texte de l'*Apocalypse* de Jean.

Sarah Bromberg, dans une thèse portant sur le contexte et l'histoire de la réception des enluminures de Nicolas de Lyre, dans ses *Postilla litteralis superbe totam bibliam*, a souligné qu'il s'agit de l'un des textes les plus souvent copiés à la fin du Moyen Âge et durant la Renaissance, en Europe occidentale et centrale. En témoignent les quelque sept cents manuscrits encore existants de cette œuvre, la bibliothèque municipale de Tours en conservant un exemplaire de la fin du XV^e siècle, où figure un plan du temple de Jérusalem (ms 54, f^o 240) (fig. 16).

Le théologien et exégète franciscain Nicolas de Lyre (Nicolaus de Lyra), né dans une famille juive et maîtrisant l'hébreu, est connu pour s'être consacré, durant

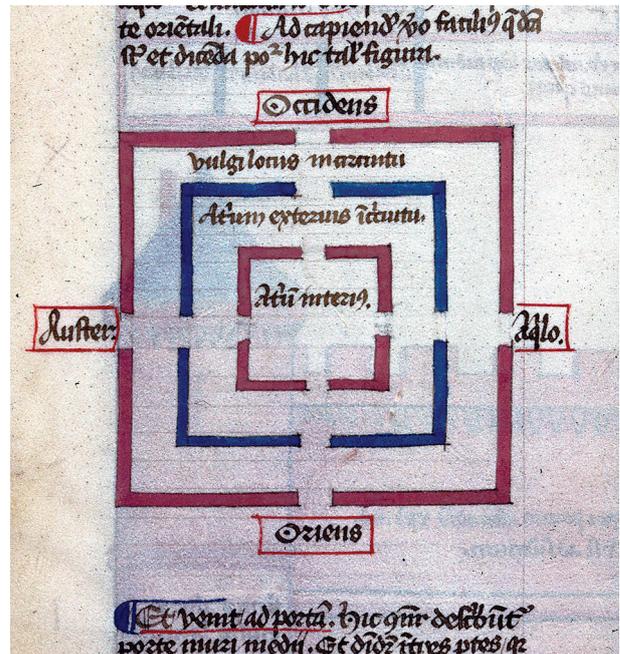


Fig. 16 : *Postilla in Bibliam* de Nicolaus de Lyra. Figures représentant le plan des parvis et des portes du Temple, ouvertes dans les quatre directions, *Occident* et *Oriens*, *Auster* (Midi) et *Septentrio* (bibliothèque municipale de Tours, ms 54, f^o 240. Angers, deuxième tiers du XV^e siècle).

près de quarante ans, à des commentaires ou *postilles* de la Bible. Il passe pour être le seul érudit de son époque à avoir conçu des schémas pour conforter la compréhension de ses commentaires des textes sacrés, illustrations qui portent, entre autres, sur les anciennes structures du temple de Jérusalem (<http://d-scholarship.pitt.edu/16343/>).

Ses commentaires de la Bible, outre de nombreuses éditions manuscrites, ont compté parmi les premiers livres à être imprimés en Europe, avec, par exemple, l'édition publiée par de Buxis, à Rome, en 1471-1472 (*Catalogue BN*, p. 313, n^o 73), et c'est pourquoi ses différentes éditions sont encore conservées dans nombre de bibliothèques. Elles vont servir de référence à tous les exégètes érudits qui se pencheront sur la Bible durant le XIV^e siècle, et plus encore à partir du XV^e siècle. On sait que Martin Luther lui-même s'est souvent appuyé sur l'exégèse de Nicolas Lyre, pour penser une réforme laissant plus de place à la réflexion personnelle des chrétiens face aux textes sacrés (http://www.akadem.org/medias/documents/6109_Nicolas_Lyre_Doc8.pdf).

On ne peut cependant voir dans les schémas accompagnant les commentaires de Nicolas de Lyre l'origine de la figure de la *triple enceinte*, puisque cette dernière est attestée par l'archéologie bien avant le Moyen Âge et la Renaissance. Mais cet auteur reprend dans son ouvrage, et contribue donc à remettre en lumière, un symbole inscrit dans une tradition graphique très ancienne, mais dont on ne peut encore

saisir l'origine, d'autant plus qu'elle relève d'un syncrétisme inscrit dans une *très longue durée*, et qui véhicule les perceptions de cultures très éloignées du christianisme.

Un schéma proche de celui donné à voir par les manuscrits de l'œuvre de Nicolas de Lyre se retrouve dans les éditions latines et allemandes de la fameuse *Chronique universelle* de l'humaniste allemand Hartmann Schedel, éditée à Nuremberg en 1493. Dans cet ouvrage de nature encyclopédique, largement diffusé dans les milieux de l'érudition européenne au cours du XVI^e siècle, et dont la seule édition latine a dû être tirée à 1 400 exemplaires (SCHEDEL, rééd. 2001, p. 32), on trouve des textes concernant l'histoire judéo-chrétienne agrémentés de quelques scènes bibliques. Il s'agit notamment d'une vue de la ville de Jérusalem avec ses trois enceintes percées de portes (f° XVII recto, *id.*, p. 637), et du schéma du Temple avec ses trois parvis et enceintes. Cette dernière gravure avait déjà été publiée en 1481 dans les *Postilla* de Nicolas de Lyre (f° LXVI verso, *id.*, p. 644), ce qui confirme le fait que la *Chronique* se contente parfois de reproduire des illustrations gravées par ailleurs à cette époque (*id.*, p. 29).

Cette mise en relation de graffiti tracés par de simples croyants, vraisemblablement illettrés, sur les parois de châteaux et d'églises des provinces ligériennes, avec les œuvres des lettrés de la fin du Moyen Âge, soulève évidemment la question de la réception effective du texte de l'*Apocalypse*, à cette époque et par ces couches.

Le niveau de connaissance des textes bibliques, hors du cercle des gens d'église, puis de l'élite noble et cultivée à partir du XIII^e siècle, est une question qui n'a pas été traitée de façon satisfaisante par les historiens (ALEXANDRE-BIDON, 2011, p. 15). Il n'est même pas certain que la lecture des fresques, telles celles qui mettent en scène des passages de l'*Apocalypse* dans l'église Saint-Hilaire de Poitiers, et dans de nombreuses autres églises médiévales, ne dépasse pas la simple émotion en présence d'une image religieuse. Les recherches récentes tendent même à démontrer que la masse des fidèles ne savaient pas interpréter ces images sans l'aide d'un lettré versé en théologie. Ainsi, au XVI^e siècle, pour Molanus, dans son *Traité des saintes images*, le peuple dépourvu d'instruction n'entend goutte à la lecture des textes apocalyptiques, et il ne les comprend guère mieux lorsqu'on les représente par la peinture (*id.*, p. 22). Le théâtre, organisé lors des grandes fêtes religieuses ou politiques, a dû tenir une grande place dans la connaissance des textes bibliques, et notamment en ce qui concerne l'*Apocalypse* et le *Jugement dernier* (*id.*, p. 24).

Nous avons retenu ici, pour tenter d'entrevoir la signification du symbole de la *triple enceinte*, la référence au texte de Jean, qui nous paraît la plus vraisemblable vu sa popularité à la fin du Moyen Âge. Mais on ne peut tout à fait exclure des pistes d'explication renvoyant à d'autres textes apocalyptiques, tel celui de l'*Apocalypse* de Saint Paul, au moins pour le début du Moyen Âge. Ce texte, qui a profondément marqué la

littérature des visions, comporte, lui aussi, la référence à des clôtures et à des portes successives (DELU-MEAU, 2000, p. 97).

Il est enfin possible d'envisager une influence des *Visions du chevalier Tondal* (ou Trugdali), ouvrage publié par David Aubert en 1475, qui fait mention de trois espaces enclos de murs successifs dans les espaces paradisiaques. Ces visions, racontant le voyage aller et retour de l'au-delà du chevalier, sont la traduction, en français, de la *Visio Trugdali*, ouvrage rédigé en 1149, par un moine irlandais, Marcus. Cette œuvre est également connue grâce à un ouvrage de Vincent de Beauvais (fin XII^e siècle-1264). Le récit du moine Marcus, après avoir connu une large renommée sur le continent, comme le prouve le grand nombre des manuscrits latins conservés de cette œuvre, sera au nombre des premiers livres imprimés (PONTFARCY, 2010, p. XI et *sq.*). Les *visions du chevalier Trugdali* évoquent trois espaces au Paradis : le «Paradis inférieur» pour les bons qui attendent d'être appelés au Jugement dernier, dans un premier enclos au mur d'argent, le «Paradis supérieur», où vont ceux qui sont déjà appelés les «parfaits», dans un second enclos au mur d'or. Un troisième enclos, aux «murs de pierres précieuses», accueille la «gloire des vierges» et les «neuf ordres des anges» (*id.*, p. XXIV). Autres divisions citées par cet auteur : celles qui correspondent au séjour infernal et au Paradis et à «l'intérieur de l'espace de lumière et de parfum», celle où se trouve le séjour des «médiocres» (*id.*, p. XXVII).

Trois graffiti comparables au château

Outre cette *triple enceinte*, d'autres graffiti de nature comparable ont été observés à Lavardin. Gravés sur des parois verticales, ils ne peuvent, eux aussi, être regardés comme des tracés de table de marelle, mais comme des figures symboliques. Le tracé de l'un d'entre eux s'apparente à celui de la *triple enceinte*, un autre est proche de celui de la marelle *simple*, et il est ordinairement qualifié d'*Union Jack* par les archéologues.

Ces deux types de graffiti sont visibles sur des parois intérieures de châteaux de la même époque, par exemple à Châteaudun (Eure-et-Loir), Chinon et Loches (Indre-et-Loire), Loudun (Vienne), le Coudray-Salbart, à Échiré (Deux-Sèvres), pour ne citer que des édifices faisant partie du même ensemble culturel que les exemples repérés à Lavardin. On les retrouve sur nombre de murs extérieurs d'églises médiévales. C'est le cas à Rigny-Ussé, en Indre-et-Loire, où l'on peut observer, dominant l'emplacement de l'ancien cimetière, à la fois un grand et soigneux tracé de *triple enceinte* rectangulaire, et des *Union Jack* carrés (information TROUP). En 1993, une vingtaine d'*Union Jack* avaient déjà été repérés les parois des églises du Cher, concentration ne reflétant qu'un état de la recherche à son commencement (GUIGON, 1994, p. 13), et laissant supposer qu'il en existe bien d'autres.

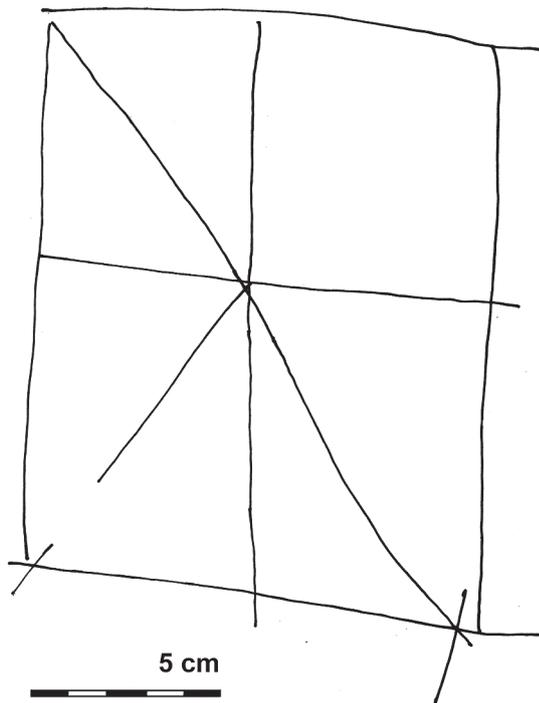


Fig. 17 : *Union Jacques* gravé sur la paroi verticale du corps de garde situé sous le grand logis du second palier : G4.

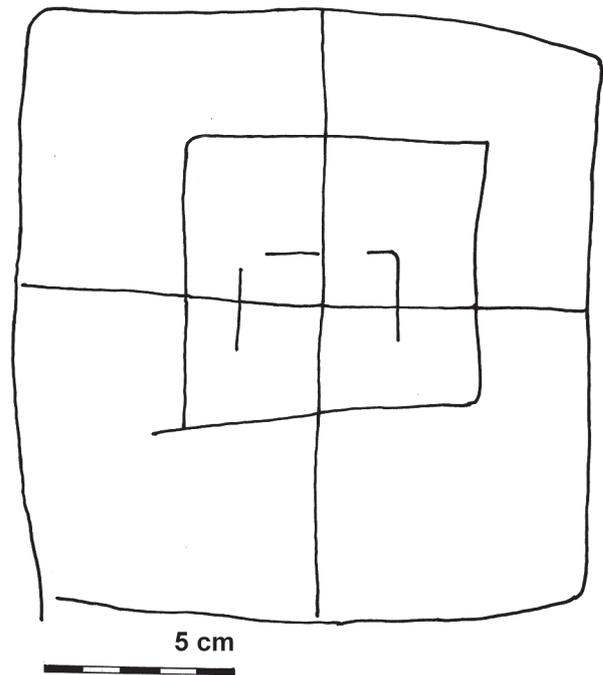


Fig. 18 : *Triple enceinte* (incomplète, effacée ?) gravée sur la paroi verticale du corps de garde situé sous le grand logis du second palier : G5.

Le premier de ces graffiti repérés, par nos soins, sur les murs du château de Lavardin (G4) est gravé très peu profondément, sur l'enduit de la porte s'ouvrant au sud du corps de garde situé sous l'escalier d'apparat du grand logis bâti sur le second palier du promontoire. Mesurant 12 x 15 cm, il figure un tracé correspondant à celui de la marelle dite simple, type D de la classification de Murray (1978), et désigné sous le nom d'*Union Jack* par les archéologues (selon AUDIN, 1955, p. 69). Ce jeu est repris dans le *Libro de los juegos* d'Alphonse le Sage au XIII^e siècle, qui est orné d'une miniature figurant une partie entre deux enfants secondés par deux adultes (GÁLVEZ GÓMEZ, 2010, n. p., fig. 6.) (fig. 17 et 18).

Le second de ces graffiti (G5) est gravé peu profondément, sur la pierre calcaire du montant de cette même porte. Il figure un tracé de *triple enceinte*, incomplet en l'état, mesurant 5 x 16 cm.

Le bâtiment où ont été gravés ces deux symboles ayant été bâti vers la fin du XV^e siècle, mais n'ayant pas été recouvert par les décombres du démantèlement de 1590, comme certainement ceux qui ont été précédemment évoqués, il est possible de leur attribuer une datation postérieure à cette période. On peut néanmoins penser qu'il s'agit de graffiti anciens, pour nous, vraisemblablement tracés durant la période d'occupation du corps de garde, donc avant le démantèlement de 1590.

Il n'est pas impossible qu'il faille rapprocher de ces deux premiers graffiti, de nature assez clairement symbolique, un troisième (G6), qui a été gravé d'un

trait assuré, large et profond, sur une pierre calcaire de la paroi sud du corps de garde situé dans la tour occidentale du châtelet, fortification protégeant l'entrée principale du château. Ce graffiti figure un rectangle mesurant 7,5 x 9,5 cm, ponctué de petites cupules, soigneusement forcées à ses angles et au centre de ses quatre côtés. S'il n'y manquait une cupule centrale, et s'il s'agissait d'un jeu, ce qui n'est pas le cas, il correspondrait assez exactement au type élémentaire A de la classification de Murray (1978). Sa situation, dans un corps de garde probablement réaménagé autour de 1400, dans une tour édifiée vers la fin du XII^e siècle, porte à penser qu'il pourrait être contemporain des graffiti précédemment évoqués. Sa signification est encore plus difficile à cerner que celles des deux précédents symboles. Comme pour certaines des croix *boulées* tracées sur les murs des églises de cette époque, il faudrait peut-être y voir le désir de matérialiser, d'inscrire dans la pierre, une pensée, un espoir, une prière ? (fig. 19).

Les symboles proches de la marelle *simple* (ou *Union Jack*) que l'on trouve gravés dans le corps de garde du grand logis du second palier du promontoire, et tout particulièrement dans le Vendômois de la seconde moitié du XVI^e siècle, rappellent ceux en usage dans l'héraldique. Une figure de ce type : « de gueules, aux chaînes d'or, en croix, en sautoir et en orle, allumées en cœur de sinople » (Navarre), est en effet présente dans les armoiries d'Antoine de Bourbon (1518-1562), duc de Bourbon et de Vendôme, seigneur de Lavardin.

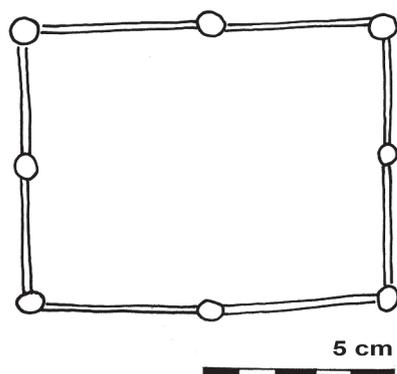


Fig. 19 : Symbole quadrangulaire, profondément gravé et ponctué de cupules, sur la paroi verticale de l'un des corps de garde du châtelet : G6.

Cela, après qu'il est devenu «de droit» roi de Navarre, après 1555, de par son mariage avec Jeanne III d'Albret en 1548. On retrouve cette figure dans les armes d'Henri de Navarre, roi de Navarre et duc de Vendôme, futur Henri IV, qui va ordonner le démantèlement du château de Lavardin par ses troupes, après un siège contre les tenants de la Ligue en 1590.

La nature du tracé de ces derniers graffiti, l'absence de cupules suffisamment profondes aux intersections, ne permet pas d'envisager la possibilité d'un jeu, du type de celui dont Jean-Mary Couderc a évoqué l'existence, sur des murs verticaux : «jeux de marelle [simple] munis de trous où l'on insérait sans doute des bâtonnets» (COUDERC, LEDET, 1999, p. 913). Un exemple de ce type d'aménagement, mais sur plan horizontal, est observable sur une planche à pain réutilisée en marelle simple, aujourd'hui conservée dans les collections du musée d'Hull, en Grande-Bretagne. Cette petite planche de bois a été percée de trous permettant d'y insérer des chevilles ou d'y placer des billes (<http://www.hullcc.gov.uk/museumcollections/collections/storydetail.php?irn=780&master=453>).

Des graffiti qui illustrent des pratiques de dévotion

On sait que pour les Chrétiens des derniers siècles de l'ancienne France, sous une forme plus élaborée, ou plus exactement perçue que précédemment, la seule préoccupation qui vaille dans une vie d'homme concerne le salut de son âme, et de celle de ses proches. La première aspiration de tout croyant est donc de savoir trouver le «chemin» qui va le mener à la «porte» de la vie éternelle. La crainte et l'espérance marquent cette démarche, généralement à travers les prières quotidiennes, les pratiques de dévotion, les œuvres pieuses, et une conduite qui se doit d'être exemplaire au quotidien (VIGUERIE, 1988, p. 9, 285 et sq.).

Les graffiti tracés sur les murs des églises sont l'une des illustrations de ces pratiques de dévotion populaire, à travers la matérialisation dans la pierre d'un vœu dont la tradition catholique prétend qu'il placera le croyant «sous la protection spéciale de Dieu» (VIGUERIE, 1988, p. 64). Le graffiti en forme d'*Union Jack*, tracé sur la pâte d'une tuile à crochet utilisée à Lamotte-Beuvon, publié par Henri Delétang (1994, p. 58, n° 79), s'il ne relève pas d'un acte ludique, ainsi qu'il le suppose (LORAIN, DELÉTANG, 1993, n. p.), pourrait éventuellement être rapproché de ces signes appelant une protection divine, en l'occurrence sur la maison et sur la communauté familiale qu'elle abrite.

La quantité de ces graffiti, très certainement tracés au vu et au su de la communauté chrétienne, impliquent qu'ils soient en accord avec ses croyances les plus orthodoxes. En effet, lorsqu'ils échappent à sa compréhension immédiate, ou lorsqu'ils sont considérés comme hétérodoxes pour pouvoir faire l'objet d'une récupération, l'Église regarde ces symboles comme des signes magiques et inquiétants, et agit en conséquence. Roger Lecotté a signalé, à ce sujet, le cas des «figures bizarres» tracées par la confrérie des maçons de Chartres, qui seront dénoncées par une ordonnance de 1268 (LECOTTÉ, 1979, p. 68-69). Il n'en reste pas moins que, pour se prémunir contre les agressions diaboliques, le chrétien peut avoir recours à des signes ou pictogrammes qui s'ajoutent à la protection habituelle que constitue la croix (ALEXANDRE-BIDON, 2011, p. 41).

Les graffiti du type de la *triple enceinte* ou de l'*Union Jack* paraissent avoir été plus rarement représentés que d'autres sur les murs des églises médiévales de Loir-et-Cher et, dans la série de ses articles, Jean-Marie Lorain ne décrit qu'un *Union Jack* à Selommes (LORAIN, 1993, p. 32), et une *triple enceinte* à Gemmes (LORAIN, 1991, p. 37, 41). Mais Jean-Mary Couderc, au cours d'un inventaire il est vrai plus systématique, a pu observer vingt *triples enceintes* sur les murs extérieurs des églises d'Indre-et-Loire, par exemple à Avon-les-Roches, Boussay, Channay-sur-Lathan, Rigny, Thilouze, Vallères, l'Île-Bouchard (Saint-Léonard), Verneuil-sur-Indre, Ussé, etc. Il est donc vraisemblable qu'un inventaire tendant à l'exhaustivité puisse amener la découverte d'un plus grand nombre d'exemples vendômois et loir-et-chériens.

On ne peut s'empêcher de rapprocher ce type de graffiti de ceux avec lesquels ils cohabitent sur les murs extérieurs des églises, cohabitation portant à penser qu'ils relèvent des mêmes espoirs et des mêmes pratiques de dévotions en usage depuis le Moyen Âge, ou tout au moins du même univers culturel. Il s'agit d'abord de croix, parfois figurées sur un calvaire, et dont les extrémités sont assez généralement pourvues de cupules, plus ou moins profondément forées dans la pierre. Les archéologues qui se sont penchés sur les graffiti des départements ligériens les ont qualifiés de croix «perlées» (LORAIN) ou «boulées» (COUDERC).

À travers la série de ses articles, Jean-Marie Lorain a fait connaître des graffiti de ce type observés sur les murs extérieurs de l'église de Saint-Sulpice à Sassay, qui donne à voir une étonnante quantité de croix « perlées », dont certaines surmontant un calvaire (LORAIN, 1998, p. 55), de l'église de Saint-Martin et de la chapelle Sainte-Radegonde de la Mézière, à Lunay (LORAIN, DÉRUE, 1998, p. 51 et *sq.*), de l'église Saint-Anne de Busloup (LORAIN, 2001, p. 9 et *sq.*). Jean-Mary Couderc (2005, p. 39 et *sq.*) en a également repéré un bon nombre sur les églises d'Indre-et-Loire. Dans l'église saint-Léger de Nouâtre, construite vers 1483 par Jean du Fou, et où se tenait un pèlerinage censé guérir les maladies mentales, il a ainsi observé pas moins de 98 croix gravées à l'intérieur de l'édifice (ce qui reste exceptionnel), tout en soupçonnant l'existence de nombreuses autres cachées par des enduits (COUDERC, 2013).

Pour Roger Lecotté (1979, p. 65) et Jean-Marie Lorain (1999, p. 43), comme pour Jean-Mary Couderc et Serge Bonnet (et nous partageons cette idée depuis longtemps), les croix gravées en nombre sur les murs extérieurs des églises paraissent avoir un lien fort avec les sépultures des cimetières qui les jouxtaient (COUDERC, LEDET, 2000, p. 40). Pour Jean-Mary Couderc (2005, p. 43), c'est le cas pour certains graffiti en forme de *triple enceinte*, qu'il a pu observer sur des murs qui autrefois dominaient des cimetières à Rigny et à Cormery, en Indre-et-Loire, comme au prieuré d'Aiguevives à Faverolles, en Loir-et-Cher. Plus généralement, et *a contrario*, Serge Ramond (1981, p. 23), penché sur la question depuis dix ans, a souligné que sur les églises qui n'ont pas été entourées d'un cimetière, à un moment ou à un autre, les graffiti sont très peu nombreux.

Jean de Viguierie, dans son étude des pratiques du catholicisme de l'ancienne France (1988, p. 83), a lui aussi porté attention à ce type de graffiti, fort commun, et donc particulièrement significatif à ses yeux. Reprenant le travail fondateur de Serge Bonnet (1982), il considère qu'ils étaient probablement destinés à relayer la protection qu'offrait la grande croix du cimetière, traditionnellement destinée à ceux des paroissiens dont la sépulture n'en était pas pourvue.

Ces graffiti ont été tracés sur des parois dominant un cimetière qui est lui-même, au Moyen-Âge, un lieu de prière placé sous le signe de la croix : d'abord celle de l'église, mais également celle du calvaire, et, au moins à partir du XIII^e siècle, et plus encore au XV^e siècle, celles qui surmontent les tombes (ALEXANDRE-BIDON, 2011, p. 242, 148). Si les croix sont fréquemment représentées sur les miniatures et gravures représentant des cimetières médiévaux, ce n'est pas seulement parce qu'elles sont la marque du cimetière chrétien, mais aussi qu'elles sont une protection des restes du défunt contre les actions du démon (ALEXANDRE-BIDON, 1996, p. 87-89).

Jean de Viguierie (1988, p. 83) rappelle que les cimetières de Champagne et de Lorraine, mais c'est également le cas de ceux des provinces ligériennes, ont

d'autres croix pour protéger le repos mortel des *sans croix*. Ce sont les « croix latines » ou les « croix grecques à boules » gravées sur celui des murs de l'église qui dominait le cimetière. Il est d'avis que ces croix ont été gravées par les fossoyeurs qui constituaient, de cette manière, le « cadastre » de leur domaine, tout en marquant les sépultures du signe de la Rédemption. Pour Roger Lecotté (1979, p. 65), elles auraient également pu être gravées par les visiteurs du cimetière, à l'occasion du jour anniversaire du décès ou du Jour des Morts.

Aujourd'hui, les sépultures, et le cimetière lui-même, qui a généralement été déplacé, sont oubliés. Seuls ces graffiti, dont ceux représentant la *triple enceinte* ou l'*Union Jack*, en conservent le souvenir, mais eux aussi peu à peu disparaissent, sous l'effet des intempéries, des ravalements abusifs ou du vandalisme.

Ces graffiti sont parfois accompagnés de diverses figures représentant ou mettant en scène une échelle, figure qui renvoie à un très riche contenu symbolique, avec une signification qui nous semble rejoindre celle que pourrait avoir la *triple enceinte*. Pour Michel Leblond (2001, p. 14), qui raisonne à partir d'un inventaire portant sur nombre d'églises des départements de l'Eure, de l'Eure-et-Loir et des Yvelines, cette échelle ne serait jamais associée à la descente de croix. Le fait reste à vérifier dans d'autres régions, mais écarte l'idée d'une représentation de la Crucifixion.

L'iconographie médiévale fait une large place à la scène de la *Genèse* (28.12) montrant Jacob endormi, et voyant en songe les anges monter et descendre d'une échelle dressée entre le ciel et la terre, et au sommet de laquelle se tient Dieu. C'est, évidemment, une allégorie du chemin proposé aux hommes par l'Église, en une illustration fréquemment représentée du IV^e au début du XVI^e siècle, en tant que représentation de l'ascension spirituelle du croyant vers son salut. Son symbolisme est suffisamment important pour que Christian Heck ait consacré, en 1997, un savant et copieux ouvrage à cette « échelle céleste », illustrant clairement une « quête du ciel », dans l'art du Moyen Âge. Il y démontre que ces représentations illustrent une très large, et très riche variété de sens mystiques, faisant notamment de « l'échelle de Jacob » une vision eschatologique des processus d'ascension personnelle des hommes vers le salut (HECK, 1997, p. 234), ou une allégorie de l'Église, instrument de ce salut (*id.*, p. 223).

Pour les esprits simples et ils constituent l'essentiel des fidèles illettrés du Moyen Âge, cette échelle doit surtout être perçue comme l'illustration de la relation établie, notamment par les anges et les saints, entre le monde terrestre et le monde divin (LEBLOND, 2001, p. 14). Cette notion est non seulement commune, mais elle est acceptée au premier degré, obligeant les prédicateurs du XIII^e siècle à préciser, pour ceux des fidèles qui s'interrogent sur sa praticabilité « qu'elle était si facile à suivre que même les morts marcheront sur elle [l'échelle] », d'autant plus qu'ils seront soutenus sous les aisselles par deux anges (ALEXANDRE-BIDON, 2011, p. 294).

On notera qu'à partir de la fin du XIII^e siècle, quelques manuscrits vont également illustrer un passage de l'*Apocalypse* (4.1-2), celui évoquant Jean montant à l'échelle jusqu'à la porte du ciel, cela, afin de répondre à l'ordre divin qui l'amènera à témoigner du message délivré aux hommes dans l'*Apocalypse* : «Monte ici, que je te montre ce qui doit arriver par la suite» (*id.*, p. 195).

Du symbole anhistorique au symbole chrétien

Si les graffiti en forme de *triple enceinte* et d'*Union Jack* tracés sur les murs du château de Lavardin, comme sur ceux des églises, sont à interpréter dans le contexte d'une pensée influencée par le christianisme, nombre de découvertes archéologiques prouvent que ces symboles sont présents dans maintes cultures, de la fin de la Préhistoire, ou plus certainement de la Protohistoire, jusqu'à l'époque contemporaine. Illustration de cette origine perdue dans la nuit des temps *anté-historiques*, le nom du jeu : *marelle* ou *merelle*, et celui des jetons qui permettent d'y jouer : *merel*, *marel* ou *méreau*, seraient eux-mêmes tirés du radical préromain : *marr*, signifiant pierre, caillou (*Trésor de la langue française informatisé* : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>). On comprend donc que les différentes formes de ce symbole recouvrent une très grande diversité de sens, et renvoient à diverses perceptions, à de multiples interprétations à travers les millénaires. Ces dernières sont, obligatoirement, toutes autres que celles applicables aux exemples qui retiennent ici notre attention, exemples observés dans les ruines du château médiéval de Lavardin, et datables de façon quasiment certaine du XV^e ou du XVI^e siècle

Même la présence de symboles rappelant l'*Union Jack* et la *triple enceinte*, sur des sites occupés durant la Préhistoire ou la Protohistoire, ne permet pas de les attribuer automatiquement à cette période. François Beaux, au terme d'une étude consacrée à un ensemble de quatre-vingts *triples enceintes* gravées dans les cavités des rochers de grès du sud de l'Île-de-France, en est arrivé au sentiment qu'il s'agit de «gravures relativement jeunes, compatibles avec une datation d'époque médiévale», du fait de leur usure faible à moyenne, compte-tenu de leur degré d'exposition aux divers agents naturels. Les *triples enceintes* qu'il a pu observer à la périphérie du massif de Fontainebleau lui paraissent datables du XI^e au XV^e siècle, ce qui le porte à penser qu'il serait peu logique d'isoler chronologiquement ces figures de leurs consœurs situées aux alentours en leur attribuant des datations notoirement plus anciennes, préhistoriques par exemple (BEAUX, 2011, n. p.).

Même en ce qui concerne le bas Moyen Âge, les possibilités de datations absolues de graffiti doivent être rares, et sont généralement liées à des recouvrements du type de celui que nous avons observé, et daté du XV^e siècle, dans les ruines du château de Lavardin. On en trouve un exemple plus ancien avec la *triple enceinte* photographiée par Gérard Fleury (1998, p. 454) dans une niche aménagée dans la crypte de la collégiale Notre-Dame (aujourd'hui Saint-Ours) du château de Loches. Elle est gravée sur une paroi attribuable à la fin du X^e ou à la première moitié du XI^e siècle, et a été, par chance, recouverte par l'enduit d'une fresque que l'historien d'art Charles Lelong (1977, p. 245) a attribué à la seconde moitié du XI^e siècle. Autre élément de datation, la crypte, entièrement comblée en 1793, n'a été redécouverte qu'en 1839, à l'occasion des travaux menés dans l'église par le curé Nogret (PIERRES, 1843, p. 56) (**fig. 20**).



Fig. 20 : Photographie d'une *Triple enceinte* gravée au XI^e siècle dans la crypte de la collégiale de Loches (photo Gérard Fleury, 1998).

En Loir-et-Cher, Jean-Marie Lorain a également signalé une *triple enceinte* gravée sur l'un des contreforts de l'église de Sainte-Gemmes, et, autre type de recouvrement, engagée de moitié dans la maçonnerie du mur, mais sans pouvoir la dater (LORAIN, 1991, p. 37, 41). Autre élément de datation relative, qui confirme maintes autres observations du même genre, il a pu percevoir en les églises ancienne et neuve de Saint-Denis-sur-Loire : « un changement radical de mentalité au XIX^e siècle, avec une disparition des thèmes religieux dans les graffiti tracés sur la nouvelle église » (LORAIN, 2000, p. 32).

Il n'en reste pas moins que, malgré la difficulté qu'il y a à interpréter et à dater ces graffiti, soulignée à maintes reprises par Jean-Marie Lorain, malgré le risque « de leur faire dire plus qu'il ne faut », on ne peut contester qu'il y a « une certaine magie des signes », et que ces derniers sont « évidemment porteurs d'un message », comme le reconnaissait Roger Lecotté dans un article fondateur, en 1979 (p. 68). Beaucoup reste à faire en ce domaine et, si Roger Lecotté pouvait qualifier cette recherche de « science neuve » en 1979 (p. 68) : vingt ans plus tard, Jean-Mary Couderc pourra encore regarder les graffiti comme la « dernière source historique majeure non encore utilisée » par les historiens (COUDERC, LEDET, 1999, p. 909).

De nombreux travaux ont, depuis, été menés dans diverses régions, y compris en Loir-et-Cher (cf. SCHWEITZ, à paraître), donnant lieu à des publications dont certaines traduisent des recherches de nature scientifique, et à la création de sites d'intérêt variable sur Internet. Ce type de recherches, jusqu'alors tenu à l'écart des préoccupations des universitaires, s'est même introduit dans le champ de l'érudition de haut niveau. On en trouve un exemple avec le travail présenté en 1996 pour l'obtention du diplôme de l'École des hautes études en sciences sociales, par Jean-Xavier de Saint-Jores, sous la direction du médiéviste Jean-Marie Pesez, concernant la datation et interprétation des graffiti médiévaux du château de Falaise.

Aux confins du Loir-et-Cher, on peut trouver un exemple significatif de ce nouvel intérêt des universitaires pour les graffiti anciens, en tant que source historique, dans le projet de relevé « exhaustif » des graffiti visibles sur les murs intérieurs et extérieurs, les clochers et les combles des églises d'Indre-et-Loire. Ce travail entrepris en 1992 par le géographe Jean-Mary Couderc, un temps secondé par Béatrice Ledet (1999, p. 905), va donner lieu à la publication d'un ouvrage présentant les acquis de deux décennies d'inventaires et d'analyses des graffiti de la région ligérienne, et principalement de la Touraine, sous la signature du premier.

Références bibliographiques

[Anonyme] – *Les Jeux de société*, Paris, éd. Vermot, 1893.

[Anonyme] – *Li Livre de partures des esches et de tables et de merelles et se clame cis livres Bakot*, [...], bibliothèque interuniversitaire de Montpellier, section Médecine, ms H 279, XIII^e-XIV^e siècle, f^o, 115-129 (consulté sur <http://bvmm.irht.cnrs.fr>).

[Collectif] – *Bibliothèque nationale. Catalogue des incunables*, Paris, Bibliothèque nationale, 1981

[Collectif] – *150^e anniversaire du musée Saint-Jean. Souvenir de musée, 1841-1991*, exposition du musée des Beaux-Arts d'Angers, 28 février au 8 juin 1992, Angers, musées d'Angers, 1992.

[Collectif] – *La Mémoire dans la Pierre*, panneaux d'exposition, forêts domaniales de Fontainebleau et des Trois-Pignons, Office national des forêts, Parc naturel régional du Gâtinais français, Groupe d'études, de recherches et de sauvegarde de l'art rupestre, 2011.

ALEXANDRE-BIDON (Danièle) – « Image du cimetière chrétien au Moyen Âge », in [Collectif], *Archéologie du cimetière chrétien : Sociétés et cadres de vie au Moyen Âge, approches archéologiques*, Tours, FERACF-La Simarre, 1996, p. 79-93.

ALEXANDRE-BIDON (Danièle) – *La Mort au Moyen Âge, XIII^e-XVI^e siècle*, Paris, libr. Arthème Fayard, 2011.

AUDIN (Amable) – « Le monde carré et sa figuration », *Revue archéologique de l'Est et du Centre-Est*, VI, I, janvier-mars 1955, p. 67-69.

BEAUX (François) – « Les triples enceintes rupestres du massif de Fontainebleau », 2011 [consulté sur : <http://lespierresdusonge.over-blog.com/page-5192051.html>, août 2013].

BECQ DE FOUQUIÈRE (Louis) – *Les Jeux des Anciens, leur description, leur origine, leurs rapports avec la religion, l'histoire, les arts et les mœurs*, Paris, C. Reinwald libr.-éd., 1869.

BEIGBEIDER (Olivier) – *Lexique des symboles*, La Pierre-qui-Vire, éd. Zodiaque, 1969.

BENOIT du REY (F.) – « La triple enceinte druidique », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, t. XXXIII, 1962, p. 126.

BERTRAND (Roger) – « La maison-forte de sainte-Genève en Inzinzac, 7^e campagne de fouilles », *Bulletin de la société loritaise d'archéologie*, 18, 1984, p. 13-23.

BONNERY (André), HIDRIO (Guylène), MENTRÉ (Mireille) – *Jérusalem, symboles et représentations dans l'Occident médiéval*, Paris, Jacques Grancher éd., 1998.

BOURGEOIS (Luc), BOURGUEUIL (Bernard) – « Le mobilier en pierre », in BOURGEOIS (Luc, dir.), *Une Résidence des comtes d'Angoulême autour de l'an 1000. Le castrum d'Andone (Villejoubert, Charente)*. Publication des fouilles d'André Debord (1971-1995), Caen, Publications du CRAHM, 2009, p. 249-256.

BOURGEOIS (Luc) – « À propos des jeux de trictrac et de méréelles », in GRANDET (Mathieu, dir.), GORET (Jean-François, dir.), *Échecs et trictrac. Fabrication et usages des jeux de tables au Moyen Âge. Catalogue de l'exposition présentée du 23 juin au 18 novembre*

- 2012 au musée du château de Mayenne, Paris, éd. Errance, 2012.
- BOUYAT (Marcel) – «Essai sur les ardoises de Sainte-Geneviève en Inzinzac (suite)», *Bulletin de la Société lorientaise d'archéologie*, 18, 1984, p. 25-28.
- BUJART (Jacques) – «L'église Saint-Hippolyte du Grand-Saconnex», *Geneva*, NS, XXXVIII, 1990, p. 29-80.
- CAMUS (Marie-Thérèse) – «À propos de trois découvertes récentes. Images de l'Apocalypse à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers», *Cahiers de civilisation médiévale*, 126, 1989, p. 125-134.
- CAUMONT (Arcisse de) – *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen en 1830 [...]. Histoire de l'art de l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII^e siècle, VI^e partie, Moyen Âge*, Paris, Derache, Caen, Hardel, Rouen, Frée, 1841.
- CHAMPEAUX (Gérard de), STERCKX (dom Sébastien) – *Introduction au monde des symboles*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1972.
- CHARBONNEAU-LASSAY (Louis) – «La triple enceinte dans l'emblématique chrétienne», in *L'Ésotérisme de quelques symboles géométriques chrétiens*, Paris, Les éditions traditionnelles, 1960, p. 9-20 [rééd. de l'article paru dans la revue *Atlantis*, 21, sept.-oct. 1929].
- COHN (Norman) – *Les Fanatiques de l'Apocalypse : millénaristes révolutionnaires et anarchistes mystiques au Moyen Âge*, Paris, Payot, 1983.
- COHN (Norman) – *Cosmos, chaos et le monde qui vient. Du mythe du combat à l'eschatologie*, Paris, éd. Allia, 2000.
- COUDERC (Jean-Mary), LEDET (Béatrice) – «Introduction à l'étude des graffiti», *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, XLV, 1999, p. 905-924.
- COUDERC (Jean-Mary) – «Les graffiti des églises liés à la proximité des cimetières», in *Graffiti anciens. Deuxièmes rencontres, 2002, Verneuil-en-Halatte (Oise)*, Verneuil-en-Halatte, Association de sauvegarde du patrimoine archéologique et glyptographique, 2005, p. 39-43.
- COUDERC (Jean-Mary) – «Croix bouléées accompagnant des demandes de guérison à Nouâtre (Indre-et-Loire)», *Bulletin de la société archéologique de Touraine*, LIX, 2013, à paraître.
- DELÉTANG (Henri) – «Tuiles, briques et carreaux à graffiti de Sologne», *Bulletin du Groupe de recherches archéologiques et historiques de la Sologne*, 15, 1, 1994, p. 25-62.
- DELORT (Émile) – [compte rendu de la] «XVII^e circonscription des Antiquités historiques», *Gallia*, 11, 1, 1953, p. 141-148.
- DELUMEAU (Jean) – *La Peur en occident, XIV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1978.
- DELUMEAU (Jean) – *Une Histoire du paradis. Le jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992.
- DELUMEAU (Jean) – *Que reste-t-il du paradis?*, Paris, Fayard, 2000.
- DUBANT (Didier) – «L'église de Neuvy-Pailloux (Indre)», *Revue archéologique du Centre de la France*, 30, 1991, p. 127-136.
- ÉDEINE (Bernard) – *La Sologne. Contribution aux études d'ethnologie métropolitaines*, La Haye, Mouton éd., Paris, Librairie de la Nouvelle faculté, 1974, 2 t.
- ÉDEINE (Bernard) – «À propos de la marelle», *BSSLLC*, 10, 1986-1987, p. 35-39.
- FÉRET (H.-M.) – *L'Apocalypse de Saint Jean. Vision chrétienne de l'Histoire*, Paris, Corrêa, 1946.
- FLAVIUS (JOSÈPHE) – *Guerre des Juifs*, trad. René Harmand, révisée par Théodore Reinach, Paris, Renest Leroux, 1911, livre 5, chap. IV, *Description de Jérusalem* [consulté sur : <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Flajose/guerre5.htm>, août 2013].
- FLEURY (Gérard) – «La collégiale de Loches au XI^e siècle», *BSAT*, XLV, 1998, p. 441-462.
- FLORANCE (Ernest-Camille) – «La table à sacrifices de Suèvres et le lieu de l'Assemblée générale annuelle des Druides à Suèvres (Loir-et-Cher)», in «4^e partie. L'âge du fer ou époque gauloise», *Bulletin de la Société d'histoire naturelle et d'anthropologie de Loir-et-Cher*, 19, 1926, p. 684-697.
- GÁLVEZ GÓMEZ (Alejandro) – *Colección de juegos : el Alquerque*, s. l. [Madrid], museo del Juego, 2010.
- GAMARD (Robert) – «Lavardin», in *Touraine romane*, La Pierre-qui-Vire, éd. Zodiaque, 1957, p. 85-120.
- GAY (Victor) – *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Picard, 1928, II, p. 126.
- GERMAIN (René) – «Jeux et divertissements dans le centre de la France à la fin du Moyen Âge», *Actes du 116^e Congrès national des sociétés savantes, section d'histoire médiévale et de philologie, Chambéry, 1991*, Paris, éd. du CTHS, 1993, p. 45-58.
- GILLES (René) – *Le Symbolisme dans l'art religieux : architecture, couleurs, costume, peinture, naissance de l'allégorie*, Paris, Mercure de France, 1943.
- GUIGON (Philippe) – «La marelle de Locronan», *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, LXXI, 1994, p. 5-20.
- GUY (André) – «Les fresques de la chapelle de la commanderie de Lavaufranche», *Mémoires de la Société des sciences naturelles, archéologiques et historiques de la Creuse*, 34, 1960, p. 88-98.
- HECK (Christian) – *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997.
- JONQUAY (Sylvestre), MERIGOT (Brigitte) – «Alquerque de doce [marelles]. Archéologie et règles d'après le Livre des Jeux [d'Alphonse X]», *Revue Histoire et images médiévales*, 28, février-avril 2012, p. 34-39.
- LACOSTE (Jean-Yves, dir.) – *Dictionnaire critique de théologie*, Paris, PUF, 1998.
- LEBLOND (Michel) – «Archives de plein air : les graffiti», *Bulletin de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, 68, 1^{er} trim. 2001, p. 1-26.

- LECOTTÉ (Roger) – *Multiplicité et grande variété des signes lapidaires*, extr. des *Actes du colloque international de Mons, 28-29 avril 1979*, Braine-le-Château, Centre de recherches glyptographiques, s.d. [1979], p. 61-73.
- LELONG (Charles) – *Touraine romane*, 3^e éd., La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1977.
- LORAIN (Jean-Marie) – «La pierre de Suèvres [...]», *Gazette de la Société d'histoire naturelle de Loir-et-Cher*, 36, septembre 1991, p. 36-42.
- LORAIN (Jean-Marie), DELÉTANG (Henri) – *Graffiti. La mémoire de la pierre*, Blois, Comité départemental du patrimoine et de l'archéologie en Loir-et-Cher, 1993.
- LORAIN (Jean-Marie) – «Les graffiti de l'église Notre-Dame de Selommes», in [Collectif], *Patrimoine de votre commune*, n° 1, *Selommes*, Blois, Comité départemental du patrimoine et de l'archéologie en Loir-et-Cher, 1993, p. 32.
- LORAIN (Jean-Mary), DELÉTANG (Henri) – *Graffiti. La mémoire de la pierre*, Blois, Comité départemental du patrimoine et de l'archéologie en Loir-et-Cher, 1993.
- LORAIN (Jean-Marie) – «Les graffiti de l'église Notre-Dame de Bouffry», in [Collectif], *Patrimoine de votre commune*, n° 12, *Bouffry*, Comité départemental du patrimoine et de l'archéologie en Loir-et-Cher, 1997, p. 36-42.
- LORAIN (Jean-Marie) – «Graffiti de l'église Saint-Sulpice de Sassay (extérieurs)», *Bulletin du Groupe de recherches archéologiques et historiques de la Sologne*, 20, 3, 1998, p. 53-68.
- LORAIN (Jean-Marie), DÉRUE (Bernard) – «Graffiti à Lunay : église Saint-Martin, chapelle Sainte-Radegonde de la Mézière», in [Collectif], *Patrimoine de votre commune*, n° 16, *Lunay*, Comité départemental du patrimoine et de l'archéologie en Loir-et-Cher, 1998, p. 51-57.
- LORAIN (Jean-Marie) – «Les graffiti de l'église de Huisseau-en-Beauce», in [Collectif], *Patrimoine de votre commune*, n° 18, *Huisseau-en-Beauce*, Comité départemental du patrimoine et de l'archéologie en Loir-et-Cher, 1999, p. 41-43.
- LORAIN (Jean-Marie) – «Quelques graffiti à Saint-Denis-sur-Loire», in [Collectif] – *Patrimoine de votre commune*, n° 21, *Saint-Denis-sur-Loire*, Comité départemental du patrimoine et de l'archéologie en Loir-et-Cher, 2000, p. 27-32.
- LORAIN (Jean-Marie) – «Carré magique ou jeu de marelle ? À propos des graffiti de l'église de Billy», in [Collectif], *Patrimoine de votre commune*, n° 24, *Billy*, Blois, Comité départemental du patrimoine et de l'archéologie en Loir-et-Cher, 2001, p. 39-42.
- LORAIN (Jean-Marie) – «Graffiti de l'église Saint-Anne de Busloup», in [Collectif], *Patrimoine de votre commune*, n° 25, *Busloup*, Blois, Comité départemental du patrimoine et de l'archéologie en Loir-et-Cher, 2001, p. 9-12.
- LHÔTE (Jean-Marie) – *Histoire des jeux de société : géométries du désir*, Paris, Flammarion, 1994.
- MAUMENÉ (Claude) – «[...] Mérelles simples et triples enceintes», *Bulletin de l'Association culturelle de Larchant*, novembre 2008, p. 20-22.
- MEHL (Jean-Michel) – *Les Jeux au royaume de France du XIII^e au début du XVI^e siècle*, Paris, Fayard, 1990.
- MIQUEL (Pierre), PICARD (Paula) – *Dictionnaire des symboles mystiques*, Paris, Le Léopard d'or, 1997.
- MOUSSON (Françoise) – «Les peintures murales de la commanderie de Lavaufranche», *Mémoires de la Société des sciences naturelles, archéologiques et historiques de la Creuse*, 41, 1982, p. 393-401.
- MULHOUSE (Patricia) – «Jeux [...] : La marelle», *Médiévales*, 8, 1985, p. 103-106.
- MURRAY (H. J. R.) – *A History of board-games other than chess*, New York, Hacker Art Books, 1978 [cité d'après Maumené, 2008].
- OVIDE – *L'Art d'aimer*, III, trad. M. Heguin de Guerle et Lemaistre M.-F., Paris, Classiques Garnier, 1927 [consulté sur : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/OVID/AAiii.html>, août 2013].
- PASQUIER (Jean-Claude) – «Le jeu de marelle : un graffiti cher à Jean-Marie», *Actes du colloque sur le patrimoine en Loir-et-Cher [...] dédiés à Jean-Marie Lorain*, Blois, 16 et 17 novembre 2002, in *Préhistoire, histoire et patrimoine en Loir-et-Cher*, 3, 2005, p. 107-111.
- PASTOUREAU (Michel) – *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, éd. du Léopard d'or, 1997.
- PIERRES (Adolphe de) – *Tablettes chronologiques de l'histoire du château et de la ville de Loches*, Paris, typo. de Firmin Didot, 1843.
- POIDEVIN (Hervé) – «La pierre du songe ou l'invention de la triple enceinte», *La gazette de la Société d'histoire naturelle de Loir-et-Cher*, 53, janvier 2003, p. 9-27 [également édité sur : <http://lespierresdusonge.over-blog.com>].
- POIDEVIN (Hervé) – *La triple Enceinte comme symbole architectural. Essai d'interprétation de quelques graffiti de la tour à bec de Loches (Indre-et-Loire)* [consulté sur : <http://lespierresdusonge.over-blog.com>, août 2013].
- PONTFARCY (Yolande de) – *L'Au-delà au Moyen Âge. Les visions du chevalier Tondal de David Aubert et sa source la Visio Trugdali de Marcus*. Édition, traduction et commentaires Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2010.
- RAMOND (Serge) – «Un patrimoine culturel oublié : les graffiti», *Revue archéologique de l'Oise*, 23, 1981, p. 9-28.
- RAMOS BLASSI (Ricardo) – «Le Beatus de San Miguel de Escala», *Cahiers de civilisation médiévale, X^e-XII^e siècles*, 54, juillet-septembre 2011, p. 287-323.
- RONK-VAANDRAGER (Meta) – «La Jérusalem céleste», in *Tabernacle, Temple et Jérusalem céleste. Premier, deuxième et troisième temple. Étude d'iconographie biblique de la peinture du IX^e au XII^e siècle* (thèse de doctorat d'histoire de l'art, université de

- Paris IV-Sorbonne, 1996), [Villeneuve d'Ascq], Septentrion, 2000, 2 t.
- ROUSSEAU (Jérôme) – «Les triple-enceintes en Centre-Ouest», *Groupe vendéen d'études préhistoriques*, 43, 2007, p. 5-9.
- SAINT-JORES (Jean-Xavier de) – *Datation et interprétation des graffiti médiévaux : l'exemple du château de Falaise*, mémoire pour le diplôme de l'École des Hautes Études en sciences sociales, sous la direction de Jean-Marie PESEZ, 1996.
- SALIES (Alexandre de) – *Notice sur le château de Lavardin (Loir-et-Cher)*, avec [...] un essai de restitution du château, Tours, impr. Bouserez, 1865.
- SED-RAIN (Gabrielle) «Temple de Jérusalem», *Encyclopædia Universalis* [consulté sur : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/temple-de-jerusalem>, août 2013].
- SCHEDEL (Hartman) – *La Chronique universelle de Nuremberg. L'édition de 1493, coloriée et commentée*, Köln-London [...], Taschen, 2001.
- SCHWARZ (Félix F.) – *Symbolique des cathédrales* [...], Paris, éd. du Huitième Jour, 2002.
- SCHWEITZ (Daniel et Arlette) – «Château de Lavardin», in *Congrès archéologique de France, 139^e session, Blésois-Vendômois, Blois, 1981*, Paris, Société française d'archéologie, 1986, p. 218-227.
- SCHWEITZ (Daniel et Arlette) – «Contribution archéologique à l'étude du château de Lavardin : la cuisine troglodytique de la basse-cour et son four (XIV^e-XV^e siècles)», *BSAV*, 1976, p. 63-73.
- SCHWEITZ (Daniel) – «Deux marelliers au château de Lavardin», *Club du Vieux Manoir. En direct de nos châteaux*, 36, avril 1970, p. 21-13.
- SCHWEITZ (Daniel) – «Étude archéologique d'un dépotoir domestique du XIV^e siècle au château de Lavardin», *BSAV*, 1979, p. 55-70.
- SCHWEITZ (Daniel) – «L'équipement domestique d'un châtelain du XIV^e siècle à Lavardin», in *La céramique dans la Région Centre de l'époque gallo-romaine au XX^e siècle*, catalogue de l'exposition organisée par l'Association des conservateurs de la région Centre, musées de la région Centre, octobre 1980-décembre 1982, s. l., s. n., 1980, p. 34-42.
- SCHWEITZ (Daniel) – «Sur l'organisation de l'espace au château de Lavardin : galeries et escaliers souterrains (XIV^e et XV^e siècles)», *BSAV*, 2005, p. 69-82.
- SCHWEITZ (Daniel) – «Du symbole druidique à la représentation de la Jérusalem céleste : historiographie de la triple enceinte en Loir-et-Cher», à paraître.
- SOLAND (Aimé de) – «Tablettes contemporaines. Cryptes funéraires», *Bulletin historique et monumental de l'Anjou*, 1868, p. 279-286.
- TREFFORT (Cécile) – «Opus litterarum. L'inscription alphabétique et le rite de la consécration de l'église (IX^e-XII^e siècle)», *Cahiers de civilisation médiévale*, 53, 2010, p. 153-180.
- VERBRUGGE (Armand-Raymond) – «Un bien curieux monument. Le labyrinthe d'église», *Archéologia*, 16, mai-juin 1967, p. 82-84.
- VAULTIER (Roger) – *Le Folklore pendant la Guerre de cent ans d'après les lettres de rémission du Trésor des chartes*, Paris, Libr. Guénégaud, 1965.
- VERDON (Jean) – *Les Loisirs au Moyen Âge*, Paris, Tallandier, 1996.
- VIGUERIE (Jean de) – *Le Catholicisme dans l'ancienne France*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1988.

Sites Internet

- Base de données sur les jeux au Moyen Âge :
<http://www.jocari.be/search.php?s-text=%A3M%A3&stype=exact&pg=1&nobox=true>
- Dossier sur les jeux au Moyen Âge :
<http://www.aisling-1198.org/dossiers/jeux-medievaux/les-jeux-de-plateau>
- Centre d'étude italien sur la triple enceinte :
<http://www.centro-studi-triplice-cinta.com>

