



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

École doctorale VI : Histoire de l'Art et Archéologie

Françoise Blattes-Vial

La visibilité de la mort et l'expression de la vie : la fondation funéraire de
Philibert II de Savoie et Marguerite d'Autriche à Brou (1504-1532)

Date de soutenance de la thèse : mardi 7 février 2012

Sous la direction de **Madame Fabienne Joubert**

Jury

Monsieur Philippe Lorentz (professeur, université de Paris IV-Sorbonne), président

Madame Dagmar Eichberger (professeur, université Ruprecht-Karl de Heidelberg)

Madame Fabienne Joubert (professeur émérite, université de Paris IV-Sorbonne)

Madame Laurence Rivière-Ciavaldini (maître de conférences, université Pierre Mendès-France de Grenoble)

Résumé de la thèse

Traditionnellement perçu comme expression de la politique impériale de Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, dans le duché de Savoie dont elle était douairière en Bresse, le couvent Saint-Nicolas de Tolentin à Brou monumentalise en fait la dévotion de son défunt époux Philibert II. Le souverain avait hérité des derniers ducs de la branche aînée son inclination ignorée pour l'influente congrégation observante des Augustins de Lombardie qui participant de la création renaissante, fournit, transcrit dans un style local, le schéma claustral de Brou. L'idée maîtresse de Marguerite fut le prestige de la Renaissance, découverte au dôme Saint-Jean de Turin. A l'encontre des lectures erronées du XIX^e siècle, la princesse ne s'inspira pas de Champmol. Pour son italianisme, elle confia les tombeaux et l'église au français Perréal. Seules des impossibilités pratiques l'amènèrent à recruter fin 1512 le bruxellois van Boghem. Son art et son réseau brabançons accompagnaient le tropisme ibérique de la cour de Bourgogne mais dès 1524-25, il insuffla à Brou les touches maniéristes que permettait la pénétration de la Renaissance aux Pays-Bas, plus tardive qu'en France. Le programme de l'église sotériologique emphatise la piété du duc et à un second rang, celle de la maison de Marguerite, mais aussi les devoirs du *regnum*, que Philibert et sa veuve exercèrent dans des pays distincts : ils culminent dans l'exercice de la justice dont le modèle est le Christ du Jugement dernier qui jadis, figurait sur le vitrail nord du transept de Brou. Marguerite signa l'œuvre : promouvant l'échange compassionnel, elle incitait autant à la conversion de chacun qu'à la prière d'intercession et à la mémoire, par-delà les siècles, de l'archiduchesse dont la naissance d'exception, impériale, avait engagé la vie et le monument d'exception.

Position de thèse

Monument majeur de l'art funéraire, le couvent Saint-Nicolas de Tolentin près de Bourg-en-Bresse constitue un paradigme d'art brabançon, élevé dans son douaire par la régente des Pays-Bas bourguignons, Marguerite d'Autriche, veuve du duc Philibert II. Ce tombeau hypertrophié d'un jeune souverain méconnu dans un Etat que perdit son successeur Charles III à cause des guerres d'Italie appela deux interprétations : l'une calait l'œuvre sur l'amour conjugal, l'autre attribua la fondation à la volonté d'entraîner le duc de Savoie dans l'orbite impériale, tandis que le prestige de l'édifice retenait la France d'agresser le duché qu'elle envahit en 1536, six ans après la mort de Marguerite. Néanmoins, l'érection d'une église relève-t-elle vraiment de la *realpolitik* ? L'œuvre d'art et son style s'insèrent-ils ici dans la

communication diplomatique, l'influence interétatique, ou s'ils ont d'autres fonctions, lesquelles ? Le chef d'Etat et ses dévotions pouvaient-ils être évacués de son église sépulcrale au profit des intérêts allogènes de sa veuve ? Ne doit-on pas, sondant l'œuvre dans sa totalité, intégrer des éléments négligés comme le jubé ? Et pourquoi l'archiduchesse, dont l'étude des collections par Dagmar Eichberger a montré le précoce tropisme renaissant, n'a-t-elle pas retenu pour le monument voué à abriter sa dépouille, la gloire de l'antique ?

Autour de la congrégation des Augustins de Lombardie desservant la fondation, une série d'archives insoupçonnées, combinée au réalignement de l'ensemble des sources de Brou, révèle un cadre autre. Le tout permet de repositionner l'étude de ce monument tel qu'à la mort de Marguerite, il était projeté, et tel qu'après sa mort, il fut infléchi, pour comprendre ses finalités. L'investigation a constaté quatre points. Le premier est un paralogisme de l'historiographie. Le deuxième repose le contexte de l'élévation, soudé au défunt souverain et à son entourage bressan. Le troisième pose paradoxalement le tropisme renaissant comme cœur des décisions stylistiques de Marguerite. Le quatrième constate l'ampleur du discours sotériologique de l'œuvre margaritique, projet d'une princesse soucieuse de sa mémoire.

La remise en cause d'une historiographie paralogique

Quatre occurrences faussèrent l'historiographie de Brou. La distorsion initiale résulte des malheurs de la province recevant l'œuvre. A la fin du XVII^e siècle, dans la Bresse qu'à l'issue de conflits ravageurs, les Savoie abandonnèrent en 1601, naît la « légende dorée de Marguerite d'Autriche », révélée en 1986 par Denise Turrel. Le mythe attribue à la douairière le siècle de paix et de prospérité précédant la conquête française, et son église devient le manifeste de l'égide impériale. Les idées nationalistes et impérialistes du XIX^e siècle, augmentées par un manque d'études de fond persistant sur l'Etat de Savoie, accrurent cette conception. Enfin, la longue incompréhension de la transition entre les arts gothique et renaissant avait interdit de poser l'œuvre de Marguerite dans la principale tension artistique de son temps.

Trois découvertes redessinent le cadre de Brou : la dévotion de Philibert II pour les Augustins de Lombardie, la compréhension de cette congrégation observante accompagnant l'humanisme et la Renaissance italienne, enfin la confrontation de Marguerite avec l'architecture renaissante à Turin. Celle-ci fut d'ailleurs liée aux Augustins de Lombardie dont l'église-mère milanaise, l'Incoronata probablement initiée *ad quadratum* par Filarete, impacta sur leur reconstruction dans la Rome de Sixte IV de Santa Maria del Popolo, modèle du dôme

Saint-Jean de Turin où pénétra Marguerite. L'ignorance de cette rencontre esthétique se joint à l'oubli ultérieur de l'inclination de Philibert comme de l'importance des Augustins, cumulant quatre facteurs : les vicissitudes du duché de Charles III, les guerres d'Italie brisant l'élan de la congrégation, le changement de spiritualité issu du Concile de Trente puis en 1659, le départ de Brou des Augustins de Lombardie, devenus étrangers en terre gallicane. Escamotant cette mémoire originelle, l'histoire de Brou résulte des Augustins de France qui chaque jour, priaient pour le duc et sa veuve devant un tableau ne reflétant pas les intentions, oubliées, de Marguerite : en retenant aux Pays-Bas le superbe *triptyque de la Passion* conçu pour le maître-autel de Brou, Charles Quint avait enclenché un processus au terme duquel le nom du vainqueur de Pavie brillerait sur la prédelle du retable envoyé en remplacement. Ignorant les badges du souverain de Savoie, les sujets du roi focalisèrent le discours héraldique sur les emblèmes de Bourgogne qu'ils référèrent aux haines de la guerre de Cent ans, dont la régente et son monument devinrent les héritiers. Etoffée par les érudits locaux du XIX^e siècle, cette trame transmet le cadre erroné mais cohérent qu'emblématise Max Bruchet, auteur fondamental, par son étude du douaire et des sources, du contexte de Brou. Ses affirmations, anciennes, doivent être relativisées. L'histoire de la conception de Brou requiert d'autres critères.

Le contexte de l'élévation

Le contexte de l'élévation est conditionné par le souverain de Savoie et sa dévotion, pour un monument contesté puis infléchi par les Habsbourg, et qui avait uni les nobles de Bresse au monument funéraire de leur duc et de la douairière.

Philibert II, disqualifié par une historiographie partielle et datée, confie à son épouse la rétribution d'un vœu jadis accordé à sa mère Marguerite de Bourbon par Dieu, sauvant son mari de la mort. Le souci du souverain à l'agonie est d'ordre sotériologique pour lui-même mais aussi propitiatoire pour sa lignée et ses Etats, car le défaut de rétribution d'un vœu était considéré comme préjudiciable par les plus grands.

Le duc unissait deux mémoires. Ses parents, premiers comte et comtesse de Besse, lui transmirent par testament leur volonté de refonder le prieuré bénédictin de Brou pour y insérer la nécropole de leur lignée. Celle des ducs de Savoie traversait décès et délitement de l'Etat, dans un malaise révélé par la désaffection pour saint Maurice et l'achat du Saint-Suaire ou Syndon. Leur piété avait en outre adhéré à une dévotion en plein essor sur le versant italien du duché, celle des Augustins de la congrégation de Lombardie.

Née en 1438-39 et protégée par les ducs de Milan, celle-ci fit en Italie une percée fulgurante. En 1472, Sixte IV lui confiait le siège romain de l'ordre des Ermites Augustins assimilé aux Mendians, Santa Maria del Popolo. En Savoie, Charles I^{er} et son épouse Blanche de Montferrat cultivaient cette piété que Blanche transmet à son gendre Philibert, époux en premières noces de Yolande-Louise de Savoie. Quand Marguerite, aidée par Blanche, requit les Augustins de Lombardie, elle monumentalisa la continuité spirituelle de l'Etat de son époux. Par un étrange paradoxe, Brou est l'unique édifice exprimant la dévotion véridique bien qu'éphémère des ducs de Savoie, quand la tradition considère qu'instrumental, il constitue l'expression impériale de la régente des Pays-Bas.

Charles III avait admis la fondation : ses députés rejoignirent les conseillers savoyards de Marguerite pour que par le traité de Strasbourg, la rente du douaire demeure en Bresse où affectée à Brou, elle annonçait un édifice considérable. L'opposition résulta des Habsbourg. Contractualisant l'union de sa sœur avec Henri VII, Philippe le Beau affecta cette rente au roi d'Angleterre. L'abandon de ce mariage, fin 1508, autorisa début 1509 Marguerite, libre de corps, à tester en affirmant sa volonté de rejoindre son dernier époux et ainsi à lancer un chantier dont dès 1506, elle avait affirmé l'ambition à Rome. Charles Quint, lui, empêcha le versement d'une moitié des legs, ponctionna les crédits pour des réalisations aux Pays-Bas et retint le retable conçu pour l'autel majeur, faussant à terme et dans les conditions précitées, la lecture de Brou.

L'archiduchesse n'imprima aucune supériorité de sa dévotion native sur la dévotion maritale : les trois axes de l'église honoraient les saints de l'ordre cher au duc, Nicolas de Tolentin, Augustin et Monique, dont les autels furent centraux. Sur l'autel majeur, les faces externes du retable pictural auraient sans doute montré la trilogie augustiniennne retenue par le premier projet, sculptural. Sur la face chorale du jubé, les statuettes jumelaient autour du Christ bénissant les dévotions lignagères du couple : côté évangile, les sydonophores, Nicodème et Joseph d'Arimathie, regardaient la titulature (initiée par Chypre et Jérusalem) et la lignée de Philibert déployées sur la vitrerie absidiale, tandis que face aux aïeux de Marguerite, Anne la prophétesse et Siméon emblématisaient la première des Sept Douleurs de la Vierge.

Pour sa chapelle, magnifiée comme à l'Incoronata par un *Couronnement de la Vierge* visible depuis l'autel voisin de saint Nicolas de Tolentin, la douairière avait écarté les Sept Douleurs, honorées côté épître dans la sobre chapelle de son confesseur où par exception, les clefs de voûte affirment la seule marguerite, personnelle mais neutre. Dans toute l'église, l'héraldique

fut autrement nuancée que ne l'affirme l'historiographie ancienne : si la princesse exprimait selon l'usage l'élévation par ses soins pour son époux décédé, la symbolique des Bourgogne, combinée aux emblèmes du mariage et de la Savoie, respectait la prééminence du souverain. Mais Marguerite, dont le gisant porte la couronne archiducal, ne fut pour des raisons d'Etat jamais véritablement figurée en duchesse de Savoie. Plus encore qu'une hypergamie gratifiante, elle avait à exprimer sa dignité de régente d'une autre souveraineté, indépendante voire d'une essence désormais supérieure, car de rang impérial : charge pour laquelle comme Philibert, elle serait jugée, et dont elle marqua les signes dans le lieu de son intercession. Pour différencier l'apparition protocolaire des conjoints, elle scinda leurs tombeaux, et sur le panneau central, mais interne, du triptyque de l'autel majeur, elle figura à la droite du Crucifié en veuve et *Caritas*, selon un crypto-portrait allégorique utilisé aux Pays-Bas. Dans le chœur, la date de création des chapelles curiales recoupe la défaveur de Marguerite aux Pays-Bas et atteste son engagement dans des œuvres pies en temps d'épreuves, car simultanément, elle fondait à Bruges le couvent des Sept Douleurs de la Vierge. L'identité des divers co-fondateurs de Brou et les adaptations du bâti montrent qu'une pression locale rencontra les pensées de la douairière, unissant une noblesse soudée au service de Philibert et d'elle-même. N'excluant en rien le service de Charles III, cette élite s'avérait également proche de la Comté de Bourgogne dont Marguerite était suzeraine, ou antérieurement dévouée aux Lombards. La noblesse de la Bresse investissait un édifice de prestige dont la province n'avait pas d'équivalent.

Le tropisme artistique fondamental de la fondatrice : une recherche de l'Italie

L'aspiration aux formes de la Renaissance se combinait à l'usage du langage gothique : cette récente compréhension permet d'écarter l'approche nationaliste du style de Brou pour proposer un tropisme renaissant de Marguerite, mais contrarié, avec une première tension italique qui irréalizable, entraîne une deuxième phase vers l'unité gothique, avant une (ré-)introduction d'accents italiens.

L'adhésion à la reviviscence antique s'accorde au recrutement dès 1505-1506 de l'italianisant Perréal. La traditionnelle scission de la conception en trois phases, bressanne et modeste, puis française, et enfin flamande (1505 / 1509 / 1512 *sq.*), ne restitue pas l'esprit de la création. Si elle fut assurément gothique, on considère qu'une première phase s'inscrit à la recherche de l'"antique" (1505-*ca.*1515), puis qu'une deuxième phase, constatant l'impossibilité de

disposer de mains traduisant cette aspiration, reconfigura l'œuvre dans une unité résolument "moderne" (ca.1515-ca. 1523-24), et enfin que l'œuvre s'acheva par l'insertion de couleurs renaissantes, déjà maniéristes (ca.1524-25-1532).

La transition entre l'art gothique et renaissant, ou "moderne" et "antique", fut plus précoce en France qu'aux Pays-Bas, où la noblesse admirait l'art des Espagnes. Quand la douairière revint aux Pays-Bas en 1507, on n'y trouvait pas, à l'inverse de la France, les réseaux d'artistes sensibilisés à l'Italie, jusqu'à ce que vers 1520, le maniérisme anversois s'impose. Cette disponibilité, ou non, d'artistes pratiquant l'"antique", explique les positions de Marguerite qui devait en outre respecter les souhaits des Augustins promouvant un plan conventuel type, et gérer un projet additionnant trois chantiers : les cloîtres, l'église et le maisonnement séparé de Madame.

Dans la première phase, la recherche de l'Italie de 1505-ca.1515, les modestes plans de l'église et surtout des tombeaux de Philibert et sa mère, suspendus aux inconnues du mariage anglais, furent dûment remisés. On ouvrit en revanche et dans le style flamboyant pratiqué dans la sphère lyonnaise le chantier des cloîtres, de moindre signification esthétique, dont le nombre et les tracés augmentèrent selon le schéma claustral à deux étages des Augustins : ils affectaient le premier cloître à l'enseignement, le ou les suivants à la clôture. Fin 1512, pour éviter les chantiers simultanés, on inséra dans le premier cloître la suite aulique, quitte à construire plus tard le logis séparé de Marguerite : coupant les crédits, sa mort figea le dispositif et ainsi, occulta un parti essentiel aux Augustins. Qualifiée dès 1508 de *librarium*, la *grande salle* du couvent, dont on a cru la vocation aulique, duplique la bibliothèque de l'Incoronata, outil intellectuel de prestige exigeant une aile entière. Le *librarium* recoupe l'insistance sculpturale sur le livre à Brou, couvent voué à l'essaimage, à la pastorale et au salut des âmes.

Cœur du projet, les tombeaux furent avant l'église confiés à Perréal : il suggéra l'albâtre de Saint-Lothain que sculptait Colombe. Lemaire de Belges encensa ensuite le matériau retenu par les aïeux de la régente, réticente, car il avait reçu un privilège d'exploitation : en identifiant le tombeau de Philippe le Hardi comme celui de Philippe le Bon, l'historiographe de Bourgogne prouve qu'il ne vit pas les œuvres inconfusibles de Dijon, dans le temps où Marguerite l'envoyait deux fois en Italie. Champmol ne fut pas un modèle de Brou.

Le but de Perréal et Lemaire fut d'insuffler à l'œuvre le prestige intemporel de l'antique. Le tombeau à deux étages émane de Perréal, moins pour l'étagement que pour l'insertion d'un nu splendide joignant les nus héroïques de l'Antiquité au motif manténesque du Christ dans le sépulcre. Le cadre fut si "antique" que le sculpteur Thibaut Landry recruta des ouvriers en Italie – avant d'abandonner. Les structures de l'église durent s'arrimer à l'*opus francigenum*, diffusé jusque dans les fondations de la chartreuse de Pavie, datées de 1400. Perréal dressa le plan au sol de Brou avec Henriet Bertrand : si le maître-maçon d'Anne de France connaissait l'italianisme du château de Moulins et de sa chapelle à coupole, il élevait des églises flamboyantes. En accord avec les édiles de Bresse et au vu de l'ampleur claustrale, Perréal imposa les dimensions d'une « fille d'empereur », calant sans doute l'emprise sur la chapelle royale de Cléry. Les défections de Lemaire puis Colombe laissèrent Marguerite face à Perréal, peu apprécié à Brou. Disposant des plans et maquettes, elle proposa à Henriet la direction du chantier qu'à d'autres conditions, il acceptait. Etienne Chivilliard, savoyard surveillant le projet, conseilla à la régente d'engager un maître néerlandais.

Redessinant les plans dans le même langage flamboyant mais brabançon, van Boghem rapprocha la chapelle de Marguerite du sanctuaire et éleva pour elle une seconde chapelle de chevet, isolée: achevée en 1520-21, cette chapelle Sainte-Apolline servit d'église intermédiaire. La distribution chorale entraîna un remaniement tombal : repoussés dans l'alignement des murs de clôture, les tombeaux des femmes exigèrent un lien organique avec le style ecclésial. Van Boghem avait tenté d'adapter son langage à des lignes antiques: ainsi l'arcature presque cintrée qu'il réserve à la chapelle de Marguerite. Mais ces inflexions ne restituaient pas l'art renaissant, que ne maîtrisait pas son réseau d'ornemanistes brabançons.

L'hiver 1515 ouvrit le deuxième stade, soudé à la création des chapelles curiales et de leurs retables. La "modernisation" dut concerner les seuls tombeaux des époux. Jan van Roome livra le module définitif des statuettes et les Vertus de Perréal devinrent des Sibylles, l'archiduchesse ayant repensé l'entourage du nu christologique de Philibert. Si le retable sculpté du maître-autel, montrant une trilogie augustinienne, fut sans doute conçu dès 1513, avec le retable de la chapelle des Sept Joies, son programme dut s'avérer insuffisant. La princesse résolut les lacunes vers 1524-25 quand en symbiose avec la vitrerie, elle confia à Bernard van Orley une *Passion* relevant de la troisième phase. Les statues écartées du maître-autel furent posées en fin de chantier sur la balustrade du jubé, avec la grande statuaire des

retables curiaux abandonnés faute de moyens : leur démontage en 1892 a ôté un dispositif tardif, mais authentique.

La troisième phase, ré-italianisante, débuta vers 1524-26. En 1524, Conrad Meit visite Brou, en 1526, il signe le marché des tombeaux. Aux anges, il substitue des putti, sans doute a-t-il défini l'enveloppement du transi de Marguerite, et peut-être a-t-il placé à hauteur des flancs de Philibert, vêtu d'une armure italienne, les putti portant les gants et le casque qui segmentent sa vision. L'adaptation architecturale est mineure, insufflée par la courbure du pignon ouest sinon par la « couronne impériale » du clocher, un dôme à lanternon dérivant des coupoles renaissantes. De discrets accents ornementaux surgissent : urnes, putti. En sculpture, l'apport maniériste s'affirme dans les stalles et le jubé, s'intercale sur les tombeaux des femmes et brouille la lisibilité du *retable des Sept Joies*. A l'atelier brabançon initial succèdent des équipes dont la dernière pourrait émaner du cercle de Guyot de Beaugrant. C'est par la couleur que la Renaissance se livrait avec intensité, par le *retable de la Passion* désormais à Notre-Dame de Bruges, par les vitraux confrontant décors gothiques et renaissants, et grâce au pavement du chœur que révèlent ses vestiges.

Le discours programmatique et sa mise en scène.

Annonçant dès l'extérieur la vocation funéraire et souveraine, l'église développait un programme conventionnel, soulignant le cheminement universel vers la Cité de Dieu et sa justice. Emphasissant la précurSION féminine, la fondatrice conjugait la demande d'intercession à l'injonction de conversion, et selon l'usage, concentrait dans l'abside l'emblématique lignagère dont l'autel capitalisait le processus mémoriel.

La donnée majeure mais aussi les ambiguïtés du message ecclésial étaient assurées, dès l'extérieur, par une double expression du pouvoir et de la vanité soudant le seuil de l'église et son sommet. L'immense cadran solaire du parvis, aux couleurs rouge et blanche des Savoie mais aussi de l'*Ecce Homo* du tympan ouest, confortait le sens du clocher sommé par une « couronne impériale » ou un couronnement à l'impériale qui achevé par le globe cruciforme, *regalia* de l'empereur comme du duc de Savoie, hissait sur les nuées l'emblème du *Salvator mundi*. Car les Vanités soudaient au globe le cadran solaire qui signifiait le temps et l'espace, symbolisait également la finitude du monde face au royaume éternel de Dieu que Philibert et Marguerite en veuve priaient dans le tympan ouest. Seul le Christ, Verbe sacrifié, était « le chemin » et l'église déroulait depuis ses trois portails une croix en tau de pierre blanche qui surgissant des dominantes vert et rouge du carrelage, suggérait peut-être la livrée tricolore des

Savoie, tandis que les valeurs dans l'absolu rouge et blanche des voûtes du chœur liturgique évoquaient les couleurs du Christ et des Savoie – voire de l'Autriche. Dans le chœur, le pavage renaissant d'hommes et de femmes illustres se ponctuait des os et *memento mori* de la Vanité au dessus desquels se dressait le Rédempteur, crucifié sur l'autel majeur, ressuscité sur le vitrail d'axe. Le message moral opposant le Temps à l'Eternité renvoyait le *viator* à la conversion autant qu'à l'intercession, dans ce chœur centré par le tombeau du souverain. D'une même logique, l'extrême visibilité des oratoires de Marguerite et leurs hagiocopes directionnels, orientant les regards vers l'autel, rappelaient de manière très sensible l'intention et l'injonction de la fondatrice dont l'architecture servait la *devotio moderna* aux projections fusionnelles.

Le jubé, *limes* symbolique des Jérusalem terrestre et céleste, scandait la réflexion. Si sa face chorale aux chapiteaux angéliques alignait des figures du Temple soudées à l'Évangile, sa face ouest superposait les prophètes de l'annonce vétéro-testamentaire et ses chapiteaux ornés de grappes de raisin rejoignaient les retables mariaux des chapelles curiales, chargés d'exprimer les souffrances féminines et christiques de la *Passion*. L'antériorité féminine dans la foi et la transmission du sacerdoce aux hommes, plus incrédules et faillibles, était soulignée sur les verrières curiales et sur les lancettes, faussées au XIX^e siècle, du *vitrail de la Résurrection* qui surmonte le *retable des Sept Joies*. Dans le transept, Daniel, antétype du Christ sur la *verrière de la Chaste Suzanne*, répondait à un Jugement dernier disparu en 1539 mais qu'atteste encore un ange tympanique pleurant sur les damnés. L'universalité du discours sotériologique innervait les tombeaux du couple. Leurs transis christique et magdalénien portaient la symbolique du mariage chrétien, entre l'époux et l'épouse mais aussi entre le Christ et les hommes constituant l'Église dont Marguerite investit les images : en Vierge de Pentecôte dans le *retable des Sept Joies*, en *Caritas*, incarnation de l'amour divin, sur le retable du maître-autel, et dans son transi dont la chevelure évoque la Madeleine, premier apôtre, symbole de l'Église militante, et unique individu dont le Christ ait prédit la célébration de la mémoire, avec la sienne propre. Le *Noli me tangere* du vitrail d'axe subsume autant l'annonce de la résurrection que l'attente, par et dans le Temps, de cette vision d'Eternité que constitue Dieu-même, et sous l'étendard du Christ de la Résurrection aux couleurs de Savoie, la signature impériale du vitrail d'axe, cachée par le retable de l'autel, rappelle l'extraordinaire valeur de la fondatrice, issue d'une lignée d'exception.

Elevé pour répondre à l'angoisse eschatologique d'un prince en charge des peuples par une princesse endossant bientôt cette charge qui dans le modèle chrétien, intègre la dimension

salvatrice, Brou fut un monument personnel. Il résulta de l'engagement fort d'une épouse envers son époux, d'une réflexion sur les promesses sacramentelles, d'une méditation des responsabilités souveraines et d'une conception lignagère des pouvoirs que dans sa divine providence, Dieu confiait à un très petit nombre d'élus. Marguerite était de ce nombre. Consciente de son exemplarité, unique, par son œuvre d'exception, elle en demanda mémoire.