

Le diocèse d'Aoste a un premier patron, qui est saint Grat, et un deuxième, qui est saint Ours. Les deux sont objet d'un culte principalement local, avec un petit rayonnement des deux côtés des Alpes, et il n'ont pas d'hagiographie scientifique bien établie. Pour les connaître il est donc nécessaire de saisir les différentes étapes de la tradition qui les concerne, tradition qui se manifeste surtout à travers l'art sacré. Ce faisant il en pourra ressortir une méthode permettant d'établir des liens solides entre la foi des communautés locales et les ouvrages d'art sacré qui l'expriment, une méthode qui essaye de limiter les racontars, au bénéfice des données qui ont été validées par la tradition lors d'une étape déterminable de son évolution.

Nous allons donc nous concentrer sur le personnage de saint Ours, comme nous pouvons le connaître par le biais de son iconographie dans le contexte du complexe monumental qui lui est intitulé. Nous ferons notre chemin à rebours dans le temps, en démarrant de l'église de la Collégiale d'Aoste, où saint Ours nous accueille de la toile du maître-autel. Le maître-autel fut achevé en 1758 par les frères François et Martin Vimenera de Serravalle (VC), en utilisant une grande variété de marbres. Cette toile n'est pas la pièce originale, puisqu'elle a été substituée lors des grandes célébrations du 1929, pour les 1400 ans de la naissance au ciel du saint patron, que la tradition situe au 1^{er} février 529; il s'agit de l'œuvre et du don de la mère du bienheureux Piergiorgio Frassati, Adelaide Ametis, qui fut élève d'Albert Falchetti et de Laurent Delleani et qui exposa à la Biennale de Venise. Le saint y est représenté en vêtement liturgique (amict, aube, dalmatique ou mieux dalmaticella, chasuble, manipule), ce qui le qualifie en tant que prêtre, avec la fêrule de l'archidiacre et le livre des évangiles à souligner sa mission pastorale d'évangéliste ; sur une épaule se perche un petit oiseau, rappel de la douce générosité du saint qui, ayant acheté un champ, le labourait mais il n'en gardait que moitié des fruits, tandis que l'autre moitié était pour les oiseaux du ciel, qui souvent venaient se nourrir de ses propres mains, presque apprivoisés ; en arrière-plan, les montagnes valdôtaines, et en second-plan l'église collégiale d'un côté, tandis que de l'autre côté l'eau qui coule évoque le miracle de la source de Busseyaz (sur les collines au nord-est d'Aoste), que le saint fit jaillir par son bâton, ému par la peine des paysans lors de la sécheresse. Les détails iconographiques suggèrent que Mme Ametis ait pris son inspiration de la statue en bois peint en blanc, datée de 1911, qui se trouve sur l'autel de la crypte, au dessus du « musset » : celui-ci est un passage dans la maçonnerie derrière l'autel, très réduit, praticable tout justement à quatre pattes, que la tradition considère un

remède efficace pour le mal au dos, s'il est vécu dans la foi. Pour retrouver l'origine de cette pratique de dévotion, il faut remonter aux alentours de l'an Mil, quand on prit l'habitude de garder sur l'autel une boîte avec des reliques de saints ; si la boîte avait des dimensions importantes, devenant une vraie châsse, pour célébrer au devant de ces reliques l'autel dut subir des modifications dans le sens de la profondeur : il fut détaché du mur par un support maçonné sur lequel était posée la châsse reliquaire, et sous lequel il était possible de passer; la conviction diffusée que les reliques dégagent leur énergie sacrée et la communiquent à l'autel fit en sorte qu'on commença d'y passer dessous en implorant tout genre de grâce, et l'on continua de le faire même en l'absence des reliques, comme le prouve la tradition du musset de Saint-Ours.

Nous avons dit du miracle de Busseyaz. Au-dessus de la source qui jaillit par miracle et qui continue toujours de couler, a été bâtie et rebâtie une chapelle où l'on trouve une toile du XIX^e siècle tardif et que nous pouvons attribuer sans incertitude à Victor Carrel (1833-1915) de Valtournenche, du moment que sa famille garde l'ébauche du tableau. L'image est à corps entier, et deux naïves éclaboussures d'eau montent aux côtés du bâton archidiaconal, conformément à ce qui est écrit sur le livre ouvert – «Percussit petram et fluxerunt aquae», «Il a frappé le rocher et les eaux en sont découlées» – qui est une citation du psaume 77[78],20, où Moïse frappe par son bâton le rocher et il en coule de l'eau abondante pour la soif de tout le peuple juif. Victor Carrel a beaucoup travaillé pour les chanoines de Saint-Ours, il a exécuté aussi des portraits de prieurs, et pour la toile de Busseyaz il pourrait avoir pris son inspiration du tableau qui se trouve dans le cœur de la Collégiale (pour les mains, le bâton, le livre), mais aussi de la fresque qui est sur la façade de la maison du chanoine Jacquemod (5, rue Linty), qu'on peut dater des environs du 1730 (pour la chape, l'étole, le petit oiseau et surtout pour la citation du psaume), même si le visage semble repris avec exactitude d'un tableau de la chapelle du Carme, dans la Collégiale. À la même culture du XIX^e siècle appartiennent un ovale de la sacristie des messes et un buste reliquaire en bois.

Faisons un grand pas en arrière dans le temps, jusqu'à l'époque d'or de l'art en Vallée d'Aoste, le XV^e siècle, et surtout la seconde moitié, quand Georges de Challant fut prieur de la Collégiale (1468-1509). Nous y arrivons par le biais d'un tableau de la sacristie du trésor, où est peint un miracle survenu par l'intercession de saint Ours le 6 mai 1514 : une femme, Wuillerine de

Valpelline, estropiée ou paralysée aux jambes, et encore aigrie par ses malheurs, se traînait vers l'église de Saint-Ours pour y mendier (on peut distinguer aisément l'orme qui crût devant l'église pendant cinq siècles et qui tomba en 1529, remplacé par le tilleul toujours existant); après avoir reçu quatre monnaies du prieur Charles de Challant (cousin de Georges), dans un élan de foi elle s'approcha des murailles de l'église, se sentit guérie et se releva de terre (avec l'habit trop court qui lui était nécessaire pour se traîner sans trop d'obstacles) en criant sa reconnaissance à Dieu et au glorieux saint Ours, après quoi elle entra dans l'église pour offrir un cierge à l'autel ; la guérison miraculeuse eut un grand retentissement et une procession solennelle fut organisée, dans laquelle Wuillerine (maintenant habillée en long) marchait la première derrière les chanoines portant un cierge allumé. Le dernier des chanoines est sans doute le prieur Charles, qui porte sur ses mains la statue d'un saint un bâton à la main, de toute évidence saint Ours. La statue en question peut être identifiée au reliquaire en argent répertorié en 1481 par le prieur Georges avec la définition de «yconoma de novo artificiose fabricata, totaliter argento puro composita», c'est-à-dire une image tout-à-fait récente, travail d'artiste, entièrement en argent pur, et qui garde le chef du saint. Cette statue en argent travaillé au ciselet et repoussé, sertie de cristaux et de pierres, est peut être l'œuvre d'un orfèvre du lieu qui a beaucoup appris de la culture savoyarde. Bien différent est le contexte culturel des stalles de la Collégiale, un travail suisse-allemand daté vers 1487. Vis-à-vis de saint Pierre, saint Ours y est sculpté en ronde bosse : les deux patrons de la Collégiale se trouvent aux extrémités des formes, vers le maître-autel. Nous pouvons considérer que le Saint-Ours des stalles a sans doute inspiré la statue de la crypte, du 1911, et le tableau de Mme. Ametis: la présence d'une légère dalmatique au dessous de la chasuble est ordinaire pour un évêque, puisque ces deux symboles expriment la plénitude du sacerdoce, tandis qu'il s'agit d'un détail pas ordinaire dans le cas d'un prêtre, comme l'était saint Ours.

Le prieur Georges de Challant est le commettant des vitraux qui illuminent l'abside, puisque à la base de ceux qui sont encore intacts on voit les armes de Challant avec le bâton du prieur. Les *Computa Sancti Ursi* nous informent que les vitraux ont été réalisés entre 1495 et 1503 par les maîtres verriers Jean Baudichon et Pierre Vaser, aidés par le maçon Michel de Ecclesia et par le forgeron Pantaléon. Dans la hiérarchie des positions, saint Ours prend la dernière place, et cela est bien normal, du moment qu'au centre il y a la crucifixion, flanquée par la Madone et saint Jean Baptiste, et sur les côtés par

saint Pierre et saint Ours, patrons de la Collégiale. Dans le vitrail, Ours revêt les habits liturgiques et il s'abrite sous une niche qui mêle des éléments du gothique tardif et de la renaissance, agrémentée par le voltigement joyeux de quatre petits oiseaux.

Quand Georges de Challant fut nommé abbé commendataire de Saint-Ours (1468), il pouvait être âgé de 30-35 ans; il promut, et souvent il paya de sa propre bourse, une importante série de travaux de reconstruction et de décoration de la Collégiale et du Prieuré, caractérisés par un emploi abondant des briques pleines. Un tel emploi est certifié par les *Computa* et il est bien évident dans une enluminure du saint patron Ours dans le missel d'Issogne, de 1499, commandé par le prieur Georges. Les travaux démarrèrent sans doute de sa demeure personnelle. En effet la seule pièce du prieuré qui est décorée à fresque, devait être l'oratoire annexe à la chambre du prieur; sur la paroi en face de la porte on voit la Vierge et l'Enfant et le commettant, peint à genoux devant elle, ayant les mêmes proportions et un âge pas au-delà des 35 ans. Dans le même oratoire, la fenêtre occidentale est flanquée par les saints Pierre et Ours; ce dernier porte la même chasuble que dans le volume des reconnaissances du notaire Rovarey pour le prieur Humbert Angley (1443-54), celui qui dut passer sa charge au puissant Georges, en se réduisant à vice-prieur jusqu'à la mort, survenue en 1472.

De prieur en prieur, faisons un autre pas en arrière, jusqu'au XIV^e siècle, pour admirer la châsse reliquaire de Saint-Ours, un ouvrage en argent commandé par le prieur Guillaume de Lyddes, exécuté vers l'an 1359 par un orfèvre actif à Chambéry (le prieur s'y était transféré en 1355, ayant été nommé conseiller personnel du comte de Savoie Amédée VI) et béni en 1361 par l'évêque Nicolas Bersatori. Cette châsse précieuse avait un emplacement exceptionnel, mesuré à l'importance des reliques qu'elle contenait : les restes sacrés de saint Ours, qui avaient déjà été élevés sur l'autel de la crypte, furent ramenés à l'étage supérieur, au chœur, et la visite pastorale de l'évêque Oger Moriset de 1419 atteste que la précieuse châsse «argentea pulcra et honorabilis, communita in ymaginibus argenti» qui les contenait se trouvait sur le maître-autel, comme à la crypte, derrière la table; quand cet autel fut remplacé par un grand autel à volets, la châsse trouva son emplacement sur son couronnement, le «pinacle», comme en témoigne en 1624 la visite de Mgr Vercellin. Parmi les images en argent de la châsse, il faut remarquer celle du donateur, le prieur Guillaume de Lyddes, à genoux

aux pieds du Christ dans la mandorle de gloire (l'habit canonial y est décrit avec beaucoup de soin), et celle de saint Ours, à l'iconographie habituelle, habillé pour la célébration et en train de faire jaillir par son bâton la source de Busseyaz. De l'autre côté l'évêque peut être identifié à saint Augustin, pierre angulaire de la spiritualité des chanoines ursins. La face opposée présente la Vierge assise sur un trône et les saints Pierre et Paul.

La logique iconographique de la châsse de 1359 nous fait faire un autre petit pas en arrière, aux dernières années du XIII^e siècle, et nous emmène à Turin, au Museo Civico d'Arte Antica □ Palazzo Madama, qui garde un devant d'autel gothique, recensé comme provenant de Villeneuve, avec au centre le Christ couronnant la Vierge, flanqué par les saints Paul et Pierre, Augustin et Ours, Catherine d'Alexandrie et Marguerite. En réalité nous ne nous sommes pas éloignés de la Collégiale d'Aoste, car ce devant d'autel est trop grand pour le chœur de l'ancienne paroissiale de Villeneuve : en effet, au niveau de l'autel, le chœur est large de 4 m 60, et l'autel baroque qui s'y trouve, bien proportionné, n'est large que d'1 m 30, tandis que le devant d'autel gothique dont il est question a une largeur double (2 m 64). Avec certitude un autel bien dimensionné pour le devant d'autel dont nous nous occupons existait à Saint-Ours, puisqu'au même musée de Turin on conserve les deux parties (1 m 36 + 1 m 50) d'une prédelle d'autel avec les images du Rédempteur, des apôtres et des saintes Lucie et Marguerite, et Sandra Barberi attribue avec raison cette prédelle à l'autel voulu par Georges de Challant pour la Collégiale d'Aoste à la fin du XV^e siècle. Nous savons que la paroisse de Villeneuve appartenait au chanoines de Saint-Ours et que le même Georges de Challant en fut curé commendataire: il nous est facile d'imaginer que le prieur Georges, voulant réaliser un nouvel autel pour la Collégiale, ait décidé de recycler dans la paroisse de Villeneuve l'ancien devant d'autel, qui s'adaptait très bien au titre paroissial de Villeneuve, l'Assomption de la Vierge. Or, si nous replaçons virtuellement le devant d'autel dans la Collégiale, l'iconographie de saint Ours prend un grand intérêt : comme d'habitude, il est habillé pour la célébration, des oiseaux se sont posés sur ses épaules et sur sa tête, avec son bâton d'archidiacre il a fait jaillir la source de Busseyaz, et □ voilà la nouveauté □ il est en train de donner des chaussures à quatre pauvres. Voilà un détail iconographique nouveau, dans notre chemin à rebours dans le temps, qui attire notre attention sur une donnée importante, perdue dans la tradition suivante. Les racines de cette donnée nouvelle peuvent plonger dans les textes de la vie du saint, dans la tradition orale, mais aussi dans les usages de ceux qui continuent de quelque

façon la présence du saint. Il existe un document du 1327 qui atteste une donation en faveur du prieur de Saint-Ours d'Aoste, Guillaume de Lyddes l'ancien, dans le but d'augmenter la quantité des chaussures que le prieur de Saint-Ours avait la coutume de donner aux pauvres. Il y a peut-être un lien entre cette coutume charitable et les sabots qui ont caractérisé la célèbre foire de Saint-Ours ; mais c'est bien possible qu'il y ait plus que ça, vu qu'un copiste de Verceil de la seconde moitié du XV^e siècle transcrit la vie de saint Ours en y insérant deux ajouts qui sont vraisemblablement inventés de toute pièce : juste avant la fin du texte, le saint reçoit de très nobles origines irlandaises, qui ne sont mentionnées dans aucun des manuscrits précédents ; un autre ajout dans le corps du texte veut préciser que le saint était vraiment un prêtre, et non pas un cordonnier ou un savetier « comme certains le pensent, mal ». Sur la négative, c'est vrai, mais ce codex, qui passa de Verceil à la Bibliothèque Capitulaire de Novare (cod. XXVII), témoigne l'existence d'une « voix laïque » qui considérait saint Ours un saint cordonnier, ce qui chantait faux avec la tradition plus ecclésiastique pour laquelle il était prêtre et même archidiacre.

Un autre pas en arrière, jusqu'à la moitié du XII^e siècle ou peu avant, nous fait retrouver les deux voix, du moins l'une forte et claire, l'autre comme en écho, sur les chapiteaux du cloître de Saint-Ours. C'était l'an 1132 quand les chanoines hors-les-murs de la ville d'Aoste écoutèrent l'appel de l'évêque Herbert, se reformèrent et devinrent une communauté religieuse claustrale suivant la règle de saint Augustin. Pour ce faire, il fallait tout de suite un cloître, puisque sur le cloître donnent tous les édifices du couvent, et dans le cloître se déroule une grande partie de la vie communautaire. En revanche, un cloître historié n'est pas une exigence primaire, mais il marque une étape plus avancée de l'évolution de la communauté, lorsqu'elle trouve une bonne autonomie économique et prend conscience de son rôle dans la vie de l'église diocésaine. Dans cette perspective, une vingtaine d'années après la réforme régulière, les chapiteaux historiés d'Aoste célèbrent les temps et les personnages qui ont marqué le grand changement et la naissance de la nouvelle communauté canoniale. Le chapiteau n. 36 □ « anno ab incarnatione domini mcxxxiii in hoc claustro regularis vita incepta est » □ inscrit la date du commencement de la vie régulière, 1133 selon le style de la chancellerie papale lorsqu'elle se trouvait à Pise, 1132 selon le calcul actuel. Le chapiteau n. 35, avec la bénédiction du premier prieur de la nouvelle communauté, montre saint Ours dans le rôle d'archidiacre. En effet, si nous suivons le Pontifical d'Aoste de la moitié du XI^e siècle, sans doute celui que

l'évêque Herbert utilisait (1132-1138), c'est l'archidiacre qui doit présenter le candidat à l'évêque et qui doit répondre aux questions rituelles : les deux actions peuvent s'exprimer dans les gestes du saint et dans le verbe de la légende au-dessus, « sanctus Ursus qui reddit ».

Le chapiteau n. 32, le plus grand du cloître historié, est entièrement dédié à la vie de saint Ours. La corbeille étant circulaire, un problème s'est posé pour déterminer où la narration commence et finit, et le problème remonte à 1890, lorsque Mario Ceradini dessina le chapiteau en le déroulant sur le plan, coupant en verticale entre la mort de l'indigne évêque Plocéan, trainé à l'enfer par les démons, et l'image de saint Ours assis : de sorte que les deux oiseaux qui volaient vers le saint □ selon la tradition postérieure que nous avons vu □ sont devenus deux lugubres corbeaux se jetant sur le cadavre du méchant évêque (ce qui supposerait un virage serré). Revenons donc à la réalité sculptée d'une corbeille tout-à-fait ronde. En attendant que les oiseaux viennent se nourrir de ses propres mains, Ours s'occupe à donner une paire de chaussures à deux pauvres qui sont nu-pieds au-dessus et chaussés au-dessous, où ils remercient à genoux (une sorte de bande dessinée) ; il est bien possible que le détail des pieds nus et puis chaussés ait échappé au sculpteur du devant d'autel de Villeneuve, et voilà que les pauvres y sont augmentés de deux à quatre. Il faut quand-même souligner que saint Ours est présenté avant tout comme celui qui donne des chaussures aux pauvres, une donnée qui ne se lit dans aucune des rédactions de la vie du saint, mais qui semble venir d'une tradition locale d'Aoste. En effet la vie de saint Ours paraît dans deux rédactions. La plus ancienne, plutôt rude comme style littéraire, remonte aux siècles IX^e-XII^e et se présente dans des codex étranger au Val d'Aoste (nous pouvons admirer la plus ancienne enluminure avec l'image de saint Ours, du Passionario C de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques, du début du siècle XII^e). La deuxième rédaction est successive à la réforme régulière des chanoines de Saint-Ours et se répand abondamment dans les territoires où les chanoines-mêmes avaient des biens ; elle se base évidemment sur la première rédaction mais elle l'enrichit de repères valdôtains et de citations bibliques, et en améliore le style. Entre les deux rédactions se situe le chapiteau n. 32, qui est aussi en partie autonome d'elles. En effet, tout de suite après le don des chaussures aux pauvres, interprété comme un acte de charité qui produit un trésor dans le ciel (la bourse que le saint indique en l'air), paraît le miracle de la source de Busseyaz, qui devient l'occasion pour un artifice qui est unique dans l'art roman : entre les trois flots sculptés dans le marbre, un quatrième flot, un vrai

jet d'eau jaillissait du trou de la source, aussi vrai qu'il a pu délayer le noir tenace qui recouvre tous les chapiteaux. En réalité la corbeille est vidée à l'intérieur, à l'exception d'un support central qui sert à décharger le poids de la structure ; elle était remplie d'eau par un trou dans l'abaque, eau qui jaillissait de la source miraculeuse sculptée, bénitier ou simple divertissement dans ce jardin de délices spirituelles qu'était le cloître. Après c'est le tour du gardien de chevaux qui avait perdu le cheval le plus beau de son maître, et qui, angoissé, passait maintes fois devant l'église où saint Ours priait ; le saint l'arrête et lui demande la raison de son agitation frénétique, après quoi l'invite à rentrer dans l'église pour prier ; quand il en sort, l'homme de Dieu l'interroge avec une ironie subtile et lui fait comprendre que le cheval tant recherché est celui qu'il chevauchait : la morale est que ceux qui ne vivent pas une vie spirituelle sont toujours convaincus de manquer du nécessaire pour leur bonheur, tandis que celui qui prie découvre de posséder déjà tout ce qui lui sert pour vivre en plénitude. Cet épisode vient directement du texte de la vie du saint, sauf pour le vocabulaire, qui diffère entre les manuscrits et les légendes du chapiteau. De même la suite : dans le texte de la *Vita* il s'agit d'un autre personnage, tandis que sur le chapiteau c'est le même écuyer (*armiger*) de l'évêque, qui avait perdu le cheval, et qui demande à l'homme de Dieu d'intercéder pour lui auprès de son patron. Ours se rend donc en ville chez l'évêque pour obtenir le pardon pour le jeune homme et, rassuré, il retourne le tranquilliser . Mais voilà que le jeune homme, comme il sort de l'église où il avait cherché asile, est saisi par deux sbires de l'évêque, qui le torturent en lui rasant la tête et en y versant de la poix bouillante ; réduit aux extrêmes, à peine il peut rejoindre le saint pour lui montrer le résultat de son intercession ; indigné, Ours prophétise la mort imminente du jeune homme, mais aussi celle de l'évêque et la sienne, de sorte qu'ils seraient allés discuter la cause au tribunal du grand Juge ; en effet l'évêque est étranglé par les démons dans son lit et trainé à l'enfer. La perfidie de l'évêque et son résultat de condamnation éternelle sont repris par les vers au-dessus comme avertissement pour tous ceux qui entravent le chemin des chanoines.

Revenons au problème des reliques. Pour pouvoir relever les restes sacrés d'un saint il faut connaître le lieu de sa sépulture. Et saint Ours, qu'est-ce qu'en savons-nous ? Les fouilles archéologiques ont mis en évidence une étrange ou mieux exceptionnelle translation nord-sud de l'axe de l'église Saint-Ours, et cette translation ne s'explique que par la volonté d'avoir au centre de l'église une sépulture importante qui se trouvait à l'origine le long du mur périphérique, selon la coutume paléochrétienne. Si le centre de la

dévotion à la Collégiale c'est saint Ours, on croit bien être autorisés à supposer que le centre physique et architectural de l'église, qui a fait déplacer l'axe de la structure, ce soit le lieu de sépulture de saint Ours. D'autant plus que ce centre est mis en valeur par une magnifique mosaïque quadrangulaire au milieu du chœur, tandis que le restant du sol est revêtu de simple « cocciopesto ». La mosaïque, découverte en 1999, peut dater de peu après la moitié du XII^e siècle.

Évidemment il ne faut pas s'attendre à une mosaïque avec saint Ours, puisque le pivot de la spiritualité des chanoines n'est pas le saint patron, mais le Christ, dont le saint n'est que l'imitateur accompli. Et voilà que la mosaïque suggère le Christ d'une manière très patristique et très médiévale en même temps. Le carré est orienté selon les diagonales et il inscrit des cercles concentriques, presque des roues, qui évoquent la sixième homélie de saint Grégoire le Grand sur Ézéchiël, là où il dit que la roue dedans la roue c'est le Nouveau Testament qui est contenu dans l'Ancien. Et les roues sont mentionnées dans l'inscription plus interne, « rotas opera tenet », qui remémore bien sûr le célèbre carré magique (rotas opera tenet arepo sator), mais en le destructurant, puisque le cercle défend de lire en carré et l'écriture spéculaire ne permet pas de lire les deux derniers mots. Donc ce qui reste c'est « rotas opera tenet », une phrase au sens accompli, « il tient les roues par l'œuvre », mais qui n'a pas de sujet. Le sujet doit être celui du médaillon central, c'est-à-dire Samson qui lutte les mains nues avec le lion. Sauf qu'il faut l'entendre selon Grégoire le Grand, dans la logique du Nouveau Testament caché dans l'Ancien, donc le Christ sous le type de Samson, le Christ dans sa lutte victorieuse contre la mort et le diable. Et voilà que c'est le Christ le sujet caché, le Christ qui, par son œuvre de révélation et de salut, « tient les roues », interprète les deux testaments.

En dehors des roues, les animaux dans les angles nous parlent encore du Christ. L'axe principal, est-ouest, répète la lutte du médaillon central, en montrant un dragon en bas en un lionceau en haut : pour le dragon, pas de question, c'est l'ennemi ; en revanche, Raban Maure affirme que, quand la lionne accouche, le lionceau dort pendant trois jours, après quoi le rugissement du père l'éveille à la vie, symbole transparent de la résurrection du Christ par la puissance du Père, le troisième jour. Sur l'axe secondaire, nord-sud, nous voyons au nord un drôle d'oiseau, à deux corps : en réalité c'est presque une bande dessinée, qui décrit ce que Honorius Augustodunensis racontait du caladre, un oiseau censé capable de diagnose

et de thérapie, qui, devant un malade, détournait la tête s'il était destiné à la mort, tandis qu'il le fixait intensément s'il devait guérir, il en aspirait la maladie et partait la transpirer vers le soleil. En effet le corps qui est tourné vers le dragon en détourne violemment la tête, puisque le dragon est destiné à la défaite et à la mort ; au contraire, vers le lionceau sont tournés corps et tête, avec un regard attentif, qui dit son destin de vie et de victoire. À l'angle sud on voit un être à double nature, homme et poisson, avec un serpent sur les épaules : la double nature caractérise le Christ, homme et Dieu, et le poisson est son acrostiche grec □ *IChThYS*, Jésus Christ de Dieu le Fils Sauveur ; le serpent élevé sur les épaules rappelle le serpent d'airain élevé par Moïse dans le désert (Nb 21,6-9) : ceux qui avaient été piqués par les serpents venimeux, s'ils regardaient le serpent d'airain étaient sauvés. Voilà donc, sur l'axe secondaire, la fonction diagnostique et thérapeutique du Christ, qui révèle les intentions des cœurs et qui, élevé sur la croix, peut sauver ceux qui regardent vers lui avec foi. L'inscription plus externe de la mosaïque peut devenir un bon slogan pour *Ars et Fides*, puisqu'elle souligne la fonction propédeutique et spirituelle de l'art sacré : « *Interius Domini domus hec distincta decenter / querit eos qui semper ei psallant reverenter* », c'est-à-dire que le décor intérieur de cette maison du Seigneur, si bien soigné, a pour but d'éduquer à une prière constante et pleine de dévotion.

Revenons une dernière fois aux reliques, pour nous demander quelles autres (à part celle de saint Ours) étaient conservées à la Collégiale dès les temps anciens. La réponse nous vient d'un précieux parchemin enluminé, daté de 1500, qui relate la récoognition des reliques de la Collégiale effectuée par le prieur Georges de Challant en 1481. On y considère les restes sacrés des saints Pierre, Ours, Jean-Baptiste, Jean-Évangéliste, des apôtres Jacques, Bartholomée, Thomas, André, et d'une longue série d'autres saints. Les noms que nous avons mentionnés nous sollicitent à monter dans les combles de l'église pour admirer les fresques (1015-1025) qui ont survécu au-dessus des voûtes : si Jean-Baptiste est peint sur la contre-façade dans la scène du baptême du Christ, tous les autres, dont nous avons cité les noms, sont représentés dans le registre supérieur de la paroi méridionale : saint André à Patras, saint Jean Évangéliste à Éphèse, saint Jacques-le-Majeur à Jérusalem, encore saint André, saint Pierre, saint Thomas (en réalité on ne voit qu'un serviteur, le roi Gundafore et son beau-frère Carisio), saint Barthélemy. Tous, sauf saint Ours, qui évidemment ne peut pas être inclus parmi les apôtres, bien qu'il soit patron de la Collégiale. En revanche, sur le même registre supérieur, faisant angle (à sud-ouest) avec le dernier des

martyres apostoliques, on voit une scène de martyre dans laquelle un bourreau cloue une semelle directement au pied nu de la victime : de toute évidence il peut s'agir du martyr d'un cordonnier ou savetier, et la position de la scène convient à l'image de saint Ours. Voilà qu'apparaît encore ce racontar de saint Ours savetier que le copiste de Verceil voulait démentir au XV^e siècle, avec la note adjointe □ nouvelle □ de son martyr. Il est bien probable que, vers l'an Mil, les informations sur saint Ours n'étaient pas très précises, ni à Aoste, ni à Verceil, où deux manuscrits liturgiques du XI^e siècle parviennent à recenser au 1^{er} février saint Ours dans un cas comme évêque (cod. LXXXV, arab. 128) et dans l'autre comme martyr (cod. LXII, arab. 9). En effet, au Piémont saint Ours est vénéré comme évêque et, en entrant dans la cathédrale de Turin, le premier autel sur la droite, qui est l'autel des cordonniers, montre auprès des saints Crépin, Crépinien et Thébalde, un solennel évêque Ours, évidemment considéré patron des cordonniers.

Notre promenade à rebours dans le temps s'arrête là. Elle nous a permis de visiter la Collégiale d'Aoste et ses trésors avec un regard non seulement technique ni dévotionnel. Le complexe monumental a grandi dans le temps, poussé par la foi et l'amour de ceux qui avaient leur point de repère dans ce personnage de saint Ours qui a laissé une marque si profonde dans le terroir. Notre curiosité voudrait en savoir davantage, sur cet homme de Dieu, et il en a toujours été ainsi : on a rempli des bouquins avec les gestes et les vertus qu'un saint homme comme Ours ne pouvait pas ne pas avoir pratiqués. Mais si nous voulons en rester à ce que la tradition a réellement considéré essentiel, c'est surtout l'art, l'art sacré, qui nous le fait connaître. Peut-être ce n'est pas un tout cohérent, mais ça ne revient pas à nous d'inventer une belle histoire cohérente sur saint Ours. Notre patron se montre à nous dans des reflets de beauté qui ont marqué les siècles. Nous n'avons qu'à les recevoir avec gratitude.

Don P. Papone