
Byzance, Italie, une méridionalité exclusive dans la peinture murale ? Quelques exemples en Auvergne, Bourbonnais ou Velay

Anne Courtille

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/siecles/3146>

ISSN : 2275-2129

Éditeur

Centre d'Histoire "Espaces et Cultures"

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2002

ISBN : 2-84516-188-3

ISSN : 1266-6726

Référence électronique

Anne Courtille, « Byzance, Italie, une méridionalité exclusive dans la peinture murale ? Quelques exemples en Auvergne, Bourbonnais ou Velay », *Siècles* [En ligne], 15 | 2002, mis en ligne le 28 mars 2017, consulté le 03 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/siecles/3146>

Ce document a été généré automatiquement le 3 janvier 2018.

Tous droits réservés

Byzance, Italie, une méridionalité exclusive dans la peinture murale ? Quelques exemples en Auvergne, Bourbonnais ou Velay

Anne Courtille

- 1 « Un des éléments qui contribua le plus à façonner l'aspect des arts picturaux de l'époque romane et qui, à terme, en favorisa l'homo génésisation stylistique fut sans doute le ferment byzantin... », écrit François Avril dans *le Temps des croisades*¹ confirmant ainsi la constatation de Jeannine Wettstein : « L'influence exercée par Byzance sur le monde roman fut constante et souvent décisive »². Et ce n'est sans doute pas un hasard si Raymond Oursel commence sa *Révélation de la peinture romane*³ avec « le sceau des grecs » et San Angelo in Formis, véritable « creuset de formes »⁴.
- 2 Les peintures de Berzé-la-Ville en Bourgogne ont longtemps cristallisé le problème byzantin dans la peinture romane française, surtout lorsque se trouvait accréditée l'idée d'une « peinture à la grecque ». La dernière restauration de cet ensemble exceptionnel qui a abouti à la conclusion d'une technique plus banale en Occident mêlant fresque et détrempe, n'a pas « évacué » pour autant le problème des influences byzantines qui s'inscrit sans doute en France sur le plan chronologique autour de deux périodes : 1100 et 1200. Donc en pleine époque romane et aussi au moment où le monde gothique se met peu à peu en place.
- 3 Si la civilisation byzantine constituait un formidable réservoir de formes et d'idées, l'étude de cette influence est compliquée, écrivait André Grabar, « du fait que les débuts de l'art byzantin se placent à une époque très antérieure à l'âge roman »⁵. Et les cheminements sont délicats à repérer surtout quand les formes byzantines s'amalgament naturellement aux traditions indigènes. L'observateur de ces formes aura cependant l'œil en éveil quand les figures seront vues de trois-quarts, quand les visages seront teintés d'ombres plus que de taches, quand les drapés masqueront des corps inconsistants sous des jeux graphiques gratuits.

- 4 Faut-il lier la première période à cette extraordinaire vague d'échanges culturels qui se met en place sur fond belliqueux et religieux avec la première croisade ? Ou ne faut-il pas davantage y voir les suites logiques d'un courant d'échanges inauguré peut-être en Occident par le fameux mariage de Théophano avec Othon II et sans cesse ravivé à travers les créations germaniques et italiennes ? Car le chercheur à l'affût de ces influences byzantines se trouvera effectivement sans cesse confronté au problème des filtres. Allemagne ou Italie, ou les deux ? Jeannine Wettstein écrivait joliment que l'Italie était « l'anneau de liaison entre l'Orient et l'Occident ». Faut-il nier pour autant des possibilités de contacts directs ? Pélerinages, croisades ou autres phénomènes... Le cas du Puy est sans doute exemplaire.
- 5 Comment ne pas penser justement à la croisade au Puy d'où partit l'évêque Adhémar de Monteil en 1096 comme chef spirituel de la première expédition prêchée par Urbain II ? Comment ne pas imaginer que le Maître des peintures réalisées à l'étage du transept nord de la cathédrale du Puy n'ait pas été influencé par le style byzantin, soit directement, soit par l'intermédiaire de l'Italie ? Le pallium détenu par l'épiscopat du Puy depuis 1031 n'avait-il pas aussi tissé des liens directs avec Rome⁶ ? Ce décor à fond bleu de lapis-lazuli, présente une gamme de couleurs qui fait largement appel au rouge et au jaune vif et rompt ainsi avec la tradition carolingienne des ocres. Si le programme iconographique qui joue sur les parallèles *Ancien* et *Nouveau Testament*⁷ n'offre guère de référents byzantins, l'extraordinaire figure du saint Michel, haute de 5,50 m, est mise en scène sur le mur est avec une étonnante passivité d'icône. D'une intériorité extrême typiquement byzantine, il n'a aucun regard pour le dragon qu'il est censé transpercer de sa lance. Celle-ci semble surtout un axe de composition, opposant sa diagonale à la verticalité de la figure. Et le costume d'apparat byzantin qu'il arbore, comprend le superhuméral, le loros, l'écharpe impériale tombant jusqu'aux pieds, large bande surchargée de plaques d'orfèvrerie dont une extrémité crée la ceinture un peu lâche, ou les poignets brodés⁸. La physionomie caractérisée par la disproportion du nez ou la chevelure en calotte bouclée et de jais, les traits pour cloisonner le drapé viennent encore renforcer les caractères byzantins du personnage. Le dessin simplifié est assez brutal et la palette vive accroît les contrastes. Le peintre qui travailla sans doute vers 1100 en avait-il vu de tels dans cette cour de Constantinople que les premiers croisés découvrirent fascinés en 1096 et 1097 ? La question doit être posée.
- 6 On rappellera évidemment l'importance de l'archange dans l'iconographie byzantine ; c'est le juge des âmes et le vainqueur du mal dont l'échelle exceptionnelle confirme l'importance dans ce cycle peut-être dominé par un Jugement Dernier ; les paons qui voisinent avec l'archange figurent les âmes immortelles et les deux cerfs au-dessus du saint Michel représentent des élus comme ils rappellent la légende du cerf dessinant le tracé de la cathédrale en plein mois d'août dans un champ de neige ! L'archange dont le culte avait été introduit au Puy par l'évêque Guy dans la deuxième moitié du X^{ème} siècle, apparaît au XI^{ème} siècle comme un « élément canalisateur en tant que modèle chevaleresque... de l'idée de la paix de Dieu »⁹. Une croyance qui pourrait bien nous ramener prudemment à la croisade mais surtout au rôle très positif joué par l'Auvergne et le Velay dans la mise en place des institutions de paix qui explique la venue du pape Urbain II au Puy, puis à Clermont en 1095. André Grabar comparait aussi ce décor à « un retable dans le genre de ceux d'Italie et d'Espagne, plus ou moins contemporains de ces fresques et qui opposent précisément une effigie colossale du saint principal aux petites images qui l'entourent. Les icônes byzantines ont servi de prototype à ces retables. L'une d'elles, au Trésor de Saint-Marc de Venise,

montre précisément l'archange colossal, et, sur le pourtour du cadre, de petites figurines de saints militaires... »¹⁰.

- 7 En effet autour de l'archange, près duquel se trouve un autre saint sans attribut et à peine moins colossal, se développent des scènes narratives dont les figures offrent des contours lourds et appuyés, et sont colorées puissamment de rouge, de vert et de bleu de lapis-lazulli, rare et précieuse couleur. Le Livre des Rois a inspiré visiblement le peintre qui conte d'abord la mort de Jézabel condamnée pour avoir persécuté les « *filis de prophètes* » à être dévorée par les chiens dans le champ d'Yisraël (II, R9, 36-37). Vient ensuite une scène de justice où un roi est perché sur une estrade face à un bourreau et à sa victime. Mort d'Adonias (I, R, 2, 25) ou mort de Joab (Rois, I, 2, 34) ? En effet, vient ensuite le Jugement de Salomon, reconnaissable sans doute à sa main levée (I, R, 3, 16-27).
- 8 Enfin sur le mur est, une main bénissante à sept doigts qui signifierait le repentir est encadrée de quatre prophètes montrant des phylactères, preuves qu'ils ont vu la vérité, et qui s'inscrivent ainsi dans ce cycle de justice, où, instruments de la révélation divine, ils apportent la lumière à l'humanité sous la bénédiction de Dieu. Moins colossaux, ils appartiennent au même courant que l'archange.
- 9 Le programme vétéro-testamentaire se poursuivait dans la tribune sud du transept où les peintures malheureusement disparues ne nous sont plus connues que par des relevés à l'aquarelle¹¹. Des scènes narratives y étaient aussi associées à des prophètes installés dans une frontalité hiératique comme ceux de la Pala d'Oro à Saint-Marc de Venise. Ainsi un monumental Moïse voisinait avec la scène où, à plus petite échelle, il frappe le rocher. Le *Nouveau Testament* était aussi présent ; la Cène qui avec l'Entrée à Jérusalem et la Crucifixion complétait ces images était bien traitée, comme l'écrit Marcel Durliat¹², « *selon des traditions iconographiques propres à l'Orient* ». J'y relèverai la forme arrondie de la table qui creuse l'espace de façon inusitée dans la France romane et existe justement à San Angelo in Formis en Campanie où le décor peint sous l'égide du Mont Cassin dépendait largement de l'art de Constantinople¹³. Ces peintures datent sans doute de 1100 comme le suggèrent aussi les textes qui accompagnent figures et scènes¹⁴.
- 10 Dans le transept nord l'importance de l'archange que suggère sa taille dans ce cycle était peut-être confirmée par un Jugement Dernier sur la voûte. Celui de Saint-Julien de Brioude en était-il une autre version proche stylistiquement ? On pourrait le penser quand on découvre la culture très byzantinisante de son auteur.
- 11 À quelque 40 kilomètres plus au nord, le maître de la tribune de Saint-Julien de Brioude crée en effet, dans le cadre d'un Jugement Dernier, une étonnante cour céleste avec un appareil digne de la cour de Constantinople¹⁵. Les anges y dérivent visiblement d'une source byzantine, empruntant au *basileus* les instruments du pouvoir. Sur le mur nord, tout d'abord, deux silhouettes ailées sont identifiées au-dessus de l'enfer : Michel et Gabriel. Tous deux tiennent des hampes malheureusement peu lisibles au bout desquelles le dernier restaurateur de l'ensemble a bien vu sur le dévers du mur un « petit élément rectangulaire blanc », sans doute un rappel du labarum, étendard à longue hampe des dignitaires byzantins¹⁶. Ils ressemblent d'autre part aux archanges de la *postulatio et de la peticio*, abondamment présents dans le monde byzantin, en Italie et en Catalogne¹⁷. Les archanges sont-ils répétés sur la voûte autour de la majesté divine accompagnée du tétramorphe et de deux anges à trois paires d'ailes identifiés par deux inscriptions : Cherubin et Seraphin ? De cette milice céleste d'une centaine d'anges dont tous les regards sont aimantés par la théophanie centrale, se détachent en effet des figures particulièrement « *impériales* », arborant notamment le *loros* ; et si certains présentent des

calices, d'autres tiennent encore le labarum marqué d'une petite croix rouge. Le parfum byzantin tempéré sans doute par les traditions indigènes est évident à Brioude.

Cathédrale du Puy. La Vierge Mère



Cliché P. Burger

Saint-Julien de Brioude. Salle Saint-Michel. Anges du Jugement Dernier



Cliché M. Peltier

- 12 La *Deisis* a sans doute inspiré le peintre qui, à la fin du XII^e siècle, décore le cul de four de l'église de Glaine-Montaigut¹⁸, même si la version offerte ici a perdu sa pureté. En effet,

les deux saints Jean trouvaient ici leur place dans une église qui était dédiée à l'Évangéliste et saint Pierre, un autre témoin privilégié de la divinité, vient équilibrer la composition autour du Christ en majesté. La Vierge y apparaît d'un style hautement byzantinisant avec son voile à plis cassés, détail récurrent devenu presque un poncif du byzantinisme, et ses mains tendues. La *Deisis* occupait dans l'Orient byzantin la place centrale dans le décor des iconostases dont cette grande peinture avec ses registres superposés n'est pas sans rappeler la composition.

- 13 Avec Glaine-Montaigut, nous avons abordé la deuxième vague byzantine à la fin du XII^{ème} siècle dont on retrouvera aussi des échos dans les grandes bibles de la fin du siècle de Clermont, de Souvigny ou de Lyon¹⁹. Et de nouveau, la cathédrale du Puy apparaît alors comme une étape fondamentale dans l'éclosion de ces byzantinismes²⁰. En effet, à l'ouest sous le grand arc formant le porche réapparaît un saint Michel²¹ dont le hiératisme est atténué par rapport à celui de la tribune mais qui tient comme les archanges byzantins un globe ; à l'épée s'est substituée une fine hampe achevée par un cabochon, bâton de commandement ou sceptre²². Ainsi se trouve curieusement abandonnée l'allure guerrière dont était doté habituellement l'archange à l'entrée des églises et qui l'avait inscrit au premier rang des références pour les institutions de paix. De même l'apparat byzantin est oublié dans son vêtement. Le visage et son modelé avec son nez très long, sa bouche petite et pulpeuse et surtout sa large zone oculaire s'inscrivent bien cependant dans la tradition orientale comme les contours énergiques ou sa présentation en buste.
- 14 Tout près, dans leur frontalité hiératique, mais cette fois-ci en pied, les diacres Laurent et Étienne lui sont apparentés. Sur leur dalmatique, ils portent un superhuméral qui semble bien proche du loros. Ils se font face à l'intrados de l'arc qui domine l'espace tympanal ménagé dans le porche où figure la Transfiguration très littéralement inspirée de l'Évangile de Matthieu (XVII, 1-6) et « *transcription plastique conforme aux modèles byzantins* »²³. Il s'agit-là d'un thème récurrent en Orient depuis la scène du monastère de Sainte-Catherine au Sinaï à la fin du VI^{ème} siècle. Au Puy comme au Sinaï des rayons partent du Christ inscrit dans une mandorle ovale vers Moïse et Élie, identifiés chacun par une inscription ; ils se prosternent avec respect sur le fond bleu mais ont été installés verticalement et non plus perpendiculairement comme au Sinaï, avec une cohérence bien occidentale issue de la leçon des sculpteurs de tympans et présente aussi dans des versions byzantines plus récentes comme à Daphni au XI^{ème} siècle. Puis saint Jacques à droite est foudroyé, la main pendante comme son homonyme à Néa Moni de Chios ; Pierre, à gauche, surgit à mi-corps et Jean est agenouillé au centre dans une pose qu'il faudra encore rapprocher de celle du pauvre Blaise à Berzé et au-delà de figures byzantines comme le pape Léon VI aux pieds du Christ à Sainte-Sophie. Les prophètes appartiennent à l'univers byzantin. Le visage de Moïse ressemble étrangement à l'un des juifs sortant de Jérusalem dans les mosaïques de Daphni au XI^{ème} siècle. On pourrait multiplier les rapprochements ; citons seulement la scène de la mission des apôtres vers 900-950 à Tokali Kilise²⁴. On notera aussi la curieuse voûte céleste d'où s'échappent deux anges et qui pourrait bien évoquer une coupole côtelée. La pose acrobatique des anges rappelle celle des anges de l'Ascension de Thessalonique vers 880-885²⁵.
- 15 La préciosité des nimbes d'or est encore présente dans la peinture voisine dont la composition est comparable ; tels deux gardiens sévèrement figés dans leur hiératisme frontal se dressent à l'intrados de l'arc saint Pierre et saint Paul surmontés de deux anges en buste qui soutiennent une gloire ronde où s'inscrit le buste du Christ bénissant. Leur présence rappelait peut-être, que depuis 1031, l'évêque du Puy avait reçu le pallium et

que son diocèse se trouvait ainsi mis dans la dépendance directe de Rome²⁶. Les apôtres veillent sur la Vierge mère *Mater Dei* qui accueillait les pèlerins avant qu'ils ne découvrent la fameuse statue installée sur l'autel principal dans ce haut lieu marial²⁷. Marie offre à leur dévotion son fils entre Isaïe et Jean-Baptiste. Elle est assise devant un rideau tendu par deux anges dans une mise en scène très byzantine. La Vierge trône ainsi dès le VI^{ème} siècle dans une mosaïque de l'église Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne²⁸. Ce rideau est autant à rapprocher de pratiques culturelles dans les religions de la Basse-Antiquité que de la pompe impériale²⁹. Rappelons aussi que des rideaux étaient utilisés couramment pour fermer les entrecolonnements entre sanctuaire et nef dans les édifices byzantins. Les exemples ne manquent pas dans la peinture byzantine de ces majestés entourées d'anges qui jouent les chefs de la cour céleste et sont à rapprocher des archanges de la *postulacio* et de la *peticio*³⁰. Citons par exemple l'icône de la Madone de la Clémence à Sainte-Marie du Transtevere à Rome (vers 700).

- 16 Il faudrait aussi rappeler la proximité de l'image du saint Michel. N'était-ce pas à lui que, selon les textes orientaux, sera confiée l'âme de Marie³¹ ? Grégoire de Tours avait insisté sur le fait dans un texte sur la mort de Marie. La position privilégiée de la Vierge ici au Puy, outre le contexte marial très fort, s'inscrit aussi dans l'habitude byzantine d'introduire à la place principale du décor des absides la Mère de Dieu comme en témoigne l'homélie du patriarche Plotius en 867 à Sainte-Sophie de Constantinople pour saluer la Vierge à l'enfant installée dans l'abside, la première mosaïque figurée mise en place depuis la crise iconoclaste³².
- 17 La Vierge Ecclesia du monastère de bénédictines à Lavaudieu³³ est proche de celle du Puy. Une dépendance de La Chaise-Dieu où subsistent d'importants décors peints à différentes époques, seuls reflets des décors disparus de la grande abbaye. Le mur est du réfectoire des moniales, vaste tympan très rigoureusement compartimenté, présente une majesté divine colossale sur un trône monumental entouré du tétramorphe, au-dessus du collège apostolique convergeant en une double théorie vers la Vierge installée sur un autre trône dont le dossier est un rideau tendu par deux anges.
- 18 À l'évidence, le Maître de Lavaudieu a puisé dans un riche fond culturel. Émile Mâle et Louis Bréhier avaient emprunté les sources de ce décor dans ces absides coptes où le Christ dominait souvent une Vierge entourée par les apôtres³⁴. C'est plutôt vers Constantinople, à travers sans doute l'Italie, qu'il faut chercher les clés de ce décor. La Vierge encadrée d'anges ne paraît-elle pas associée au Christ en majesté à Kurbinovo en Macédoine en 1192 ?³⁵
- 19 Il y a tout d'abord le « sceptre » du Christ qui, plus que le *labarum* byzantin, serait une « combinaison originale du sceptre impérial à l'aigle et du scipio consulaire bas-romain, essai original de représenter aux mains du Christ la souveraineté divine et trinitaire »³⁶. On y distingue en effet trois oiseaux dont la signification pourrait être aussi comparée aux trois doigts de la bénédiction trinitaire. Bien d'autres indices viennent confirmer une culture originale et certainement byzantinisante : le Christ n'a pas de livre comme habituellement en Occident, l'homme de Matthieu cache ses mains dans sa draperie comme le font souvent les anges de l'ère byzantine, tels ceux de Sainte-Sophie d'Ochrid en Macédoine ; la procession solennelle et immobile des apôtres de trois-quarts rappelle les longues théories byzantines comme dans l'Ascension de Sainte-Sophie de Thessalonique ; quant à la Vierge, son voile à plis angulaires et sa couronne, son visage sont d'autres références orientales et surtout l'attitude des anges tenant derrière le rideau et formant avec leurs ailes une sorte de protection comparable à celle que dessinent les anges entourant la

Vierge du couvent bulgare de Backovo. Les apôtres ont encore des nez busqués et ces coiffures aux bouclettes bien rangées qu'arborent certains personnages de San Angelo in Formis et qui existaient déjà à Santa Maria Antica de Rome au VI^{ème} siècle et qui restent abondantes comme à Ochrid ou à Kurbinovo. Notons encore les souples barbes bifides ou les mentons délicatement ombrés.

- 20 Le Maître de Lavaudieu est un artiste en tout cas visiblement doté d'une solide culture classique et orientale. Parfum byzantin, parfum italien ? Encore une fois la question doit être posée. D'autant plus que le monastère dans le sillage de La Chaise-Dieu connaît une certaine expansion italienne avec notamment à la fin du XII^{ème} siècle, époque de prospérité, la prise de possession de Santa Maria de Rocca en Lombardie. La référence à Ochrid doit aussi rappeler que cette cité était une étape incontournable pour les croisés entre Durazzo et Constantinople. Les traits humanisés des visages ou le souple graphisme intégraient aussi ces peintures datées vers 1200 aux nouvelles données de la France septentrionale ; ce qui prouve encore une fois que rien n'est simple et que ces ensembles relèvent d'un entrelacs de sources.
- 21 Revenons encore au Puy pour la Crucifixion de la salle capitulaire, dite *Salle des Morts*, qui ouvre sur le cloître de la cathédrale et qui fut construite vers 1200. Au sud, un vaste espace tympanal comme à Lavaudieu³⁷ est découpé avec une rigueur beaucoup plus géométrique³⁸ ; aux vagues qui symbolisaient la « *mer de cristal* », se substituent des cadres rigides. Le panneau central délimité par un cadre doré présente la Crucifixion réduite à sa pureté sacramentelle avec Marie et Jean comme seuls témoins. La traverse de la croix crée un registre supérieur où voisinent anges et astres, eux-même séparés d'une dizaine d'anges en buste divisés en deux groupes symétriques par une rigide horizontale. Enfin deux panneaux latéraux se superposent de chaque côté pour accueillir trois prophètes identifiés par des inscriptions et par le texte de leurs phylactères, Osée et Isaïe à gauche, Jérémie à droite associé au philosophe juif Philon à qui est attribué *le Livre de la Sagesse*³⁹.
- 22 Si les cadres et les nimbes dorés confèrent à ce décor une préciosité certaine, la référence à un modèle en mosaïque, technique de prédilection des byzantins, est vraisemblable ; en effet, on constatera notamment les alvéoles faites à la main dans le mortier frais des nimbes, le semis de losanges du fond bleu sombre ou du livre de Jean pour imiter les smaltes inégaux des mosaïques, pour faire jouer comme eux la lumière sur cet or aujourd'hui pâli et rappeler les cabochons tellement utilisés par les artistes byzantins. Les visages douloureux de Marie et de Jean à une époque où l'Occident se livre peu à des épanchements, le voile de la Vierge, l'anatomie du Christ ou les anges tenant soleil et lune s'inscrivent dans un contexte byzantinisant comme le « *panneautage* » rigoureux proche du travail des mosaïstes⁴⁰. Rapprochons par exemple la Vierge de celle de la Crucifixion de Daphni. « *Ouvrage d'orfèvrerie où l'on perçoit les échos de l'art de l'émail et de la mosaïque... L'ensemble montre une grande force expressive et en même temps un raffinement précieux, c'est un modèle très particulier de l'art roman tardif dans lequel les éléments italo-byzantins apparaissent entièrement amalgamés à un style nouveau et homogène* »⁴¹. Un siècle plus tard, dans la sacristie des chanoines à la cathédrale de Clermont, une autre Crucifixion relèvera curieusement dans un tout autre contexte d'une tradition semblable.
- 23 L'inspiration byzantine jouait enfin sur les simples décors, dont les sources étaient vraisemblablement les innombrables objets byzantins répandus en Occident. Comment ne pas songer à un tissu de Constantinople ou d'Alexandrie face à la frise du logis du doyen du chapitre dans le bâtiment des Clergeons au Puy ? Trois rangs de médaillons enferment des griffons affrontés⁴² à rapprocher des lions inscrits dans de telles roues à la chapelle

Saint-Clément dans la cathédrale de Chartres ou de ceux de Vicq. Dans la crypte de la cathédrale de Clermont-Ferrand, des aigles associés à des gazelles créaient un décor malheureusement disparu aujourd'hui⁴³.

- 24 Le « *ferment byzantin* », pour reprendre les termes de François Avril cité au début de cet article, apparaît donc nettement avec une concentration particulièrement dense dans ces ensembles⁴⁴, sans pour autant cristalliser toute une production profondément enracinée dans des traditions indigènes fortement ravivées à l'époque carolingienne qui expliquent sans doute les nuances d'une région à l'autre et privilègient davantage des relations ponctuelles qu'un mouvement d'influence uniforme. Des traditions indigènes qui, dans un paysage de forte romanité, s'alliaient aux poncifs antiquisants familiers de ces byzantinismes. Exemple, le cas du Puy pose le problème des liens entre la cité mariale et l'Orient. Outre la présence d'Adhémar de Monteil à la première croisade ou celle de Bertrand de Chalon « *homme de croisade* » († en 1213), les liens avec la papauté et l'Italie, le pèlerinage et l'itinérance des objets pouvaient entretenir un climat favorable⁴⁵. Et s'il n'est pas question de réveiller le mythe oriental exagéré par certains, sans doute l'art de l'Orient ou de l'Europe byzantine exerçait-il une forte fascination sur les artistes occidentaux qui, consciemment ou inconsciemment, les reproduisaient.
- 25 Ces exemples, fortement positionnés dans le centre de la France, représentent une réalité dont on retrouve des prolongements associés à des éléments gothiques encore au XIII^{ème} siècle au Puy dans les absidioles du transept nord. Ainsi le sépulcre de la scène des Saintes femmes au tombeau offre-t-il des parentés avec les architectures fictives qui illustrent les manuscrits français, dont sont présents ici quadrilobe et trilobes, tout en présentant une couverture côtelée orientalisante. La coupole et les clochetons qui abritent Maxence *Caesar Imperator* dans le supplice de sainte Catherine voisin relèvent des mêmes sources dans une composition où prédomine cependant l'art français : clarté de la composition, linéarisme, planéité dans une perspective toute verticale, canons étirés et élégants.
- 26 Contrairement aux ensembles romans, les termes même d'une influence orientale se trouvaient ici réduits à des détails formels. Avec la Dormition de la chapelle de Peyrusse à Aubazat, peinte à l'époque de saint Louis, la référence au monde byzantin existe non plus pour sa conception d'ensemble mais pour le choix iconographique. Il s'agit certes d'une scène de l'époque gothique française illustrée dès 1170 au portail de la cathédrale de Senlis mais sa version à Peyrusse relève de la connaissance de textes anciens, notamment les récits grecs de la Dormition, particulièrement présente en Orient. « *Il n'est pas impossible que des récits complets de la Dormition aient été connus au sanctuaire marial du Puy dans le texte grec même* »⁴⁶. Dominée par le Christ trônant entre les symboles évangéliques, la scène s'organise à la base du cul de four sur un long registre porté par des anges aux ailes déployées dont la gestuelle des mains pourrait bien être un commentaire de la Dormition⁴⁷. Les arcades qui rythment le registre évoquent Jérusalem selon une tradition récurrente en Orient, abritant ici le collège des apôtres identifiés par les textes d'un bandeau intermédiaire. L'un d'eux non identifié – Paul ? – et Pierre se penchent sur la couche, Jean étant curieusement relégué à droite. Entre deux anges thuriféraires, le Christ recueille l'âme de sa mère alors que dans un ébrasement apparaît enfin l'archange Michel auquel le Christ a confié l'âme de Marie. Il tient ici la balance et ajoute une valeur eschatologique au programme⁴⁸. Comme toujours, il y a exploitation d'un texte et part de « *fantaisie* », comme ici « *la Vierge étendue de droite à gauche, ce qui n'est habituel ni en Orient, ni en Occident* »⁴⁹.

Aubazat, chapelle de Peyrusse. La Dormition de la Vierge



Cliché M. Peltier

Auzon, église Saint-Laurent, chapelle Notre-Dame. Le triomphe de la Croix



Cliché A. Courtillé

- 27 Le choix du rare Triomphe de la Croix à Saint-Laurent d'Auzon dans la chapelle Notre-Dame⁵⁰ peut être une allusion à une référence iconographique non typiquement française. La culture est particulière, même si au XIV^{ème} siècle le texte de Jacques de Voragine sur « l'exaltation de la Sainte Croix » est devenu presque banal ; et si la croix sans le crucifié offre une image théorique et symbolique sans souffrance, elle renvoie aussi au culte des reliques dont les byzantins avaient été si friands⁵¹, les empereurs portant au cou des reliquaires-pendentifs. La vraie Croix apparaît d'abord liée au monde byzantin par son histoire en tant que relique : invention par sainte Hélène vers 327, retour de la Croix à Jérusalem après sa reconquête grâce à l'empereur Héraclius (575-641) et si le culte est « récupéré » par l'Occident quand ces précieuses reliques y parviennent notamment au XIII^{ème} siècle par l'intermédiaire de saint Louis, ne faut-il pas voir dans cette croix brandie par les anges d'Auzon un rappel conceptuel comparable à celui du trône vide de l'hétimasie ? Et surtout une référence aux grands décors d'abside dont la croix pouvait constituer un point focal à Sainte-Étienne de Constantinople ou à Saint-Apollinaire in Classe de Ravenne⁵². L'intermédiaire fut-il un objet timbré d'une croix gemmée ou fleurie comme il en circulait tant du monde byzantin vers l'Occident, ivoires ou orfèvrerie ?⁵³
- 28 Du XIV^{ème} siècle également, la Transfiguration de l'église de Blassac en Haute-Loire apporte un autre témoignage de cette influence pour un thème peu répandu en Occident, mais présent au Puy vers 1200. Il faudra attendre 1457 pour que la Transfiguration soit déclarée fête universelle par le pape Callixte III. Cette image, récurrente en Orient depuis le VI^{ème} siècle, trouvait sa place dans le chœur, évoquant à côté d'un Jugement Dernier un moment essentiel où le Christ, tout en se montrant toujours sous sa forme humaine, rend manifeste sa divinité. Une manière de renforcer la perception du chœur comme espace sacré et une image lentement acclimatée en Occident à partir du XIV^{ème} notamment en Italie (cf. T. Gaddi, Florence Academia), dont il faut rapprocher aussi les trompe-l'œil de ce décor de Blassac. Mais par l'intermédiaire d'un autre filtre, Avignon.
- 29 La référence à Byzance semble, en effet, depuis l'origine « entachée » d'une « suspicion » italienne. Les liens avec Rome ne sont plus à démontrer au Puy mais aussi ailleurs. Les auvergnats sont fascinés comme la plupart de leurs contemporains depuis le haut Moyen Âge. L'évêque Étienne de Clermont avait été « romier » au X^{ème} siècle, suivi d'Odilon de Mercœur, de Géraud d'Aurillac ou de Guillaume le Grand, duc d'Aquitaine. Christian Laurenson-Rosaz a supposé une « caravane annuelle » partant d'Auvergne « à destination de Rome ou de quelque autre grand centre religieux »⁵⁴. Les itinéraires des moines casadéens⁵⁵ confirment des voyages récurrents vers la péninsule où ils possèdent des prieurés tandis que grand chemin français et voie Regordane étaient des axes de pénétration essentiels quand la vallée du Rhône était terre d'Empire. Sans cesse les rois les empruntèrent : Louis VIII qui meurt en route à Montpensier, Louis IX quand il part à la croisade ou en revient, Philippe le Hardi, sans oublier plus tard Charles VI venu en pèlerinage au Puy. À la fin du XIII^{ème} siècle et au début du XIV^{ème} siècle, existe à Clermont une petite colonie de marchands italiens.
- 30 Certes pour la période romane, nous avons surtout évoqué des références byzantines. Des comparaisons peuvent être faites aussi avec des ensembles transalpins. Des motifs architecturaux des grottes de Jonas, apparentés d'ailleurs à ceux du Puy, n'avaient-ils pas leurs prototypes dans des œuvres telles que les peintures d'Aoste où le martyr de saint Jacques, par ailleurs explicité par des inscriptions comme à Jonas, montre en toile de fond aussi un édifice à tourelles, présent également dans la cité céleste de Civat, alors que le tombeau de saint Vincent à Galliano n'est pas sans rappeler celui du Christ à Jonas.

Coïncidences à propos d'éléments assez banals ? On peut aussi rapprocher les évangélistes de Jonas de certaines figures de Novare où la grecque meublée de poissons ou d'oiseaux offre un répertoire qui peut faire penser aux piles de Saint-Julien de Brioude. Influences directes, relations précises ou exploitation d'un fond commun ? L'interrogation est obsédante.

- 31 Aux XIII^{ème}, XIV^{ème} et XV^{ème} siècles la question italienne apparaît récurrente mais dans un domaine qui tend à s'élargir vers le nord, relayée peut-être non plus par le seul monde ecclésiastique mais aussi par le mécénat princier ou simplement laïc. À une époque où la production picturale de l'Auvergne est définie par deux courants : l'un national nourri par des influences extérieures, l'autre vernaculaire davantage enfermé sur une tradition provinciale, parfois archaïque.
- 32 La Crucifixion de la sacristie des chanoines à la cathédrale de Clermont⁵⁶ est justement, sur le plan cette fois formel, un exemple révélateur de ces italianismes neutralisés dans les autres ensembles peints dans cet édifice par la toute puissante référence à la peinture parisienne et à l'art français plus généralement. Peinte sur le mur est de la sacristie des chanoines, cette composition verticale est conçue comme un triptyque avec au centre la croix et autour les architectures symbolisant Jérusalem. Tentant de rompre avec la conception traditionnelle de l'espace bi-dimensionnel, le peintre donne l'illusion de la profondeur grâce à un vantail ouvert à droite et au-dessus un mur crénelé creuse le mur. Si le « *paysage* » reste artificiel, l'intérêt pour l'espace est évident. Les trois tertres le confirment sur lesquels sont placés la croix, Marie et Jean sur un précieux fond bleu de très haute densité qui rappelle l'explosion, grâce au vitrail, de cette couleur au XIII^{ème} siècle. Une couleur qui n'est pas encore totalement mariale d'ailleurs, Marie étant ici vêtue de blanc, symbole de pureté, et de rouge, symbole de courage⁵⁷. La croix teintée de rouge montre un Christ à longue chevelure et souffrance suggérée par l'affaissement des bras. Sur le *suppedaneum*, les pieds portent un seul clou et le *titulus* à hauteur des deux anges est illisible. Marie tend la main vers son Fils, Jean se tient la tête pour une douleur contenue mais expressive. Enfin un très beau bandeau où alternent rinceaux déliés et médaillons avec bustes de Jésus, de Marie et d'anges portant les attributs eucharistiques, calice et hostie⁵⁸, et des ornements géométriques.
- 33 Cette Crucifixion pourrait bien être la dernière grande manifestation en Auvergne des influences byzantines dont le relais est évidemment l'Italie comme en témoignent les analogies avec les Crucifixions de Trévise ou de Pistoie⁵⁹. Le dessin sec et vigoureux pour une facture encore linéaire, la sensibilité à l'espace, un certain pathétique concourent à cette expression de qualité à la fin du XIII^{ème} siècle⁶⁰. Relevant d'une culture bien différente est au contraire la Crucifixion contemporaine de la chapelle Sainte-Agathe, héritière de la tradition de la beauté formelle, du maniérisme et du système bidimensionnel de la peinture parisienne du XIII^{ème} siècle⁶¹.
- 34 Les trompe-l'œil qui illustrent le traitement de la troisième dimension pourraient bien être des témoins d'une connaissance précise de recherches italiennes. À travers les expériences avignonnaises ? Les cages peintes aux ébrasements de la chambre du pape en 1337 anticipaient les règles de la perspective en inaugurant avec éclat de véritables trompe-l'œil et les peintures des livrées cardinalices⁶² trouvaient leur originalité dans ce goût du trompe-l'œil. Arcatures formées de claveaux noirs et blancs alternés rappelant d'ailleurs l'architecture italienne, modillons de pierre grise soutenant une corniche peinte, quadrilobes accolés, réseaux losangés, franges, tringles... offrent un riche répertoire de motifs présents çà et là dans la peinture auvergnate.

Lavaudieu, église Saint-André. La Mort Noire



Cliché A. Courtillé

Blassac, église Saint-Roch. Saint Michel terrassant le dragon



Cliché M. Peltier

- 35 L'ensemble du chœur de l'église Saint-Roch de Blassac⁶³ est remarquable. À première vue, en dehors de l'originale Transfiguration déjà évoquée, le programme met en scène un

traditionnel cycle de l'Enfance, quelques références hagiographiques, un Jugement Dernier et un Couronnement de la Vierge, offrant une probable conclusion paradisiaque. Cependant la Transfiguration a remplacé la Crucifixion d'origine dans le voûtain ouest tandis que des anges porteurs des instruments de la Passion se substituaient à une première version de symboles évangéliques inscrits dans des quadrilobes monumentaux et réduits à de simples mentions dans les angles. Un changement de parti auquel il faudrait peut-être associer les repentirs des murs où les trompe-l'œil sont nettement affirmés. Ainsi, au nord, le sommet de la lunette murale présente un crénelage aux merlons percés de meurtrières qui abrite l'Annonciation et se substitue à une arcade trilobée en grisaille qui devait abriter la Vierge et qui avait été esquissée au-dessus de l'archange Gabriel. Les piédroits régulièrement bagués sont travaillés en grisaille à tonalités contrastées pour suggérer un vrai volume. Ce travail se retrouve dans l'arc trilobé qui abrite au-dessous la Nativité. Si ces cadres trèflés étaient répétés à l'est pour abriter les saints du registre inférieur, de part et d'autre de la large baie axiale, au-dessus de la Visitation et du saint Michel terrassant le dragon, une ligne de modillons soutenant une corniche offre un parfait trompe-l'œil en jouant sur de l'ocre rouge, du blanc et du noir. Des effets qu'il faut rapprocher du ruban plié opposant blanc et brun sur fond noir qui cerne les voûtains, des nuages en grisaille d'où émergent les anges et le Christ de la Transfiguration ou des quadrilobes sur fond noir au-dessus du saint Georges à l'ouest, sans oublier le traitement de la résurrection des morts dont les tombeaux sont un autre indice d'une certaine maîtrise de la perspective. Si les personnages relèvent des canons maniéristes cultivés depuis le XIII^{ème} siècle avec des visages stéréotypés et inexpressifs, des hanchements élégants parés de drapés au traitement linéaire, ces détails indiquent chez le maître de Blassac une culture particulière qui ne tient pas simplement à la connaissance de la grisaille répandue dans les manuscrits parisiens depuis Jean Pucelle. Ce décor est signé par des blasons : celui du prieuré de Lavoûte-Chilhac dont dépend l'église « *d'argent à une croix engrelée d'azur* » à la clé de la baie axiale ou celui d'un personnage « *écartelé en un et quatre à un dauphin de sable et en deux et trois à six fasces de gueules et d'argent* ». Le décor des colonnes d'angle du chevet plat renvoie peut-être au vair des armes des Mercœur « *de gueules à trois fasces de vair* ». Il est associé à un autre blason de « *gueules à une fasce d'argent* ».

- 36 Le blason au dauphin incite à situer ce décor après 1339, année à partir de laquelle les Dauphins d'Auvergne entrent en possession des propriétés Mercœur dont le dernier représentant, Béraud VII, meurt sans descendance. Les « *six fasces de gueules et d'argent* » doivent-elles être rapprochées du mariage de Randon de Polignac avec Jeanne Dauphine en 1390 ? Si le milieu du siècle pouvait convenir quant au style à ces peintures qui auraient amalgamé les recherches en cours dans les années 1330-1340 en Avignon, acclimatées dans un contexte brillant clunisien, et Mercœur – Béraud VII avait été élevé à la cour et siégeait au Grand Conseil Royal –, la fin du siècle apparaît tardive. Mais en matière de cheminement de formes, les repères chronologiques sont bien délicats puisqu'il s'agit le plus souvent de hasards de rencontres d'artistes et de commanditaires.

Saint-Floret, château. Combat de chevaliers



Cliché A. Courtille

- 37 C'est cependant à la fin du XIV^{ème} siècle ou plus précisément, selon les indices donnés par les vêtements, dans le troisième quart du XIV^{ème}, qu'il faut situer justement le décor du château de Saint-Floret qui s'inspire du *Roman en prose* de Tristan et plus précisément de la compilation composée entre 1270 et 1273 et intitulée *Meliadus* de Rusticiens de Pise⁶⁴. L'origine italienne du roman est un premier fait notable à rapprocher de la frise de modillons moulurés en trompe-l'œil qui court tout autour de la salle entre les deux registres du récit. Avec une étonnante maîtrise de la perspective, le peintre offrait « l'illusion que les scènes des registres supérieurs sont situées dans un plan plus proche du spectateur que celles des registres inférieurs »⁶⁵. La frise suggère un entablement en grisaille où alternent creux et pleins, et si le détail trahit sans doute quelques difficultés dans leur « mise en perspective », l'effet global est assez étonnant. Le raffinement va jusqu'à présenter une alternance de deux types de modillons, de modénature différente. Les tons gris des modillons imitant la pierre accrochent des jeux d'ombres et de lumières, les arêtes étant tracées en ocre jaune, les métopes semblant légèrement creusées et les soffites ornées de motifs géométriques noirs sur ocre brun. Ce motif de frise de modillons feinte n'est pas le seul témoin de tentatives de troisième dimension. La demeure du roi Arthur sur la paroi est comme le château de Tintagel au sud indiquent avec leur traitement en grisaille de notables progrès dans l'utilisation de la perspective. Les commanditaires de ce programme étaient Athon de Saint-Floret et sa seconde épouse Galiane de Châlus. Athon était lié aux comtes-dauphins d'Auvergne déjà cités à propos de Blassac. Quel était leur environnement culturel à l'époque où Jean de Berry reçoit en apanage l'Auvergne ? La frise de modillons en trompe-l'œil renvoie inévitablement aux peintures avignonaises, notamment à la livrée du cardinal Ceccano⁶⁶, et témoigne d'un certain degré de pénétration des recherches italiennes en France par l'intermédiaire vraisemblable d'Avignon.

Saulcet, église Saint-Julien. Lion de saint Marc (détail du bas-côté sud)



Cliché A. Courtillé

- 38 Et c'est aussi de la fin du siècle que doivent dater les deux ensembles peints de l'église de Saulcet dans le Bourbonnais. Ces décors monumentaux se développent dans les travées ouest des bas-côtés sans doute utilisées, à l'époque où elles reçurent cette riche iconographie, en chapelles privées et vraisemblablement funéraires⁶⁷. La pierre d'autel le long du mur ouest du bas-côté sud indique donc une « occidentation » qui se retrouve dans la tête des deux Christ placés à l'ouest et non à l'est⁶⁸. Deux majestés divines similaires dans leur gigantisme occupent la voûte. La mise en scène est plutôt traditionnelle, Christ apocalyptique et Juge, avec des compléments différents au sud et au nord.
- 39 Au sud, dans sa mandorle à fond clair et étoilé de rouge, qui épouse le berceau, la majesté bénissant et tenant le globe marqué d'une croix trône sur un arc rouge et jaune. La voûte est bordée à l'ouest et à l'est par un bandeau de quadrilobes déjà présents à Blassac et une corniche sur modillons en trompe-l'œil la cerne au nord et au sud, apportant une dimension originale à ce cadre et témoignant de nouveau de recherches originales quant à l'espace pour échapper à la planéité fondamentale. Au nord la majesté divine tout aussi colossale qu'au sud est malheureusement très dégradée. Drapée de rouge, elle est aussi installée sur un arc. Deux anges seulement supportent la mandorle accostée des quatre Vivants sur un fond rouge toujours semé de rosaces et encadré de nouveaux bandeaux à quadrilobes. Au nord comme au sud, le registre supérieur du mur est marqué par les créneaux en trompe-l'œil d'une Jérusalem céleste d'où émergent des anges musiciens ou porteurs de phylactères qui ont perdu leur texte.
- 40 Le dessin moins brillant, plus appliqué de la deuxième majesté et la comparaison des tétramorphes inciteraient à voir une copie du décor méridional par un artiste moins habile. L'aisance de la composition, les détails vestimentaires comme le surcot à larges emmanchures du Christ⁶⁹ ou les tuniques déchiquetées⁷⁰ des anges, la longue cote blanche du saint Michel foulant le dragon, tout en regardant attentivement sa balance⁷¹, tout concourt à dater de la fin du XIV^{ème} siècle cet ensemble. Au nord, d'autres détails

vestimentaires confirmeraient cette datation pour un ensemble qu'il faudrait peut-être rapprocher de la famille le Loup de Beauvoir possessionnée à Saulcet et dont un membre devint évêque de Saint-Flour en 1419.

- 41 En tout cas, quand, renonçant au conceptuel, la peinture s'engage dans une voie nettement plus visuelle au cours du XIV^{ème} siècle, ces trompe-l'œil sont autant de témoignages d'une quête nouvelle des apparences sensibles. Les Mercœur ou les Dauphins d'Auvergne, les seigneurs de Saint-Floret ou ici les Le Loup de Beauvoir ont-ils eu des relations avec l'Italie ou Avignon ?
- 42 Il y a aussi une Antonia Le Loup de Beauvoir qui est prieure de Lavaudieu entre 1493 et 1520. Près d'un siècle et demi après l'exécution des peintures qui ornent la nef de l'église des moniales de cette dépendance casadéenne et qui pourraient bien avoir été influencées par les « tableaux » que Matteo Giovannetti vint réaliser à l'abbatiale de la Chaise-Dieu pour le compte du pape Clément VI⁷². Le découpage en panneaux à hauteur des tribunes de bois où se tenaient les moniales pendant les offices rappelle sans doute les créations de Giovannetti. La composition récurrente à « triangles emboîtés » met en scène des architectures ou apparaissent des *loggie* ou des rochers rompant avec l'espace abstrait pour des perspectives inédites et réelles. Le ravissement de Marie-Madeleine entre deux monts rocaillieux renvoie à celui peint par Giotto à Saint-François d'Assise, coïncidence d'autant plus intéressante que ce thème est rare. De même, la Mort Noire fait penser aux allégories puissantes et monumentales de Giotto, comme la Foi ou le Désespoir dans la chapelle Scrovegni à Padoue. Et cet *unicum* ne serait-il pas à mettre en relation avec les images qui évoluent en Avignon « avec la sensibilité d'une époque, d'un milieu, avec les orientations de la pastorale ; de nouvelles images se forment, à la suite de débats d'idées. La vie intellectuelle et spirituelle très nourrie de la cour pontificale, la controverse parfois, ne pouvaient manquer d'apporter leur contribution à l'enrichissement du « stock » iconographique »⁷³. Comment ne pas rapprocher la Mort Noire de Lavaudieu du petit monstre gris qui brandit lui aussi dans ses deux mains des faisceaux de flèches alors que d'autres traits atteignent autour des personnages répartis en deux groupes qui représentent la hiérarchie sociale ?⁷⁴ Saisie en marche dans son manteau sombre, la *Mors* tient elle aussi des flèches et autour d'elle roi, moine, évêque ou anonyme sont déjà atteints de traits l'un à la tête, l'autre à la bouche ou à la poitrine. Si plus banales apparaissent les gesticulations des personnages du cycle de la Passion, l'allure antiquisante des soldats ou la pâmoison de la Vierge, ce sont pourtant d'autres indices italianisants qu'il faut prendre en compte.
- 43 Ce décor daté de 1355 est sans doute le meilleur témoignage des retombées du mécénat de Clément VI, ancien moine de La Chaise-Dieu, et des liens qui ont alors existé entre l'Auvergne et Avignon. On peut rappeler aussi les liens des moines casadéens avec l'Italie où ils possédaient des prieurés. L'aspect extraordinairement documenté du mécénat pontifical reste malheureusement exceptionnel et s'il faut bien constater combien des influences extérieures ont marqué ces ensembles peints depuis 1100, l'absence de renseignements précis est une réalité qui rend délicates les hypothèses dans un domaine dont les acteurs sont finalement mal connus. Quelques noms de donateurs éventuels sont de minces indices alors que les artistes se cachent sous l'anonymat le plus total. Mais les hommes ne sont pas les seuls relais même si l'archevêque Gilles Aycelin commande des peintures pour sa chapelle funéraire à Billom ou Élix de Montravel, qui épouse Jehan d'Auzon en 1357, fait orner les chapelles de l'église Saint-Laurent d'Auzon. Les objets doivent être pris en compte, tissus, orfèvrerie, manuscrits, panneaux... Expliquent-ils, par

exemple, dans les années 1450-1460 les auréoles en disque perspectif italianisantes du décor de la chapelle Sainte-Anne de l'église des dominicains de Saint-Vincent de Saint-Flour⁷⁵ ? La personnalité du donateur, Guyot de Dienne, lié à Jacques d'Armagnac, grand collectionneur de manuscrits, et aux Bourbons, incite à suggérer pour cet ensemble doté également d'effets de paysage, de nature et de composition assez remarquables, des références aussi bien à l'Italie qu'à la peinture bien française.

- 44 Il ne faudrait pas en effet se laisser abuser par ces byzantinismes auxquels succèdent des italianismes, offrant une « méridionalité » récurrente dont la principale ère d'expansion est le Velay ou le Brivadois. Du nord l'*opus francigenum* se répand, apportant très vite les nouveautés gothiques dès la deuxième moitié du XII^{ème} siècle et s'affirmant avec la conquête de la terre d'Auvergne par Philippe Auguste. Un art cristallisé après 1248 par la cathédrale de Clermont dont les vitraux et surtout les peintures murales relèvent très largement de l'art des enlumineurs parisiens. Au nord de la cité épiscopale, le maître d'Aigueperse avait au milieu du XIII^{ème} siècle déjà accueilli des leçons comparables si on en juge par le maniérisme de ses figures idéalisées et stéréotypées sur leurs fonds écrans alternés en rouge ou bleu dans un système strictement bi-dimensionnel. La Trinité centrée sur le mur est du chevet rarement peinte sur les murs avait-elle été justement inspirée par un manuscrit à une époque où Alphonse de Poitiers tient l'Auvergne de son frère Louis IX ?
- 45 Après la période romane où la méridionalité semblait entretenue largement dans des ensembles plutôt situés au sud, elle persistait certes, nous l'avons vu, au travers d'une certain nombre d'indices plus ou moins spectaculaires entrant alors en concurrence avec une septentrionalité véhiculée par les liens noués avec la royauté. Le décor peint du château de Ravel offre, outre un extraordinaire ensemble héraldique, une frise satirique qui rappelle les marges des manuscrits parisiens à l'époque de Maître Honoré ou de Jean Pucelle. De même les peintures contemporaines de la cathédrale de Clermont attestent-elles par leur technique ou leur style des liens avec l'art des enlumineurs parisiens⁷⁶. Des liens dont il faudra se soucier aussi au temps du duc de Berry à la fin du XIV^{ème} siècle et au début du XV^{ème}, et encore quand les Bourbons prendront le contrôle de cette province à l'époque où l'art flamboyant s'exprime dans une architecture gothique revigorée par des nouveautés justement expérimentées dans la Sainte-Chapelle de Riom bâtie par Jean de Berry. Il est banal de s'interroger sur la connaissance de l'Italie par les enlumineurs du duc, notamment les frères de Limbourg qui viennent aussi du nord. Pourraient-ils être des symboles de cette fusion de la méridionalité et de la septentrionalité qui s'opère souvent dans la peinture du XV^{ème} siècle ?
- 46 Et en cette fin du Moyen Âge, l'Italie est à la mode. La preuve en Auvergne en est peut-être l'étonnante « *ouverture italienne des Montpensier* » à l'époque où le roi Louis XI menait une subtile politique dans la péninsule. Le mariage de Gilbert de Montpensier avec Claire Gonzague fut le déclic. Les Montpensier apparurent vite aux yeux des Italiens comme des « *intercesseurs privilégiés* » à la cour de France et Aigueperse « *la plaque tournante de la diplomatie franco-italienne* ». C'est sans doute par l'intermédiaire des Montpensier que Mantegna devint l'un des peintres italiens préférés des Français. Cependant si Benedetto Ghirlandajo réalisa une Nativité à l'occasion de la naissance du jeune Charles en 1490, le Florentin semble s'être inspiré du triptyque Portinari peint par Hugo van der Gœs en 1476 à Florence. S'adaptant ainsi sans doute au goût de la cour d'Aigueperse, il nouait une nouvelle fois un ruban entre septentrionalité et méridionalité⁷⁷.

NOTES

1. *Univers des Formes*, Gallimard, 1982, p. 132.
2. *Fresques et peintures dans les églises romanes en France*, Paris, 1974, p. 49.
3. *Zodiaque*, 1980.
4. Il faut évidemment rappeler les travaux d'E. Kitzinger, « *Byzantine and Western Art, The Byzantine contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Century* », dans *Oakx papers*, XX, 1966, pp. 25-47, et surtout *The Art of Byzantium and the Medieval West* Londres, 1966. Cf. aussi O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York – Londres, 1970 et mon article « Influences byzantines dans quelques décors peints de la France romane », *Hortus atrium medievalium*, Zagreb, 1998, pp. 85-99.
5. Dans *Cahiers Archéologiques*, 1957, p. 172.
6. Cf. G. Paul, *Armorial chronologique des évêques du Puy*, Le Puy, 1965, p. 15.
7. Cf. M. Durliat, « La cathédrale du Puy » dans *Congrès Archéologique Velay*, 1975, pp. 115-127. X. Barral i Altet, *La Cathédrale du Puy-en-Velay*, Paris-Milan, 2000, chap. 7, pp. 263-290 (dont mon article pp. 276-298 et M. Lazarescu « Recherche et étude d'enduits de polychromie et décors peints », pp. 298-305).
8. Cf. C. Lamy-Lassale, « Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne », dans *Synthronon*, Paris, 1968, pp. 189-198.
9. C. Lauranson-Rosaz, *L'Auvergne et ses marges (Velay, Gévaudan)*, Le Puy, 1987, p. 299.
10. Quelques notes sur les peintures romanes de l'Auvergne (cathédrale du Puy et grotte de Jonas) », dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1957, pp. 162-164. Cf. *le Trésor de Saint-Marc de Venise*, Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, notice 18, pp. 171-175.
11. Aquarelles de Florentin Giraud, élève d'Isabey, déposées au musée Crozatier du Puy auxquelles s'ajoutent des relevés de Mallay conservés au Musée des Monuments Français. Cf. M. Durliat, « La clé des peintures du bras méridional de la cathédrale du Puy » dans *Bulletin Monumental*, 1992, II, pp. 180-182 à propos de l'article de A. Derbes, « A Crusading Fresco Cycle at the cathedral of Le Puy » dans *Art Bulletin*, LXXIII, 1991, pp. 561-576.
12. *Op. cit.* dans *Congrès Archéologique*, 1975, p. 119.
13. On peut signaler les peintures de la Panagia Phorbiotissa d'Asinou à Chypre (1105-1106) avec une Cène dont les apôtres entourent une table semi-circulaire.
14. Cf. R. Favreau, J. Michaud, B. Mora, *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, 18, Allier, Cantal, Loire, Haute-Loire, Puy-de-Dôme, Paris, 1995, pp. 125-130.
15. Cf. mon ouvrage *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen Âge*, Brioude, 1983, ch.1. Voir aussi « Les fresques de Saint-Julien de Brioude », *Almanach de Brioude*, 1978, pp. 9-38 et « Les programmes des peintures murales romanes en Auvergne », *Actes du colloque Peintures romanes*, Issoire, 1991 (*Revue d'Auvergne*, 106, n° 3, 1992, pp. 103-125).
16. Le relevé de Gsell-Maury (1907, *Musée des Monuments Français* 1354) le montre nettement.
17. Cf. J. Bousquet, « Le thème des archanges à l'étendard de la Catalogne à l'Italie et à Byzance » dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1974, pp. 7-27.
18. Cf. mes articles dans *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, t. XCVIII, n° 734, juill.-sept. 1997, pp. 457-465 et *Congrès Archéologique Limagne 2000* (à paraître).
19. Cf. M. Mentré, M.-L. regnault, « La Bible dans l'Europe chrétienne au Moyen Âge » dans *L'Europe et la Bible*, Clermont-Ferrand, 1992, pp. 109-133.
20. Cf. P. Deschamps, M. Thibout, *La Peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963, pp. 81-85. Cf. aussi R. Favreau, J. Michaud, B. Mora, *Corpus des inscriptions de la France*

médiévale, 18, Allier, Cantal, Loire, Haute-Loire, Puy-de-Dôme, Paris, 1995, pp. 118-120. Les textes figurant dans les peintures y sont datés du début du XIII^{ème} siècle.

21. Cette figure a été mise en évidence lors de restaurations en 1985.

22. L'icône de saint Michel en pied du Trésor de Saint-Marc de Venise (fin XI^{ème}-début XII^{ème} siècle) montre l'archange avec une épée dans la main droite ; celle de saint Michel en buste (première moitié du XI^{ème} siècle) le présente avec le seul sceptre. Cf. *op. cit.* notices 12 et 18. À San Angelo in Formis, les anges de l'abside tiennent sceptre et globe comme celui du porche. L'usage de ce « sceptre » à fine hampe est très répandu dans les images byzantines. Citons par exemple le chapiteau aux trois saints provenant d'une église d'Athènes et conservé au musée de Cluny, à Paris. L'un des saints tient un tel objet.

23. M. Durliat, *op. cit.* dans *Congrès Archéologique*, 1975, p. 141.

24. Cf. A. Cutler, J.-M. Spiezer, *Byzance médiévale, 700-1204*, Paris, 1996, pl. 116.

25. Cf. A. Cutler, J.-M. Spiezer, *op. cit.* pl. 81. Ces anges très souples à l'allure dansante sont très courants. On peut aussi citer ceux de l'Ascension d'Ochrid au XI^{ème} siècle.

26. C'est l'évêque Étienne II, de la famille des Mercœur qui l'a obtenu en 1031. Cf. G. Paul, *Armorial chronologique des évêques du Puy*, Le Puy, 1965, p. 15. On rapprochera évidemment les images de saint Pierre et de saint Paul de la *Traditio Legis* de Berzé-la-Ville.

27. Cf. A. Courtille, *Marie en Auvergne, Bourbonnais et Velay*, Clermont-Ferrand, 1997.

28. Citons aussi, vers 700, l'icône de la Madone de la Clémence à Santa Maria du Transtevere à Rome. L'une des plus célèbres *Théotokos* entourée d'anges sur fond de rideau est celle d'un couvent de Backovo en Bulgarie de la deuxième moitié du XII^{ème} siècle. Le rideau est aussi présent derrière la Vierge du cul-de-four de Sainte-Sophie d'Ochrid, vers 1050.

29. Cf. M. Durliat, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions, Belles-Lettres et Arts*, 1974, p. 553.

30. Cf. Bousquet, « Le Thème des archanges à l'étendard de la Catalogne à l'Italie et à Byzance », dans *les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1974, pp. 7-27.

31. Grégoire de Tours l'avait bien indiqué dans un texte court sur la mort de Marie, issu de quelques textes orientaux. Cf. *De Gloria Martyrum*, IV, *Patrologie latine*, 71, col. 708. Ce détail est notamment présent dans les principaux textes concernant la mort de Marie les *Transitus Mariae* dont l'origine est orientale.

32. Cf. A. Cutler, J.-M. Spiezer, *op. cit.* p. 120 et pl. 92.

33. Cf. mon ouvrage *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen Âge*, Brioude, 1983, ch.1. Voir aussi « Les programmes des peintures murales romanes en Auvergne », *Actes du colloque Peintures romanes Issoire*, 1991 (*Revue d'Auvergne*, 106, n° 3, 1992, pp. 103-125).

34. Cf. dans *l'Art religieux du XII^{ème} siècle en France*, Paris, 1924, pp. 32-36 et dans *l'Almanach de Brioude*, 1927, pp. 99-114.

35. Cf. A. Cutler, J.-M. Spieser, *Byzance médiévale*, Paris, 1996, pp. 233, 257, 264.

36. Y. Christe, « Le sceptre du Christ de Lavaudieu » dans *les Cahiers archéologiques*, 1977, pp. 163-167.

37. 7,10 m de large sur 5,80 m de haut.

38. André Regnault qui en fit une copie grandeur nature pour le Musée de Monuments Français avait relevé que la peinture à fresque avait dû être réalisée en dix ou onze phases qui correspondaient chacune à une deux « *Giornatae* ».

39. Les textes ont été restitués par P. Deschamps, M. Thibout, dans *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963, pp. 85-86.

40. P. Deschamps et M. Thibout suggèrent un rapprochement avec la crucifixion de Daphni dans *La Peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963, p. 87. Gélis-Didot et Laffilée avaient cité la Crucifixion du baptistère de Saint-Marc de Venise. O. Demus pensait à la Crucifixion de Trévise. Cf. *La Peinture murale romane*, Paris, 1970, p. 147.

41. O. Demus, *op. cit.*, p. 147.

42. Ce décor a été dégagé en 1963 et se développe sur 1,60 m de hauteur.

43. Cf. P. Deschamps, « Les fresques des cryptes des cathédrales de Chartres et de Clermont et l'imitation des tissus dans les peintures murales » dans *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XLVIII, fasc. 2, 1955. Le décor clermontois qui avait été déposé a malheureusement disparu. P. Deschamps l'avait rapproché très précisément d'un tissu conservé au Musée de Siegburg. On rappellera l'importance de certains trésors d'églises à Pébrac, au Monastier ou à Saint-Michel d'Aiguilhe. La chape dite de saint Pierre de Chavanon à Pébrac est ornée de fleurs et d'animaux. Soie orientale du XI^{ème} siècle ?
44. Il faudrait citer pour la France romane les ensembles peints de Berzé-la-Ville, de Toulouse (Saint-Sernin, peintures du transept), d'Aime, d'Asnières-sur-Vègre ou du Liget...
45. Cf. les trésors de Pébrac, du Monastier, d'Aiguilhe ou du Puy (tissus, reliquaires, pyxides). Rappelons aussi des origines byzantines possibles pour la fameuse Vierge en majesté. Cf. F. Viallet, *Iconographie de la Vierge noire du Puy*, Le Puy, 1983, X. Barral i Altet, *La Cathédrale du Puy-en-Velay*, Milan, 2000, p. 156.
46. D. Auserve-Berranger, « À propos de la peinture de la Dormition, chapelle de Peyrusse (commune d'Aubazat) », *Almanach de Brioude*, 1985, p. 173. D. Auserve-Berranger montre bien que le chapiteau de Notre-Dame-du-Port consacré à l'Assomption avait aussi une source orientale avec le corps de Marie emmaillotté ou les anges aux ensensoirs. À propos de la littérature concernant le sort final de Marie, cf. S.-C. Mimouni, « De l'Ascension du Christ à l'Assomption de la Vierge », *Marie, le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, pp. 471-512. Le plus ancien texte grec relatant cet épisode remontait au VI^{ème} siècle, puis l'Église d'Orient a utilisé le Pseudo-Jean, récit apocryphe, et le récit de Jean de Thessalonique du début du VII^{ème} siècle.
47. « Puis les anges du Seigneur apportèrent l'âme de Marie et la déposèrent dans son corps. Et le Seigneur commanda aux anges de retourner à leur place » (*Transitus latin W. de Wilmart*, BNF lat. 3550, f°10-11, S.-C. Mimouni, *op. cit.*, p. 508.)
48. . Alors, il dit à ceux qui se trouvaient en enfer : « Vive le Seigneur qui viendra juger les vivants et les morts... » S.-C. Mimouni, *op. cit.*, p. 509.
49. D. Auserve-Berranger, *op. cit.*, p. 161.
50. Cf. mon ouvrage *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen Âge*, Brioude, 1983, et « Auzon l'ancienne collégiale Saint-Laurent », *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, t. XCIX, 1998, pp. 239-262. On pourrait sans doute aussi poser des jalons italiens à propos du décor de la chapelle Saint-Michel où certains rassemblements de foule rappellent par exemple des images d'Anagni.
51. Ainsi la susception (accueil) des reliques à Constantinople était un événement célébré dans le calendrier liturgique par une fête distincte de celle fixée pour le saint lui-même.
52. Cf. aussi les églises de Cappadoce : église 5 à Gülü Dere ou église 1 à Karacöeren.
53. Cf. par exemple le couvercle d'un reliquaire contenant un fragment de la pierre du Saint-Sépulcre, en argent doré travaillé en repoussé conservé au Musée du Louvre et datant du XII^{ème} siècle. Les portes de bronze de la cathédrale d'Amalfi (1060) offrent un « festival » de croix.
54. *L'Auvergne et ses marges (Velay - Gévaudan) du VIII^{ème} au XI^{ème} siècle. La fin du monde antique ?*, Le Puy, 1987, p. 289.
55. Il faut évidemment évoquer le décor qui pouvait exister dans l'abbatiale romane de La Chaise-Dieu ou encore celui qui pouvait compléter à Saint-Géraud d'Aurillac la rare évocation du cosmos encore visible à l'intrados d'un arc (cf. mon ouvrage *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen Âge*, Brioude, 1983, ch. 1).
56. Cf. mes ouvrages *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen Âge*, Brioude, 1983, et *La Cathédrale de Clermont*, Nonette, Créer, 1995.
57. Cf. M. Pastoureau, *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, 1986, pp. 35-51. Voir aussi du même auteur, *Bleu*, Paris, 2000.

58. Témoins, bien adaptés à une sacristie, sans doute de la mise en place du culte eucharistique à la fin du XIII^{ème} siècle qui aboutit notamment à la solennisation de la Fête-Dieu. Cf. le *Rational*, de Guillaume Durand (textes réunis par P.-M. Gy, Paris, 1992).
59. Cf. P.-E. Robinne, « Peintures murales des XIII^{ème}, XIV^{ème} et XV^{ème} siècles à la cathédrale de Clermont-Ferrand », *Bulletin Historique et Scientifique de l'Auvergne*, t. LXXXVI, 1974, pp. 225-236. O. Demus avait déjà rapproché la Crucifixion de la salle capitulaire du Puy de celle de Trévise (voir plus haut).
60. Le mur appartient à la dernière phase de la première campagne v. 1280.
61. Découverte en 1993. Cf. mon article « Peintures votives et funéraires à la cathédrale de Clermont », *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, XCVII, 1995, pp. 329-341.
62. M.-C. Léonelli, « Les peintures des livrées cardinalices d'Avignon », *Monuments historiques, Enclaves papales, pays de Vaucluse*, n° 170, sept.-oct. 1990, pp. 41-47. Voir aussi D. Vingtain, *Avignon, le palais des papes*, Zodiaque, « Le ciel et la terre », 1998, pp. 290-342. La chapelle Saint-Martial du palais des papes d'Avignon décorée par Matteo Giovanetti entre 1344 et 1346 présente de fausses architectures notamment dans la partie basse des murs, arcatures ou blancs en trompe-l'œil.
63. Cf. mon ouvrage *Histoire de la peinture...*, op. cit.
64. Cf. V. Marthon, *Étude du patrimoine médiéval (V^{ème}-XV^{ème} siècle) de la paroisse de Saint-Floret (Puy-de-Dôme)*, mémoire de maîtrise, Université Blaise-Pascal, 2000, pp. 169-216.
65. V. Marthon, op. cit., p. 200.
66. Actuelle bibliothèque municipale d'Avignon, peinte vers 1340-1350. Cf. M.-C. Léonelli, op. cit.
67. Cf. mon article « Saulcet » dans *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, t. CI, 2000, pp. 175-192 (notamment pp. 188-190).
68. Cf. M. Polonovski, « Saulcet », dans C.A. *Bourbonnais*, 1988, p. 392 et n° 16.
69. La majesté « aux cheveux blancs comme de la laine blanche » (Ap. 1,14) est vêtue d'un drapé ample et linéaire curieusement compliqué et qui sacrifie à la mode, détail inhabituel pour une figure intemporelle mais significatif de son humanisation depuis le XIII^{ème} siècle. La robe est rouge avec des manches et surtout lui est superposé sous la chape plus traditionnelle un surcot sans manches qui blouse fortement à la taille, rappelant peut-être encore littéralement le texte de Jean « une longue robe serrée à la taille par une ceinture en or » (1,13).
70. Évocation possible de la mode des « tripes », habits de parade dont les bords étaient taillés avec art.
71. Il n'a pas l'allure guerrière qu'il revêtit surtout après Jeanne d'Arc et dans la deuxième moitié du XV^{ème} siècle. Il est ici l'intercesseur des hommes auprès de Dieu, veillant sur la cité céleste, comme le décrivait le carolingien Alcuin, mais aussi celui qui est chargé de transporter les âmes des régions de la mort vers la lumière et les régions de la mort sont à l'ouest où se tient souvent le Jugement Dernier comme à Brioude au XII^{ème} siècle ou Issoire. Là vers 1460, c'est le guerrier en armure.
72. Cf. mon article « Vers une nouvelle datation des peintures de Saint-André Lavaudieu », *Almanach de Brioude*, 1981, pp. 69-86. A.-F. Costantini, *Le Chantier de l'abbatiale Saint-Robert de La Chaise-Dieu au XIV^{ème} siècle, d'après l'étude des manuscrits inédits conservés aux Archives du Vatican*, thèse de doctorat de l'Université Paris-IV Sorbonne, 1994.
73. M.-C. Léonelli, « Églises et chapelles d'Avignon au XIV^{ème} siècle : iconographie des décors peints », *Cahiers de Fanjeaux*, 28, 1993, pp. 321-322.
74. Cf. M.-C. Léonelli, « Centre et périphérie : le cas d'Avignon », *La Peinture murale de la fin du Moyen Âge : enquêtes régionales, Actes du 9^{ème} séminaire International d'Art Mural*, Saint-Savin, 1999, pp. 65-75.
75. Cf. mon article « Les décors peints en Auvergne aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles », *La peinture murale de la fin du Moyen Âge : enquêtes régionales, Cahier n° 5*, 2000, Centre International d'Art Mural, Saint-Savin, et article à paraître.

76. Cf. mon article « Peintures votives et funéraires à la cathédrale de Clermont », *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, XCVII, 1995, pp. 329-341.

77. Cf. sur ce sujet L. Vissière, « capitale malgré elle ? Aigueperse au temps des Bourbons-Montpensier (1400 - 1505) », *Actes du colloque Le Duché de Bourbon des origines au Connétable*, Moulins, 2000 (2001), pp. 154-168. Le Saint-Sébastien de Mantegna, provenant sans doute de la Sainte-Chapelle d'Aigueperse, est aujourd'hui conservé au Louvre. La Nativité de Ghirlandajo se trouve à l'ancienne collégiale Notre-Dame d'Aigueperse.

INDEX

Index géographique : France, Auvergne, Bourbonnais, Velay, Byzance, Italie

Index chronologique : Moyen Âge

Mots-clés : peinture murale, influence byzantine, influence italienne

AUTEUR

ANNE COURTILLÉ

Professeur d'histoire de l'art

Centre d'Histoire « Espaces et Cultures » (CHEC), Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II