

Eglise Saint-Gervais-et-Saint-Protais de la Plaine

Au XIX^e siècle, l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de la Plaine bénéficia de tous les soins de son curé et de son maire. Après avoir entrepris les premiers travaux de construction du presbytère et évoqué des travaux à réaliser sur l'église durant l'Empire, un projet plus concret vit le jour dans les années 1820-1822, dont le souvenir est conservé par la pierre encastrée dans la façade de l'église.

Cependant, à cette époque, les architectes sont rares et il semble qu'il ait fallu l'intervention de plusieurs personnes. Prieur-Duperray l'aîné, l'architecte proprement dit, qui ne semble n'avoir donné que des plans, était installé à Saumur où sa famille exerçait le même métier depuis le milieu du XVIII^e siècle. Cependant, pour conduire le chantier, une personne plus proche était nécessaire, Prisset, nommé tantôt architecte, tantôt maître maçon à Maulévrier, assura le suivi des travaux. Ce dernier avait d'ailleurs la liberté d'apporter quelques modifications au projet initial s'il le jugeait nécessaire.

Les devis se montent à la somme de 11 000 f, ce qui est assez modeste et pourtant, contre toute attente, l'église put être édifiée dans des proportions impressionnantes. Bien que les archives ne fassent pas mention de la conservation de certaines parties, force est de constater que le chœur présente encore aujourd'hui des vestiges de l'édifice médiéval, avec un lavabo. Cet élément était important car il permettait de laver, à l'issue de la messe, les vases sacrés qui pouvaient encore contenir d'infimes parcelles de vin ou d'hosties consacrés dans un endroit béni : le corps du Christ ne pouvait être traité qu'avec le plus grand soin.

Le projet consiste à construire une église halle, c'est-à-dire avec une nef à trois vaisseaux dont celui du centre ne possède pas d'éclairage propre, la lumière venant des bas-côtés. Si l'extérieur privilégie un volume unique avec une vaste toiture, l'intérieur fait appel à un ordre de colonnes doriques supportant des arcades (dans une vision en rupture avec l'architecture classique française pour lui préférer des références plus italiennes du XV^e siècle). L'utilisation d'un ordre d'architecture permet de mieux introduire les trois éléments majeurs que sont les retables avec leurs autels.

Leur réalisation date probablement des années 1830, période à laquelle certains travaux, dont la construction de la sacristie, sont entrepris. La toile du retable principal, est elle-même datée de 1837. Dans un principe assez rare en Anjou, les autels sont construits avec de nombreux éléments en bois, peint en faux-marbre pour l'autel majeur, reposant sur une structure en pierre masquée par le parement. Des raisons d'économie sont probablement à l'origine de ce choix qui, dans de nombreuses régions de France, sont en revanche une tradition. Mais il est aussi une autre raison : depuis une vingtaine d'années, l'école des Arts et Métiers a été installée à Angers et le travail du bois comme l'étude de l'architecture (certains architectes angevins y seront d'ailleurs formés) font parties de l'enseignement : c'est ainsi qu'avant 1845, un certain nombre d'églises angevines se dote d'un mobilier sorti de leurs ateliers ; tout changera avec l'apparition d'ateliers plus spécialisés à Angers, comme celui de l'abbé Choyer, repris par Moisseron, Ruault et d'autres jusque dans les années 1930.

Le retable majeur se compose d'un ordre colossal de colonnes corinthiennes, l'un des plus imposants de l'architecture classique, s'opposant à l'aspect plus trapu des colonnes de la nef. La composition générale joue avec les éléments architecturaux : si le grand fronton triangulaire au sommet de la composition, recouvre bien la totalité de la largeur du retable, il est indépendant des colonnes devant les supporter : les deux colonnes sont en léger ressaut, et les deux du centre marquent un fort décrochement, qui donnent toute l'animation au retable. Grâce à cet effet, le retable prend du volume et s'avance dans le chœur. Le choix d'une polychromie faux-marbre rehausse la majesté de l'ensemble. De part et d'autre du tableau central, se trouvent deux niches surmontées de médaillons en moyen relief représentant deux bustes masculins, dont l'identification reste problématique en l'absence d'attributs : de façon naturelle, il aurait été possible de penser aux deux piliers de l'Église que sont saint Pierre et saint Paul, mais d'autres interprétations sont possibles. Dans les niches, deux statues en

Pierre représentent les saints patrons de la paroisse, les frères Gervais et Protais, portant la palme du martyr.

Les jumeaux Gervais et Protais, nés en Italie durant le premier siècle de notre ère eurent à souffrir pour leur foi. Leur père saint Vital et leur mère sainte Valérie, furent eux-mêmes martyrisés. Devenus orphelins, ils vendirent tous leurs biens et se consacrèrent durant dix ans à la prière, à la lecture et au jeûne. Bien qu'ils n'aient jamais été ordonnés, ils sont fréquemment représentés en diacres (comme pour les statues du retable) car ils étaient des prédicateurs et des confesseurs. A Milan, ils furent sommés de sacrifier aux idoles, mais ils s'y refusèrent : Gervais fut fouetté à mort avec des lanières munies de plomb ; Protais fut bastonné puis eut la tête tranchée. Philippe recueillit pieusement leurs corps. Peu à peu le lieu de leur sépulture fut oublié mais en 386, saint Ambroise, évêque de Milan, eut une vision qui le lui révéla : il fit alors transporter les corps dans la basilique ambrosienne où ils furent vénérés. Leur culte se répandit en occident, et notamment en France et tout spécialement dans le diocèse du Mans (une tapisserie du XVI^e siècle, dans la cathédrale, leur est consacrée). Le tableau du retable illustre la vision de saint Ambroise, lorsque saint Gervais et saint Protais lui apparaissent. Dans un souci historique, le peintre, M de Menou selon Célestin Port, a bien représenté les deux frères avec des tenues romaines, montrant l'ancienneté de leur martyr : il ne s'agit pas ici de les présenter avec le vêtement anachronique de diacre. La composition qui met en évidence tant les martyrs que saint Ambroise, donne ainsi une grande force à la tradition ecclésiastique : Gervais et Protais, dont on ne connaît en définitive que peu de chose, acquièrent une présence, une authenticité supplémentaire grâce à la caution de la vision du grand saint évêque de Milan dont l'histoire a retenu en revanche beaucoup de traits. L'historicité est ainsi révélée.

La composition ascendante, héritée de la grande peinture du XVII^e siècle, nous introduit progressivement dans le mystère de la vision céleste. Ambroise est d'autant plus proche du spectateur qu'il est agenouillé. Son humilité, comme un reflet de celle du spectateur est mise en évidence par ses attributs épiscopaux qu'il ne porte pas mais qui sont à ses pieds : ils rappellent la force de sa parole mais non celle d'une autorité hiérarchique. Au centre, dans l'ombre, un homme paraît lui indiquer la vision : personnage peu définissable, il est en quelque sorte le reflet de chaque spectateur à l'intérieur même du tableau. Les grandes verticales marquées par les pilastres (architecture) ou par la nappe de la table, assurent un équilibre à la composition, bien éloignée de l'art baroque jouant sur l'affect et l'émotion : nous voyons une scène qui paraît rationnelle, malgré son extraordinaire. Les jeux de clair-obscur, particulièrement marqués sur le visage de saint Ambroise, participent à l'effet général touchant à la révélation d'un secret qui relève de la foi. Cette iconographie est unique dans le Maine-et-Loire.

Les deux autels latéraux sont identiques, dans un souci de symétrie parfaite, particulièrement en honneur durant la première moitié du XIX^e siècle : ce mobilier monumental est donc bien considéré comme un élément indissociable de l'architecture, apportant un complément logique et indispensable. La composition respecte les canons de l'architecture classique avec la superposition de deux ordres : au-dessus des grandes colonnes ioniques, s'en trouvent d'autres de style corinthien. La sobriété du décor, ne retenant que les lignes architecturales, permet de mettre en évidence les toiles principales qui apportent une note colorée.

Le retable latéral gauche illustre la *Donation du Rosaire par la Vierge à saint Dominique, en présence de sainte Catherine*. La récitation du rosaire (du latin *rosario*, signifiant « jardin de roses », l'une des appellations de la Vierge Marie) semble avoir été instituée par saint Dominique, au début du XIII^e siècle : récitation de 50 Ave Maria, intercalant un Pater entre chaque dizaine qui constitue un chapelet ; trois chapelets avec méditation des Mystères Joyeux, des Mystères Douloureux et des Mystères Glorieux (soit 150 Ave, formant un parallèle avec les 150 psaumes et justifiant l'appellation de « psautier de la Vierge ») formant un rosaire complet. Au XVIII^e siècle, saint Louis-Maire Grignon de Montfort ajoute en introduction la récitation d'un credo, d'un Pater et de trois Ave.

La création de cette manière de prier eut un très grand retentissement dans le monde chrétien et justifie que, peu à peu, mais surtout à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle (après le concile de Trente) une iconographie soit inventée qui montre plus qu'une vision de saint Dominique (le légende lui

attribue cependant la vision de la Vierge lui remettant un chapelet), mais une allégorie : symboliquement, la Vierge remet un chapelet à saint Dominique, pendant que l'Enfant Jésus en donne un à sainte Catherine de Sienne, fondatrice des dominicaines. Les saints sont humblement agenouillés à terre et lèvent la tête, montrant ainsi que le chapelet ne vient pas d'eux mais leur a été inspiré. Entre eux, se trouve un chien, tenant un flambeau allumé, attribut de saint Dominique : avant sa naissance, sa mère aurait eu la vision de ce chien tacheté et tenant un flambeau, comme un chien de garde face à l'hérésie, tel un chien de Dieu (*Domini canis* en latin, évoquant le nom du saint). Les confréries du Rosaire se développèrent depuis la Bretagne à partir du XV^e siècle. Ce type de représentation, assez traditionnel, eut un grand retentissement au travers des siècles.

L'autre retable est illustré par une scène très rare : *L'ascension de saint Laurent*. Laurent était un aragonais, ordonné diacre par le pape Sixte II. Gardien du trésor de l'Eglise, il réussit à le donner en entier aux pauvres avant que l'empereur Decius puisse le lui ravir. Emprisonné en 258, il fut torturé et condamné à être étendu sur un gril au-dessus de braises. Il est représenté en vêtements romains, mais avec une étole, symbole de son diaconat : là encore, le peintre dut être sensible à une vraisemblance historique, en ne lui faisant pas porter de dalmatique. Le saint est représenté montant aux cieux, où un ange s'apprête à lui remettre la palme du martyr et le couronne de roses des joies célestes. En bas, des hommes contemplent cette vision : cette iconographie n'est pas traditionnelle et reflète une invention allégorique : les personnages romains renvoient au spectateur du tableau.

L'ensemble des trois autels possède la particularité unique en Anjou, d'être prévus pour recevoir des parements d'autels amovibles. En effet, si les devant d'autels en tissu brodé ou en cuir de Cordoue sont utilisés depuis longtemps, ils étaient le plus souvent conçus pour masquer l'autel lui-même, qui pouvait être en bois sculpté et polychrome ou doré, ou bien encore en marbre : le plus souvent, il s'agissait donc d'un ornement prévu essentiellement pour les fêtes. Dans l'église de la Plaine, il en va différemment : la face antérieure se compose d'un cadre (retables latéraux) ou de deux (autel principal) sur lequel sont tendus des tissus. Il n'existe donc pas de décor fixe à l'arrière. L'avantage de ce dispositif est de pouvoir créer des jeux de devants d'autels qui puissent s'adapter parfaitement aux couleurs liturgiques tout en paraissant faire partie des autels. Ainsi l'on trouve pour le temps ordinaire, un tissu vert, imprimé de rosace de style Empire ; pour les Rameaux, le temps de la Passion, la Pentecôte, la fête des martyrs et des apôtres, trois jeux différents à dominante rouge, l'un à motif Empire, un second en indienne à médaillon représentant des paysages antiques et un troisième avec les bouquets de roses qui convenaient plus spécialement pour les martyrs ; pour les fêtes du Christ, de la Vierge, de la Toussaint, des anges et des saints non martyrs, deux jeux « blancs » existent, l'un en tissu argent brodé en fils d'or de motifs correspondant aux autels (épis de blé pour l'autel principal, la Vierge pour celui de gauche et un gril pour celui de droite) et un autre plus vraisemblablement aux fêtes mariales avec des motifs de fleurs de lys. Enfin, pour les temps de l'avent, de carême et les sépultures, un tissu noir imprimé de croix avec rameaux d'olivier, relève plus spécifiquement d'un motif purement religieux. Ainsi, bien souvent, ce sont des textiles civils qui servent. Si plusieurs semblent être ceux d'origine, d'autres ont été renouvelés, mais, pour les plus récents, antérieurement à 1900. Un placard adéquat a été aménagé dans la sacristie pour les recevoir.

L'église de la Plaine présente une très grande homogénéité entre son architecture et son mobilier et a le rare privilège d'avoir conservé l'essentiel de ses décors primordiaux malgré leur fragilité. Elle apparaît ainsi comme un exemple des plus intéressants de la création artistique angevine dans années 1820-1830.

Etienne Vacquet
 Conservateur délégué des Antiquités et objets d'art
 de Maine-et-Loire
 journées du patrimoine 17-18- septembre 2011