

Nurith KENAAN-KEDAR

**Aliénor d'Aquitaine conduite en captivité.
Les peintures murales commémoratives
de Sainte-Radegonde de Chinon**

*Cet article rend hommage à l'œuvre d'Edmond-René Labande
et poursuit le chemin qu'il a tracé.*

RÉSUMÉ

La vie et l'œuvre d'Aliénor d'Aquitaine ont été fréquemment décrites et étudiées par les érudits, anciens et contemporains. Toutefois, les historiens, dans leur majorité, ont concentré leur attention sur les deux mariages d'Aliénor, avec Louis VII et Henri II Plantagenêt, négligeant l'étude de son rôle culturel et politique à l'apogée de sa vie. Suivant la voie tracée par Edmond-René Labande et sa magistrale étude, nous analysons, dans le présent article, les peintures murales de Sainte-Radegonde de Chinon et le cycle sculpté de la salle capitulaire de Sainte-Radegonde de Poitiers — deux œuvres qui, selon nous, sont le reflet des chapitres majeurs de la vie d'Aliénor et font la lumière sur son attitude et ses projets à la fin de sa vie.

ABSTRACT

The life and works of Eleanor of Aquitaine have been repeatedly studied. The majority of historians however concentrated on her two marriages to Louis VII and to Henry II Plantagenet and failed to investigate her contributions to culture and state as a mature woman. Following Edmond-René Labande's monumental study a mural from Ste Radegonde in Chinon and a sculptural cycle from Ste Radegonde in Poitiers are the subject of this paper. These reflect according to our contention major chapters in the life of Eleanor of Aquitaine and shed light on her attitudes and intentions in the later part of her life.

Paru en 1952, l'article d'Edmond-René Labande « Pour une image véridique d'Aliénor d'Aquitaine »¹ est un jalon essentiel dans l'histoire de la recherche savante sur la vie et l'œuvre d'Aliénor d'Aquitaine. Jusque-là, la majorité des historiens se contentaient d'évoquer ses deux mariages, avec le roi Louis VII de 1137 à 1152, puis de 1152 à 1189 avec Henri II Plantagenêt, qui devint roi d'Angleterre en 1154. Se bornant à diverses insinuations et allusions concernant son divorce et son remariage, ils passèrent outre d'autres facettes de la vie et de l'œuvre d'Aliénor, voire ne se soucièrent même pas de la mentionner dans leur relation des faits et gestes du roi Henri II.

1. E.-R. LABANDE : « Pour une image véridique d'Aliénor d'Aquitaine », *Bull. Soc. Antiq. Ouest*, 4^e, II, 1952/54, p. 175-234 (repr. dans *Histoire de l'Europe occidentale XI^e-XIV^e siècle*, Londres, Variorum, 1973), V, p. 175-234; — Id., « Les liens entre l'Angleterre médiévale et la France de l'Ouest », dans *Actes du Colloque de Poitiers 1976*, Poitiers, 1977, p. 5-11; — Id., « Les filles d'Aliénor d'Aquitaine : étude comparative », *Cahiers de civilisation médiévale*, XXIX, 1986, p. 101-112.

Ainsi, dans son célèbre ouvrage consacré à l'histoire médiévale, John La Monte qualifie Aliénor de patronne des troubadours, sans faire état de son rôle de souveraine².

E.-R. Labande, en revanche, présente Aliénor d'Aquitaine comme une personnalité marquante, suivant son évolution depuis sa jeunesse jusqu'à ses dernières années — toute une vie menée en souveraine tant dans le domaine privé que public. Sa thèse est étayée à la fois par sa vaste connaissance de la période et de l'Aquitaine où il vécut, et par un usage minutieux et rigoureux des sources. Il ne se laissa d'ailleurs pas impressionner par les qualificatifs de « Mélusine », ou de « courtisane »³ figurant dans certaines sources du XII^e s.

Parallèlement, il s'opposa aux thèses traditionnellement avancées contre Aliénor par certains de ses illustres prédécesseurs, Jules Michelet⁴ ou Alfred Richard notamment. Ce dernier, qui a consacré à Aliénor presque l'intégralité du second volume de son *Histoire des comtes de Poitou*⁵, la qualifie de « vindicative ». L'ouvrage d'E.-R. Labande n'a pas fait évoluer considérablement ces attitudes qui prévalent encore de nos jours. D.D.R. Owen, dans *Eleanor of Aquitaine : Queen and Legend* (Londres, 1993), emploie des moyens différents pour tenter de mettre en relief la dichotomie entre l'histoire et le mythe : ainsi affirme-t-il qu'Aliénor, se sentant étrangère à tout ce qui venait du nord, se tenait à distance des chroniqueurs de son temps ; « ... along with her southern tongue, her native temperament and cultural background »⁶, elle était difficile à comprendre. Traitant des seize années de captivité que lui fit subir son mari, le roi Henri, pour se venger de la rébellion qu'elle dirigea contre lui, Owen écrit : « for her subjects she must eventually have faded to a distant memory »⁷. Une telle approche s'inscrit dans la tradition de la perception « normative » traditionnellement réservée à la souveraine, épouse du roi et par conséquent figure mineure. E.-R. Labande, en revanche, décrit en détail les activités publiques d'Aliénor, notamment l'octroi de privilèges à de nombreuses communes de son duché, et présente la reine comme active tant dans la conduite des affaires de son pays que dans sa vie privée. Ajoutons qu'E.-R. Labande, loin de rejeter les travaux d'Amy Kelly et de Rita Lejeune⁸, a mené avec ces historiennes un fructueux dialogue à propos de la duchesse d'Aquitaine. Son approche a été reprise dans un mémoire de maîtrise (non publié) rédigé sous sa direction par Irène Baldet⁹ sous le titre *Essai d'itinéraire et registes d'Aliénor, reine d'Angleterre, duchesse d'Aquitaine, 1189-1204*, travail qui met en relief les activités publiques de la reine et reflète la maturité dont elle a fait preuve dans la conduite des affaires de son royaume.

Il me semble que la peinture murale et le cycle sculptural auxquels je me réfère dans cet article peuvent éclairer d'une lumière nouvelle le comportement et la vie d'Aliénor d'Aquitaine.

En 1963, une peinture murale fut mise au jour à Chinon sur la paroi est d'un ermitage sous roche dédié à sainte Radegonde [fig. 1]. Un fragment de cette œuvre, seul vestige déchiffrable

2. La littérature faisant référence à Alinéor d'Aquitaine est vaste. Les attitudes à son égard varient selon les perceptions nationales, l'âge et les normes morales. Ainsi cf. H. MARTIN, *Histoire de France*, t. III, Paris, 1804, p. 493-497; — J. L. LA MONTE, *The World of the Middle Ages. A Reorientation of Medieval History*, New York, 1949, p. 310-321; — J. BOUSSARD, *Le gouvernement d'Henri Plantagenêt*, Paris, 1956. La diversité d'attitudes à l'égard d'Aliénor est exprimée dans *Eleanor of Aquitaine, Patron and Politician*, éd. W. KIBLER, Austin, 1976.

3. WILLIAM OF NEWBURGH, *The History of the English Affairs*, livre I, éd. trad. P. G. WALSH et M. J. KENNEDY, Warminster, 1988, p. 128-129; — RETO R. BEZZOLA, *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris, 1963, p. 247-269. L'attitude critique d'E.-R. Labande à l'égard de la partialité dont témoignent les historiens modernes concernant son divorce d'avec Louis VII est exemplaire.

4. Jules MICHELET, *Histoire de France*, vol. LIV, ch. V; — LABANDE, « Une image véridique... » (voir n° 1), p. 1.

5. A. RICHARD, *Histoire des comtes de Poitou 778-1204*, vol. I-II, Paris, 1903.

6. D.D.R. OWEN, *Eleanor of Aquitaine, Queen and Legend*, Londres, 1993, p. 69; — W.-L. WARREN, *Henry II*, Berkeley/Los Angeles, 1973, p. 43-44.

7. *Ibid.*, p. 108. Dans ses allégations, Owen fait abstraction de l'œuvre du continuateur de Richard le Poitevin.

8. Amy KELLY, *Eleanor of Aquitaine and the Four Kings*, Harvard, 1950; — R. LEJEUNE, « Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille », *Cultura neolatina*, XIV, 1954, p. 5-57; — EAD., « Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine », *Cahiers de civilisation médiévale*, I, 1958, p. 319-336.

9. I. BALDET, *Essai d'itinéraire et registes d'Aliénor reine d'Angleterre, duchesse d'Aquitaine 1189-1204* Poitiers, 1963 (mémoire déposé à la bibliothèque du C.E.S.C.M. de Poitiers).

d'un vaste cycle qui s'étendait au-dessus du narthex, a été décrit par son découvreur, A. Héron¹⁰, qui en propose deux interprétations : la première, qui suggère peut-être une « chasse royale » des Plantagenêts, est contestable ; la seconde, qui s'efforce d'identifier les personnages, distingue parmi eux une représentation picturale d'Aliénor d'Aquitaine, accompagnée d'une fillette chevauchant à ses côtés, identifiée par A. Héron comme étant Isabelle d'Angoulême qui épousa plus tard Jean sans Terre, peut-être à Chinon même. Les autres personnages n'ayant pas été identifiés par A. Héron, le contexte et la portée de ce fragment demeurent problématiques¹¹.



Fig. 1. — CHINON (Indre-et-Loire). Sainte-Radegonde. Aliénor conduite en captivité.

(Cliché P. Skubiszewski.)

La présence d'Aliénor d'Aquitaine n'est toutefois pas remise en question, et la représentation picturale de son visage telle qu'elle apparaît sur cette peinture murale, a même été fréquemment reproduite sur des jaquettes d'ouvrages et sur des affiches¹².

Pour ma part, je proposerais d'interpréter cette scène comme la représentation d'un épisode particulièrement dramatique de la vie d'Aliénor : son départ forcé, en 1174, du château de Chinon pour de longues années de captivité en Angleterre¹³.

10. A. HÉRON, « La chasse royale de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon », *Archeologia*, 2, 1965, p. 81-96 ; — Id., « La chapelle Sainte-Radegonde de Chinon », dans *Touraine romane*, La Pierre-qui-Vire, 1977, p. 327-335.

11. *Ibid.*, p. 330-331.

12. Régine PÉRNAUD, *Aliénor d'Aquitaine* (jaquette de A. MICHEL), Paris, 1965 ; — OWEN, *Eleanor of Aquitaine* [jaquette] (voir n. 6).

13. LABANDE, « Une image véridique » (voir n. 1) p. 211 ; — RICHARD, *Comtes de Poitou* (voir n. 5), p. 192 ; — KELLY, *Eleanor* (voir n. 8), p. 90.

L'histoire de la chapelle de Sainte-Radegonde de Chinon reste très obscure. L'abbé Briand¹⁴ a démontré qu'au VI^e s. existait sur ce site une caverne occupée par l'ermite à qui sainte Radegonde avait rendu visite sur le chemin de Poitiers, comme le précisent ses deux Vies¹⁵. Briand affirme qu'on pénétrait dans cette caverne par un narthex ouvert qui fut ajouté ultérieurement, mais il ne donne pas de datation définitive, avançant comme possibles soit le XI^e soit le XIII^e s.¹⁶. À compter du XVI^e s. cette chapelle subit une longue période de détérioration et d'abandon, surtout à l'époque des Huguenots. Restaurée en 1879 par la pieuse Elisabeth Charre, elle est depuis un lieu vénéré de pèlerinage¹⁷.

La peinture couvre les parois intérieures du narthex ouvert qui, précédant la grotte, est soutenu par trois élégantes colonnes à base polygonale surmontées de chapiteaux gothiques. On pourrait rapprocher ces trois colonnes érigées isolément de la colonne unique qui s'élève au centre du porche nord de l'église collégiale de Saint-Martin de Candès située à quelques kilomètres de Chinon¹⁸. De telles colonnes isolées peuvent être associées à l'architecture commémorative¹⁹. Si des vestiges de la peinture murale apparaissent sur les trois parois du narthex, seul est décodable le fragment situé dans la partie supérieure de la paroi intérieure est.

Il s'agit ici d'un cortège solennel, que j'interprète comme les adieux d'Aliénor d'Aquitaine à ses deux fils, au moment de son départ pour la captivité infligée par le roi Henri II, son époux. La scène doit être lue de gauche à droite. Sur la gauche, les deux princes chevauchent à proximité l'un de l'autre [fig. 2]. Le premier, probablement le futur roi Henri le Jeune, porte une coiffe triangulaire blanche sur une longue chevelure blonde stylisée. Sur la doublure de son surcot fouetté par le vent et retenu par une fibule circulaire, figure l'emblème bleu et blanc de forme géométrique des Plantagenêts, qui apparaît d'ailleurs sur le surcot de tous les cavaliers. Ce même emblème plantagenêt décore le costume de Geoffroi Plantagenêt, père d'Henri II, sur sa plaque commémorative émaillée du Mans²⁰. Le premier prince tient de la main gauche les rênes de sa monture et tend l'index droit en direction de la scène qui se déroule devant lui. L'acte principal est mené par les deux personnages suivants : le second prince (probablement Richard) monte un superbe azean et porte le costume caractéristique des Plantagenêts. De la main gauche il tient un faucon qu'il brandit vers la reine Aliénor chevauchant devant lui; de la droite il tient les rênes de son cheval, en tenant le faucon au-dessus de la tête de sa monture. Le cheval de la reine est orienté dans la direction du cortège. Aliénor tourne sa tête couronnée vers l'arrière en direction des deux princes et tend une main aux proportions exagérées pour se saisir du faucon [fig. 3]. Son surcot est fouetté par le vent, de sorte qu'on en distingue une grande partie de la doublure, ornée elle aussi de l'emblème bleu et blanc des Plantagenêts. Un espace vide sépare le cheval de la reine de celui du prince, ce qui fait que la main tendue du prince ne parvient pas à atteindre celle de sa mère.

La reine Aliénor a un visage ovale encadré de cheveux bruns, à l'expression lugubre; elle est représentée dans la force de l'âge; sa bouche et ses yeux songeurs sont légèrement esquissés en quelques traits. Devant elle chevauche une fillette aux cheveux bruns (probablement sa fille Jeanne) qui regarde droit le spectateur. Cette enfant ne présente aucun signe distinctif particulier, sa main est levée en un geste timide [fig. 4]. Le cortège morose est conduit par Henri II, qui porte barbe et couronne et chevauche à une certaine distance des deux personnages féminins. Son vaste surcot porte également l'emblème de sa dynastie [fig. 5].

Pour soutenir que cette peinture décrit le cortège d'Aliénor exilée de ses terres pour être emprisonnée en Angleterre, je me fonde sur le langage pictural du fragment : les personnages,

14. Abbé E. BRIAND, *Histoire de sainte Radegonde, reine de France*, Paris/Poitiers, 1898.

15. *Ibid.*, p. 57-60.

16. *Ibid.*, p. 59, 447.

17. *Ibid.*, p. 446-449, en particulier p. 447.

18. L. SCHREINER, *Die frühgotische Plastik Südwestfrankreichs*, Cologne, 1963, p. 106-111. Une grande ressemblance peut également être observée entre les colonnes de Chinon et de Saint-Serge d'Angers. Voir *ibid.*, pl. XLI.

19. Cf. R. CROZET, « Lanterne des morts du Centre et de l'Ouest », *La Grand' Goule* [Poitiers], 1936.

20. R. TOMAN, *Romanesque Architecture, Sculpture, Painting*, Cologne, 1997, p. 373; — G. ZARNECKI, *Romanesque Art*, New York, 1971, pl. 151.



Fig. 2. — CHINON (Indre-et-Loire). Sainte-Radegonde.
Les deux fils d'Aliénor chevauchent côte à côte.



Fig. 3. — CHINON (Indre-et-Loire). Sainte-Radegonde.
Aliénor, la tête tournée vers ses fils, tend la main pour saisir le faucon.
(Clichés P. Skubiszewski.)

leurs gestes, les signes et les symboles qu'ils arborent. De gauche à droite, le geste le plus significatif est celui de l'index du jeune prince, vraisemblablement le futur Henri le Jeune, monté sur son cheval. Cette gestuelle, traditionnellement employée dans les arts picturaux sacrés et profanes du moyen âge, a pour finalité d'instruire et d'attirer l'attention. De sorte qu'en pointant son doigt, le premier cavalier attire notre attention sur l'acte suivant, celui qui se déroule devant lui. Le faucon tendu vers Aliénor, qui se retourne d'un air implorant vers le prince pour s'en emparer, est peut-être tenu par Richard Cœur de Lion, et symbolise ici Aliénor et lui-même, le futur duc d'Aquitaine. On ne peut trancher sur la question de savoir si ce geste a pour dessein de transférer le faucon ou de le retenir délibérément. Par rapport à la scène semblable du cavalier tenant serré un faucon (celle du vitrail du Fils prodigue dans le déambulatoire de la cathédrale de Bourges) la gestuelle de Chinon est plus éloquente, et peut être comparée au dessin d'un manuscrit, sur lequel un groupe de nobles à cheval — hommes et femmes — tenant en main des faucons, expriment leur dédain pour la charité de saint Martin²¹. Le faucon, emblème connue d'Aliénor, figure sur tous ses sceaux, où elle est représentée debout, tenant un faucon de la main gauche²². La présence du faucon ici ne s'inscrit pas dans la description traditionnelle d'une scène de chasse; elle représente un acte symbolique d'amour et de reconnaissance de son statut de reine de la part de celui qui le tient et le tend : le prince Richard, qui héritera du duché d'Aquitaine et le jeune prince Henri (ou le prince Geoffroi) qui furent ses alliés dans sa rébellion contre leur père, Henri II²³, mais ne furent pas eux-mêmes emprisonnés. La princesse Jeanne chevauche près de sa mère, ce qui correspond aux témoignages écrits selon lesquels, à l'âge de neuf ans, elle accompagna Aliénor en captivité²⁴. Le roi, qui a fait prisonnière son épouse, chevauche seul à la tête du cortège. Avec sa stature massive et sa barbe rousse, il correspond très fidèlement à la description que fait de lui Giraud le Cambrien : *Erat igitur Anglorum rex Henricus secundus vir subrufus, caesius, amplo capite et rotundo, oculis glaucis, ad iram torvis, et rubore suffusis, facie ignea, voce quassa, collo ab humeris aliquantulum demisso, pectore quadrato, brachiis validis, corpore carnosio [...]*²⁵.

Il me semble évident, en conséquence, que la peinture murale décrit délibérément l'instant dramatique où la reine prend congé de ses terres et de ses enfants, et souligne l'affection et l'admiration que ces derniers lui vouent²⁶.

Le style des peintures est élégant et fluide. Certains de ses éléments rappellent les peintures romanes, notamment les proportions exagérées de la tête de la reine et la facture en triple pointillé du manteau d'Henri II. Par ailleurs, le rendu détaillé des chevaux, les modèles de personnages et les différences intentionnellement marquées entre eux — le roi barbu, la reine d'âge mûr, la princesse et les deux princes — présentent les mêmes caractéristiques que les vitraux de la fin du XII^e et des tout débuts du XIII^e s. des cathédrales de Poitiers et d'Angers²⁷.

21. Pointer le doigt dans un geste d'instruction est fréquent dans l'art médiéval, voir p. ex. : ZARNECKI, *Romanesque Art* (voir n. 20), fig. 160, 161, 195, 196; — J.-C. SCHMIDT : *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990, p. 253-288; — W. SAUERLÄNDER, *Das Jahrhundert der grossen Kathedralen 1140-1260*, Munich, 1989, fig. 108. Le geste de tenir ou d'exhiber un faucon peut être comparé à celui figurant dans diverses œuvres de la cathédrale de Bourges; cf. H. BENOÎT, *Les grands vitraux du déambulatoire de Bourges*, Paris, 1995, p. 20 et pl. J; — SAUERLÄNDER, *Kathedralen* (voir *supra*), fig. 108. Sur les nobles, femmes et hommes, arborant des faucons et exprimant leur mépris pour saint Martin cf. Londres, British Library, Ms. Add. 15216.

22. F. EYGUN, *Sigillographie du Poitou jusqu'en 1515*, Poitiers, 1938, p. 159-160, pl. I, fig. 4, pl. LIII, fig. 3 et 5; — LABANDE, « Les liens entre l'Angleterre... » (voir n. 1), p. 7, pl. I.

23. LABANDE, « Une image véridique », (voir n. 1), p. 212.

24. RICHARD, *Comtes de Poitou* (voir n. 5), vol. II, p. 170; — LABANDE, « Les filles d'Aliénor... » (voir n. 1), p. 101-112, esp. 108-109.

25. GIRALDUS CAMBRENSIS, *Topographica hibernica et expugnatio hibernica*, Londres, 1867, p. 296. « Henri II, roi d'Angleterre, avait un teint rougeaud, plutôt bistre, et une grosse tête ronde. Ses yeux gris et injectés de sang exprimaient le courroux. Il avait l'air hautain, la voix chevrotante et le cou penché vers l'avant, la poitrine large et les bras musclés [...] ». Voir également *Henri II Plantagenêt et son temps [Actes du Colloque de Fontevault, 29 septembre - 1^{er} octobre 1990]*, *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXVII, 1994.

26. LABANDE « Les filles d'Aliénor... » (voir n. 1), p. 101-112.

27. L. GRODECKI et C. BRISAC, *Le vitrail gothique au XII^e s.*, Fribourg, 1984; — J. HAYWARD et L. GRODECKI, « Les vitraux de la cathédrale d'Angers », *Bull. monumental*, CXXIV, 1966, p. 7-10. — J.-L. LOZINSKI, « Henri II, Aliénor d'Aquitaine et la cathédrale de Poitiers », *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXVII, 1994, p. 91-100, en particulier 94-96.



Fig. 4. — CHINON (Indre-et-Loire). Sainte-Radegonde.
Aliénor chevauche près de sa fille.



Fig. 5. — CHINON (Indre-et-Loire). Sainte-Radegonde.
Henri II Plantagenêt.

(Clichés P. Skubiszewski.)

Que savons-nous du départ d'Aliénor pour sa prison d'Angleterre ? La plupart des chercheurs s'accordent à penser que la reine fut d'abord emprisonnée à Chinon et de là déportée en Angleterre²⁸. Le château de Chinon, qui abritait le trésor des Plantagenêts, était l'un des plus puissants du royaume. Il servait à la fois de résidence à la dynastie des Plantagenêts et de prison pour les opposants ; l'arrière grand-père d'Henri II, le comte Foulques IV d'Anjou, avait déjà emprisonné son frère, Geoffroi le Barbu, dans le donjon de ce château pendant trente ans. Aucun document ne nous est parvenu sur le départ de la reine, ni sur ses adieux à ses fils, qui se trouvaient probablement à la cour du roi Louis VII au moment du départ de leur mère. En 1174, immédiatement après le départ d'Aliénor, un continuateur de Richard le Poitevin écrivit une plainte hautement révélatrice des mentalités et comportements en Poitou à cette époque et évoque une scène comparable à celle du fragment de la peinture murale de Sainte-Radegonde : *Tu autem, mollis et tenera, regia libertate fruebaris, divitiis affluebas, juvenculae tuae cum tympanis et citharis suavem tibi cantilenam decantabant. Tu vero gaudebas ad sonitum organi, et lusibus tympanistriarum tuarum exultabas. Obsecro te, regina bispertita, ut parcas continuis lamentis. Quare moerore consumeris ? Quare cor tuum quotidianis fletibus affligis ? Revertere, captiva, revertere ad civitates tuas, si potes ; si vero non potes, plange cum rege Hierosolymitano et dic : Heu mihi ! quia incolatus meus prolongatus est, habitavi cum gente ignota et inculta*²⁹.

Le fragment de peinture, comme la plainte du continuateur de Richard le Poitevin, prend délibérément parti pour la reine. Il évoque son chagrin, tandis que le roi chevauche seul devant

28. LABANDE, « Une image véridique » (voir n. 1), p. 211-212 ; — Id., « Les liens entre l'Angleterre... » (voir n. 1), p. 5-16, en particulier p. 11.

29. LABANDE, « Une image véridique » (voir n. 1), p. 214, citation traduite du latin, *RHGF*, XII, p. 420 et mention de la traduction de MICHELET dans *Histoire de la France*, I, IV, chap. V, en tant qu'exemple d'excellence littéraire : « ... tu jouissais d'une royale liberté, tu regorgeais de richesses, des vierges autour de toi, s'accompagnant du tambourin et de la cithare, chantaient pour toi de suaves refrains. Quant à toi, le son des instruments te réjouissait ; de la virtuosité de tes musiciens voici que tu te délectais... Pourquoi maintenant laisses-tu troubler ton cœur par les larmes de chaque jour ? Reviens, captive, reviens vers tes villes (Jérémie, XXX, 21) si tu le peux ; que si tu ne le peux, pleure avec le roi de Jérusalem et dis : Malheureuse que je suis ! Mon séjour s'est prolongé (Psaume CXX, 5) ; j'ai habité parmi une race inconnue et grossière ».

elle. Il exprime également de façon emphatique l'affection que les fils de la reine portent à leur mère³⁰. Les chartes émises par Aliénor d'Aquitaine témoignent de la qualité de sa relation avec ses enfants, dont elle mentionne les noms à toute occasion, même quand ils ne jouent aucun rôle. Ainsi, dans une charte plus tardive octroyée à la commune de La Rochelle en 1199, elle mentionne le fait que sa fille Jeanne se trouve avec elle. On sait aussi que, tard dans sa vie, elle fit un don très important à une certaine Agathe qui avait été la nourrice de ses enfants³¹.

L'hostilité des princes Plantagenêts à l'égard d'Henri II fut évoquée par ce dernier à plusieurs occasions. Nombreux sont les chroniqueurs de son temps, Giraud le Cambrien notamment, à associer la mort du souverain à l'annonce que son fils, Jean sans Terre, se trouvait en tête de liste des nobles qui avaient lié parti contre lui³². De surcroît, des années avant sa mort, le roi Henri II commanda une peinture murale pour son palais de Winchester, que Giraud le Cambrien décrit comme révélant l'hostilité des princes envers leur père : *Contigerat aliquando cameram Wintoniensem variis picturarum figuris et coloribus venustatam, locum quendam in ea vacuum regio mandato relictum, ubi postmodum aquilam depingi jussit et quatuor aquilae pullos ei insidentes, duos alis duabus et tertium renibus, parentem unguibus et rostris perfodientes, quartum nec minorem aliis in collo residentem et paternis acrius oculis effodiendis insidiantem. Requisitus autem a familiaribus suis quidnam haec pictura portenderet, « Quatuor », inquit, « aquilae pulli quatuor filii mei sunt, qui me usque ad mortem persequi non cessabunt. Quorum minor natu, quem tanta dilectione nunc amplector, mihi denique longe gravius aliis omnibus et periculosius nonnunquam insultabit »³³.*

À l'instar de l'auteur de la peinture à la fois hiératique, symbolique et figurative de Chinon, Aliénor, selon toute probabilité, avait vu la peinture murale de Winchester, où elle avait effectué de fréquents séjours du vivant d'Henri II, et où elle fut même emprisonnée. Elle y retourna en 1194 pour le deuxième couronnement de son fils Richard, et il ne fait pas de doute qu'elle connaissait parfaitement cette œuvre. Toutefois la peinture murale de Chinon emploie un langage pictural totalement différent : contrastant avec la représentation allégorique des aiglons de Winchester, elle est intentionnellement figurative et narrative, faisant usage de symboles picturaux traditionnels et exprimant des émotions. Ces différences indiquent également les divergences de goût entre le roi et la reine, la narration étant préférée à l'allégorie dans le traitement féminin du thème. Je suis d'ailleurs convaincue que le petit narthex ouvert aux trois colonnes de l'ermitage de Sainte-Radegonde de Chinon fut érigé uniquement pour abriter cette peinture. L'arc triomphal est investi d'une fonction commémorative. Le choix de la chapelle de Sainte-Radegonde, la reine sainte, patronne des prisonniers qui quitta son époux, le roi Clotaire, pour devenir nonne est révélateur : Chinon n'était pas seulement l'endroit où était conservé le trésor des Plantagenêts, c'était aussi le palais où Aliénor avait été tenue en captivité pour la première fois et emmenée de là dans sa géole en Angleterre. C'est à Chinon aussi que mourut le roi Henri II et de là que Richard Cœur de Lion partit pour la croisade. Aliénor y séjourna à plusieurs reprises avant et après sa libération et certaines sources concernant ces séjours nous sont parvenues ; nous savons notamment par Guillaume le Maréchal qu'elle y séjourna en 1202, deux ans avant sa mort³⁴. À mon avis, le cycle commémoratif de la chapelle dédiée à sainte Radegonde dans l'ermitage de Chinon fut commandé au cours de la période qui sépara la libération d'Aliénor de prison en

30. RICHARD, *Comtes de Poitou* (voir n. 5), p. 341 ; — E. A. BROWN « Eleanor of Aquitaine, Parent, Queen and Duchess », dans KIBLER, éd., *Eleanor of Aquitaine* (voir n. 2), p. 9-34.

31. BALDET, *Itinéraire et registes* (voir n. 9), p. 26, 74-75.

32. *The Annals of Roger de Hoveden* (éd. trad. H. T. RILEY, Londres, 1853, vol. 1-2), vol. 2, p. 110-111 ; — C. T. WOOD, « La mort et les funérailles d'Henri II », *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXVII, 1994, p. 119-123.

33. GIRALDUS CAMBRENSIS, *De Principis Instructione*, éd. G. F. WARNER, Londres, 1891, p. 295-296 : trad. en anglais par KELLY dans *Eleanor and the Four Kings* (voir n. 8), p. 170. « Sur la peinture figurait un grand aigle aux ailes déployées, assailli par quatre aiglons, dont deux attaquaient les extrémités des ailes à coups de bec et de serres ; un troisième, ses organes vitaux ; le quatrième, perché sur son cou, lui lacérait les yeux ». Selon Giraud le Cambrien, Henri II expliquait que ce grand aigle le représentait et que les quatre aiglons étaient ses fils : « Ils me poursuivront jusqu'à ma mort, disait-il, et il se pourrait même que celui à qui je voue à présent une si grande affection s'avère le plus pernicieux de tous ».

34. LEJEUNE « Rôle littéraire... » (voir n. 8), p. 57 ; — BALDET, *Itinéraire et registes* (voir n. 9), p. 84, cite le poème de Guillaume le Maréchal.

1189 de la mort de Richard Cœur de Lion en 1199. De sorte que la peinture murale fut exécutée au moins dix-sept ans après l'emprisonnement de la reine, voire plus tard. De ce fait, elle évoque non seulement les événements concrets du départ en captivité d'Aliénor, mais aussi toute la période au cours de laquelle elle fut déplacée de château en château par son royal époux. Il s'ensuit que cette peinture murale est le mémorial d'une très longue période de souffrances. Du reste, Roger de Hoveden relate qu'Aliénor libéra tous les prisonniers du royaume après avoir été libérée elle-même, car elle savait par expérience que la réclusion est pernicieuse pour l'être humain³⁵. Pour commémorer cette période, dans la tradition de l'art classique, ce n'est pas l'incarcération qui fut privilégiée par l'artiste, mais les moments pénibles et douloureux qui la précédèrent, ceux du départ précipité de la reine. De sorte que la peinture murale n'est pas uniquement narrative et documentaire, mais elle est aussi symbolique de l'emprisonnement de la reine et révélatrice de ses souffrances. L'atmosphère rendue dans l'œuvre est lugubre. L'intention n'est pas ici de servir d'ex-voto en reconnaissance de la libération de la souveraine, mais de raconter et d'instruire le spectateur. Il se peut donc que cette œuvre ait été commandée par la reine en 1193, l'année de la capture de son fils bien-aimé, Richard Cœur de Lion, par l'empereur et par le duc d'Autriche.

En 1193, Aliénor adressa trois missives au pape Célestin III exprimant la douleur que lui inspirait la captivité de son fils et l'exhortant à intervenir pour sa libération³⁶. Elle finit d'ailleurs par collecter la rançon requise pour le libérer. Il n'est donc pas exclu que les souvenirs personnels de son incarceration l'influencèrent au moment où elle tenta de faire libérer son fils. Nous possédons fort peu de détails sur la vie que mena Aliénor en captivité, si ce n'est indirectement, par le biais des chroniques contemporaines évoquant les requêtes présentées par ses fils à Henri II pour la libération de leur mère³⁷. De nombreux historiens modernes ne mentionnent même pas cette période d'emprisonnement et, parmi ceux qui en parlent, certains vont même jusqu'à considérer qu'elle l'avait méritée pour s'être rebellée contre son royal époux³⁸!

Deux textes attestent la relation entre la peinture murale et la captivité de la reine. Le premier est la plainte du continuateur de Richard le Poitevin partiellement citée plus haut, rédigée dans le style épique et fleuri du début de la période, qui met en relief les liens puissants qui unissaient Aliénor et ses enfants : *Ubi sunt adolescentulae tuae? Ubi sunt consiliarii tui? Alii de terra sua furtim sublatis morte turpissima condemnantur, alii visu privantur, alii per diversa loca vagi et profugi habentur. Aquila rupti foederis, quousque clamabis, et non exaudieris? Obsidionem posuit super te rex Aquilonis! Clama cum Propheta, ne cesses; quasi tuba exalta vocem tuam, ut audiat vox tua a filiis tuis. Appropinquat enim dies quo a filiis tuis liberaveris et ad terram tuam reverteris!*³⁹. Le second évoque indirectement la captivité d'Aliénor : il s'agit de la deuxième lettre d'Aliénor (1193) au pape Célestin III, où elle exhorte le Saint-Père à œuvrer pour la libération de son fils, Richard Cœur de Lion, tenu captif par l'empereur. Nous savons que les trois lettres adressées par Aliénor au pape et formulées dans un excellent latin, furent en réalité rédigées par l'un des lettrés de sa cour — Pierre de Blois, selon toute vraisemblance. Quelques chercheurs s'accordent sur le fait que ces lettres furent probablement dictées en partie par Aliénor, avant d'être éventuellement reformulées par Pierre de Blois⁴⁰. Je suggère, pour ma part, que certaines lignes de la seconde lettre seraient d'Aliénor et traduites littéralement en latin. Ces lignes révèlent une connaissance solide du vocabulaire emprunté à la poésie des troubadours, dans laquelle Aliénor était particulièrement versée; d'autant que l'on retrouve les mêmes mots chez les troubadours qu'Aliénor connaissait personnellement, comme c'est le cas de Bernart de Ventadour

35. ROGER DE HOVEDEN, *Chronicle*, vol. II, p. 112-113.

36. *P.L.*, 206, col. 1262-1272.

37. LABANDE, « Les filles d'Aliénor... » (voir n. 1), p. 108.

38. OWEN, *Eleanor* (voir n. 6), p. 43.

39. LABANDE, « Une image véridique » (voir n. 1) p. 214 (« Vous vous lamentez et personne ne vous entend, car le roi du Nord vous tient captive. Mais criez, criez sans cesse. Que votre voix résonne comme une trompette pour atteindre les oreilles de vos fils. Le jour viendra où ils vous libéreront »); et *Histoire de France*, t. XII, p. 420.

40. BROWN, « Eleanor of Aquitaine » (voir n. 30), p. 21; — A. CRAWFORD, *Letters of the Queens of England 1100-1547*, Gloucestershire, 1994, p. 39-43.

et d'autres⁴¹. Il se peut que le vocabulaire des troubadours sur la souffrance, la douleur et la mort — associé à l'attachement réel qu'ils éprouvaient pour leur Dame et pour le concept abstrait d'amour — ait été employé par Aliénor dans des intentions et des contextes différents et sous une forme plus directe et plus expressive. Alinéor connaissait très certainement ces lignes du poème de Bernart de Ventadour :

Ai! can brus sui, mal escharnitz!
 qu'eu no posc la pena durar,
 de tal dolor me fai pasmar
 can tan s'amistat m'esconditz!
 ab bel semblan sui eu traitz
 que-m val? res no-m bol blasmar
 qu'eu no l'am mortz e sebelitz
 Car forsatz m'en part e marritz,
 leu m'auci, mas greu fui noiritz,
 tal ira-m sen al cor trenchar,
 car me mor e volh trespasar,
 mas ses leis no serai gueritz!⁴²

La troisième lettre au pape exprime des émotions fortes inspirées par la vie de la reine et celle de son fils : *Tota interius et exterius anxior : unde et verba mea dolore sunt plena. Foris sunt timores, intus pugnae* [II Cor. 7], *nec ad momentum mihi respirare liberum est a tribulatione malorum et dolore* [Psaume 106], *a tribulationibus quae invenerunt nos nimis* [Psaume 45]. *Tota dolore contabui, pellicae meae consumptis carnibus adhaesit os meum* [Psaume 101]. *Defecerunt anni mei in gemitibus* [Psaume 30] *et utinam omnino deficiant. Utinam totus sanguis corporis mei jam emortui, cerebrum capitis, ossiumque medullae ita dissolvantur in lacrymas, ut in fletus tota pereffluam. Avulsa sunt a me viscera mea, baculum senectutis meae, et lumen oculorum meorum* [Psaume 37] *perdidi*⁴³. Ici, elle intensifie les mots utilisés à l'origine pour décrire l'amour courtois, et les porte à leur paroxysme en évoquant ses souffrances de femme et de mère.

Il est fort probable que la peinture murale exécutée après seize années de captivité reflète les griefs de la reine, sa détresse à l'idée que son fils Richard Cœur de Lion languit en prison, et lui rappelle sa douloureuse expérience personnelle. La scène où elle tend la main vers ses enfants tandis que son visage révèle sa douleur, est une expression artistique puissante du drame vécu par la reine.

Une telle représentation de personnages royaux est unique en son genre dans les peintures murales de la fin du XII^e s. et il est particulièrement malaisé de comparer cette image d'Aliénor avec l'effigie sculptée de son tombeau dans l'abbaye royale de Fontevraud, où ses traits sont idéalisés et sans âge⁴⁴. Sa représentation dans les peintures, même si elle ne correspond pas exactement à la réalité, révèle, dans son aspect sévère et méditatif, la gravité du moment.

Aucune source d'époque ne décrit en détail l'aspect extérieur d'Aliénor. Jeune duchesse puis reine, elle fut décrite par le troubadour Bernart de Ventadour « noble et douce », « gracieuse, jolie, le charme incarné ». À propos de l'Aliénor âgée qui accompagne Bérengère de Navarre, la future épouse de Richard, en Sicile en 1190, Richard de Devizes écrit : *Regina Alienor, femina incomparabilis, pulcra et pudica, potens et modesta, humilis et diserta, quod in femina solet inuenire*

41. R. NELLI et R. LAUDAUD, *Les troubadours*, Bruges, 1966; — G. LAMENECH, *Aliénor d'Aquitaine et les troubadours*, Luçon 1997, p. 46-48.

42. LAMENECH (*supra*), p. 79; — L. T. TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, Cambridge, 1975, p. 132-133.

43. *P.L.*, 206 : 1269. « Je suis toute anxieuse, au-dedans et au-dehors, et c'est pourquoi mes mots n'expriment que la souffrance... à aucun moment je ne puis respirer librement prisonnière de mes peines et de mes afflictions qui me réduisent outre mesure. Je suis complètement dévastée par le tourment, ma chair est dévorée, ma peau collée à mes os. Mes années ont passé pleines de gémissements, puissent-elles s'éteindre toutes ensemble, puisse le sang de mon corps disparaître, ma cervelle et la moelle de mes os se dissoudre dans mes larmes, tant je suis noyée dans mon chagrin. Ce qui m'appartenait m'a été arraché, j'ai perdu le soutien de mes vieux jours, la lumière de mes yeux. »

44. A. ERLANDE-BRANDENBURG, « Le cimetière des rois à Fontevault », *Congrès archéologique de France, Anjou, 1964*, CXXII, 1964, p. 481-492.

rarissime, que non minus annosa quam que duos reges maritos habuerat et duos reges filios [...] 45. Aucune description précise de sa physionomie et de sa silhouette ne nous est toutefois parvenue et les représentations visuelles de cette reine sont peut-être toutes limitées à des conventions routinières.

Il me semble toutefois que, dans le cas d'Aliénor, une autre représentation picturale pourrait être associée aux affres qu'elle vécut à Chinon. Le visage mûr de la reine Aliénor apparaît sur un modillon faisant partie d'un cycle sculpté qui, constitué de douze modillons soutenant les douze voûtes à nervures de la salle capitulaire de Sainte-Radegonde de Poitiers, a été fort peu étudié jusqu'à présent. Cette salle du chapitre, rattachée à la campagne de construction gothique de Sainte-Radegonde, est datée par de nombreux savants de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e s.; elle doit appartenir aux premières phases de construction, puisqu'elle est située à proximité immédiate de la partie orientale de l'église⁴⁶. La salle, octogonale, comporte douze voûtes à nervures, chacune soutenue par une tête sculptée [fig. 6 et plan a]. Examinées dans le sens des aiguilles d'une montre, les douze têtes décrivent :

1. un souverain âgé; 2. une reine âgée; 3. une princesse ou un prince; 4. un prince; 5. un homme sifflant; 6. une tête d'homme tirant la langue; 7. un homme tournant la tête; 8. un homme grimaçant, la bouche béante; 9. un chevalier; 10. un diable; 11. un évêque; 12. un jongleur jouant avec une tête d'animal et tenant une balle.

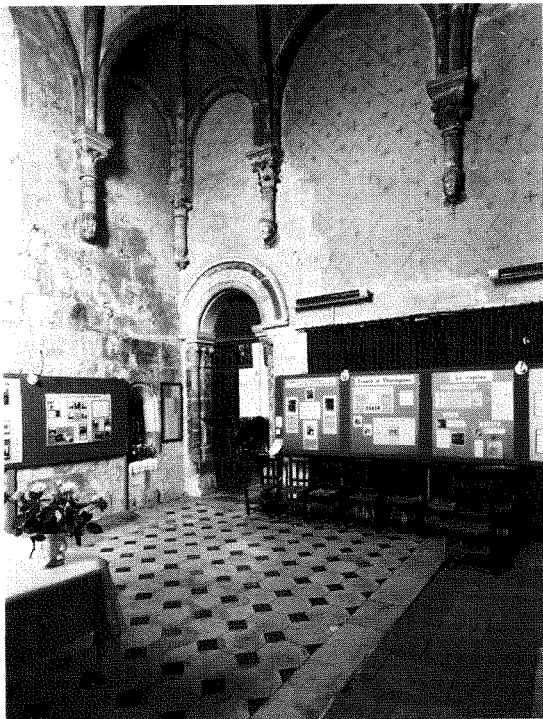
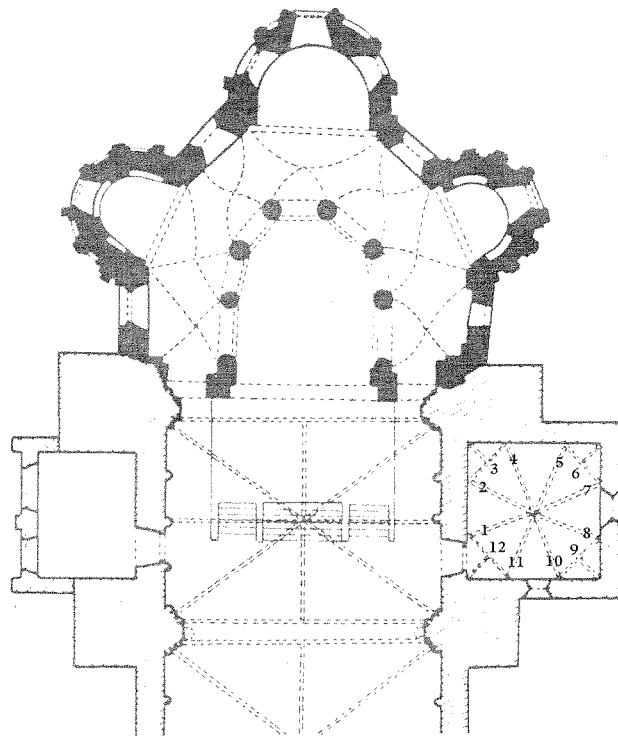


Fig. 6. — POITIERS (Vienne). Sainte-Radegonde.
Salle capitulaire. Voûte.
(Cliché B.Z. Kenaar-Kedar.)



Plan a. — POITIERS (Vienne). Sainte-Radegonde.
Salle capitulaire. Voûte. Distribution des sujets (voir ci-dessus).
(Dessin N. Kenaar-Kedar.)

45. *The Chronicle of Richard of Devizes of the Time of King Richard the First*, éd. trad. J. Y. APPLEBY, Londres, 1963, p. 25-26. «La reine Aliénor, femme incomparable, belle et chaste à la fois, puissante et modeste, humble et éloquente, autant de vertus rarement réunies chez une femme. Elle vécut assez longtemps pour avoir deux rois pour époux et deux rois pour fils».

46. BRIAND, *Sainte-Radegonde* (voir n. 14), p. 310-314; — Y. BLOMME, *Poitou gothique*, Paris, 1993, p. 263-270, et surtout 266; — A. ZASADZINSKA, *Le décor sculpté de la salle du chapitre de l'église Sainte-Radegonde de Poitiers* [Mémoire D.E.A., Poitiers, 1992, non publié].

Au sommet des douze voûtes à nervures, le Christ figure dans un médaillon, encadré des symboles des apôtres situés au-dessous, sur la partie supérieure des nervures. Des images de la Vierge et du Saint-Esprit sont représentées sur la partie inférieure des nervures. Ce programme de voûtes est semblable à celui de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers et à celui de nombreuses églises angevines. Six des têtes sculptées sont situées à droite du Christ et six à gauche. Par conséquent, les douze modillons peuvent être divisés en deux groupes : les images qui font référence au sacré : roi, reine, prince, princesse, évêque, voire le jongleur à la droite du roi; les images qui font référence à la damnation : l'homme qui siffle, l'homme qui tire la langue, l'homme qui tourne la tête, celui qui grimace la bouche béante, le chevalier et le diable.

Il est possible que ce programme ait été exécuté pour commémorer la charte accordée en 1199 par Aliénor aux chanoines de Sainte-Radegonde. Cette charte confirme clairement les droits des chanoines et les exempt de toutes les redevances dues au seigneur de Montreuil-Bonin dans leur paroisse de Vouillé; elle confirme les privilèges conférés aux chanoines par le grand-père d'Aliénor, Guillaume le Grand et par son père, Guillaume X, qui avait accordé aux chanoines tous les privilèges sur le territoire de Vouillé⁴⁷. Ces privilèges, d'une importance économique capitale pour les chanoines, et qui furent renouvelés au temps de Louis IX en 1231, puis d'Alphonse de Poitiers en 1271⁴⁸, s'inscrivaient dans la politique d'octroi de droits à de nombreuses communes d'Aquitaine, menée par Aliénor en Poitou et en Saintonge⁴⁹.

La commémoration de cette charte par un cycle sculpté évoquant la générosité des bienfaiteurs était chose normale à l'époque. Il me semble plausible que ce cycle commémoratif situé dans la salle capitulaire avait pour but de représenter cinq vertus — incarnées par les images des bienfaiteurs — et six vices. Nous pouvons interpréter de la façon suivante cette représentation : pour les vertus — 1. la foi, représentée par l'évêque; 2. la justice, par le souverain; 3. l'espoir, par la reine; 4. la charité ou l'humilité, par la princesse; 5. le courage, par le prince. Quant aux vices : 1. la vanité, représentée par le chevalier — qui pourrait être Richard (qui avait annulé la charte en question) ou l'un de ses chevaliers; 2. le blasphème, par l'homme qui tire la langue; 3. l'inconstance, par l'homme qui siffle; 4. l'idolâtrie, par le diable; 5. l'avarice, par l'homme qui grimace la bouche béante; 6. la colère, par l'homme qui tourne la tête. Les vices pourraient également être une variation sur le thème du blasphème ou de l'inconstance.

En contemplant ces modillons de gauche à droite, la première image est peut-être celle du duc Guillaume IX portant couronne et collier de barbe [fig. 7]. De l'autre côté de la porte un jongleur souriant tient un animal et une balle — image probablement attribuée à Guillaume IX, dit « le Troubadour » [fig. 8]. Près de lui, se trouve le personnage que j'identifie à Aliénor [fig. 9]. Son visage a les traits d'une femme mûre. Aucun des gestes caractéristiques d'une femme de la noblesse n'apparaît dans cette représentation. Aucun des traits non plus : ni le nez, ni la bouche, de petite taille, caractérisant la tradition picturale de représentation des femmes de la cour. Le visage de la reine est ovale, l'expression sévère, elle regarde droit devant elle. La forme de son visage et de ses yeux à l'expression triste est très semblable à celle des images de Sainte-Radegonde de Chinon. Ses traits diffèrent totalement de ceux des personnages proches du jeune prince et de la princesse.

L'habileté du sculpteur de Sainte-Radegonde de Poitiers à décrire les expressions et les mouvements des visages est plus manifeste encore dans l'exécution de la sculpture suivante : une tête de jeune homme qui pince les lèvres pour siffler. Je n'ai pas connaissance pour ma part d'une représentation semblable dans la peinture ou la sculpture des générations suivantes. Les trois autres visages grimaçants sont traités individuellement et diffèrent l'un de l'autre par la coiffure, le mouvement et les gestes de protestation. La figure masculine du coin tire la langue; la suivante, un homme aux cheveux bouclés, tourne la tête vers la droite en montrant le bout de sa langue; la troisième

47. Le document original a disparu. La copie dans Dom FONTENEAU, *Mémoires, ou recueil de diplômes, chartes, notices... pour servir à l'histoire du Poitou*, mss en 87 volumes, compilés de 1742 à 1757, Bibliothèque municipale de Poitiers, vol. 26, p. 69; — BRIAND, *Sainte-Radegonde* (voir n. 14), p. 325-329.

48. BRIAND (*supra*), p. 327.

49. M. AUDIN, *Les chartes communales de Poitiers et les établissements de Rouen*, Paris, 1913.



Fig. 7. — POITIERS (Vienne). Sainte-Radegonde.
Salle capitulaire. Voûte. Modillon.
Guillaume IX d'Aquitaine.



Fig. 8. — POITIERS (Vienne). Sainte-Radegonde.
Salle capitulaire. Voûte. Modillon. Jongleur.



Fig. 9. — POITIERS (Vienne). Sainte-Radegonde.
Salle capitulaire. Voûte. Modillon. Aliénor.



Fig. 10. — POITIERS (Vienne). Sainte-Radegonde.
Salle capitulaire. Voûte. Modillon. Chevalier.

(Clichés B.Z. Kenaan-Kedar.)



Fig. 11. — POTIERS (Vienne).
Sainte-Radegonde.
Salle capitulaire. Voûte. Modillon.
Homme sifflant.
(Cliché B.Z. Kenaan-Kedar.)

grimace, la bouche béante. À cette série de visages de « damnés » appartient aussi la tête de chevalier située entre elles et qui peut être envisagée comme l'un des rivaux des chanoines ou, plus généralement, comme un symbole de vanité [fig. 10]. La sixième tête d'homme est traitée avec des cheveux en forme de flammes diaboliques et un regard furieux. De sorte que les images représentant des grimaces ou des vices peuvent être interprétées comme la strate inférieure, dominée par les figures royales et ecclésiastiques, du programme sculptural⁵⁰. Nous ne savons pas comment les chanoines étaient assis dans la salle capitulaire; peut-être étaient-ils face à l'aile sud de l'église tandis qu'ils tournaient le dos à la personification des vices.

Nous pouvons donc supposer que ce programme sculpté de la salle capitulaire, qui comprend une représentation remarquable de la reine, fut commandé par les chanoines en souvenir de leur victoire pour le maintien de leurs privilèges à Vouillé.

En conclusion, il semble que les deux cycles picturaux, celui de Chinon et celui de Poitiers, tous deux exécutés dans des églises dédiées à sainte Radegonde, la célèbre reine de Poitiers, sont une révélation au grand jour de facettes de la vie de la reine Aliénor qui furent exprimées par écrit : tout d'abord, la douleur que lui procura sa propre captivité dont le souvenir amer resurgit en elle lors de l'emprisonnement de son fils, quand elle s'écrivit : *Quid facio? cur subsisto? quare moror misera, et non vado, ut videam quem diligit anima mea* [Cant. 3], **vinctum in**

mendicite et ferro? [Psaume 106]⁵¹; puis son œuvre de bienfaitrice, surtout à la fin de sa vie, dans son Aquitaine natale.

Nurith KENAAN-KEDAR

Department of Art History
The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts
Tel-Aviv University
Ramat Aviv
IL - 69978 TEL-AVIV

50. A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*, New York, 1964, p. 75-82.

51. *P.L.*, 206, col. 1270. (« ... Que ne puis-je voir l'être que mon âme chérit enchaîné dans des haillons et des fers. »)