Materialibus ad immaterialia : peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour (1317) du XII^e au XV^e siècle

Thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval, sous la direction de
Bruno PHALIP et Daniel RUSSO, université Blaise Pascal Clermont-
Ferrand II. Soutenue le 26 janvier 2012

Marie Charbonnel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cem/12416>

DOI : 10.4000/cem.12416

ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Référence électronique

Marie Charbonnel, « Materialibus ad immaterialia : peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour (1317) du XII^e au XV^e siècle », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 30 novembre 2012, consulté le 22 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cem/12416> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.12416>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions
4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Materialibus ad immaterialia : peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour (1317) du XII^e au XV^e siècle

Thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval, sous la direction de
Bruno PHALIP et Daniel RUSSO, université Blaise Pascal Clermont-
Ferrand II. Soutenue le 26 janvier 2012

Marie Charbonnel

- 1 Cette thèse propose d'appréhender les pratiques pieuses et dévotionnelles médiévales (XII^e-XV^e siècle), à travers le prisme de la peinture murale dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour (créé en 1317). Dans le cadre de cette recherche, les types de production envisagés présentent de multiples visages, tant en raison de la vaste aire géographique qui couvre deux diocèses aux identités bien distinctes, qu'en raison de la période chronologique longue et des statuts diversifiés des édifices concernés par l'étude, de la paroissiale au groupe cathédral, en passant par les abbaciales, prieurales, collégiales ou chapelles.
- 2 L'étude s'articule autour de trois tomes. Dans le tome consacré à la synthèse, la première partie est dévolue à la présentation des cadres présidant à la production des peintures étudiées, à une historiographie des études dans le domaine de la peinture murale, puis à une présentation des sources et problématiques. Les deux parties

suivantes constituent l'essai à proprement parler. Le choix d'une bipartition largement perméable a été adopté entre une peinture utilisée et pensée dans le cadre d'espaces communautaires, à diverses échelles, des moines ou chanoines jusqu'aux fidèles, et une peinture utilisée et pensée dans le cadre d'espaces « individuels » et supportant des fondations particulières. Ce tome de synthèse est accompagné d'un volume de monographies exposant les données historiques, iconographiques et épigraphiques, ainsi qu'une mise en perspective problématique pour chaque ensemble étudié. Le troisième tome, composé de deux volumes, présente les illustrations associées à chaque ensemble accompagnées de cartes, plans, schémas, relevés et photographies des peintures étudiées.

- 3 Dans l'ensemble, la peinture murale est envisagée en tant que support matériel de communication profondément attaché au lieu cultuel et dévotionnel qu'est l'église ¹. Par son inscription dans ce lieu et par son caractère monumental, elle constitue un mode de diffusion privilégié pour des messages dont les destinataires appartiennent à la fois aux sphères céleste et terrestre. Le lieu et l'espace, dans lesquels ces peintures s'inscrivent, sont alors envisagés également en termes de fonction et de fréquentation. S. Sinding-Larsen a d'ailleurs insisté sur le fait que l'utilisation de l'image est affaire de moment et de lieu ². Elle est aussi affaire de personne, de réception et de perception. C'est sur ces aspects que l'essai se penche précisément, dans un premier temps, en croisant des sources et documents d'origines diverses – peintures, sculptures, traités théologiques et actes de la pratique, comme les comptes municipaux et les testaments. L'image donne à voir avec des attentes diverses du producteur au spectateur. Les utilisations possibles par la communauté des fidèles, souvent recoupées par d'autres formes de vie communautaire comme la municipalité, permettent d'inscrire la peinture dans un système beaucoup plus large entre remerciement et demande. Ainsi, l'image peut être le support de la prière, elle-même supportée par des objets, comme les objets de cire ou le chapelet, ou par des objets plus directement associés, comme l'huile pour la lampe à proximité d'un autel. Elle peut également être transportée en procession à travers la ville régulièrement ou exceptionnellement à l'approche d'un danger, guerre ou épidémie notamment. Un simple regard peut également suffire, comme pour les représentations de saint Christophe. Par ailleurs, toujours dans une démarche de protection, l'image peut permettre la diffusion de cultes nouveaux avec des scènes de pèlerinage ou de miracle.
- 4 La multitude des utilisations possibles peut être envisagée à travers des sources « normatives », comme les traités théologiques, qui se réfèrent souvent à Grégoire le Grand et au rôle didactique et émotionnel de l'image, et les traités sur la prière ou encore par des sources plus « pragmatiques » et proches des réalités locales, comme les actes de la pratique. Une limite à cette démarche doit toutefois être posée : le caractère tardif de ces derniers, qui émergent à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle et leur caractère imprécis quant au support technique des images mentionnées. Au-delà des utilisations possibles par les spectateurs, il convient également de s'interroger sur ce que les peintures nous révèlent des communautés utilisant les espaces dans lesquels elles se développent et qui en sont souvent les instigatrices. Les implications oscillent alors entre une construction intellectuelle et conceptuelle de l'*Ecclesia* et l'identification des espaces matériels de l'*ecclesia*. La peinture est un outil déployé au service d'une mise en condition émotionnelle et spirituelle des membres de la communauté. C'est notamment le cas pour le cadre du monachisme féminin afin de mettre en avant le rôle

d'épouses du Christ des moniales, mais également pour prôner une certaine exemplarité à travers les figures des Vierges martyres ⁵.

Fig. 1 – Prieuré féminin d'Aubeterre, saintes Barbe, Marguerite et Catherine, XIII^e siècle (cl. M. Charbonnel).

- ⁵ Pour les communautés monastiques masculines ou pour les dépendances, de type prieuré ou prieuré-cure, les choix opérés tiennent davantage de la *memoria* de la congrégation et de l'appartenance au réseau de celle-ci.

Fig. 2 – Azérat, chœur de la prieurale, Jean de Chandorat, abbé de La Chaise-Dieu (1318-1342), puis évêque du Puy (1342-1356), milieu XIV^e siècle (cl. M. Charbonnel).

- 6 Cette idée d'appartenance apparaît étroitement liée à l'hagiographie. Ainsi, ce sont tantôt les bienfaiteurs, tantôt les saints de l'ordre, notamment pour les ordres mendiants, et des reliques plus ou moins proches géographiquement, qui sont évoqués.
- 7 À travers la peinture transparaît également la culture des clercs. Leur « connaissance vivante du texte de la Bible » est ainsi mise au service d'une construction spatiale et rituelle de l'*ecclesia* dans une perspective de *memoria* par le rituel ⁴. Le second chapitre propose une lecture du bâtiment dans ses divers pôles, mis en lien avec les thèmes iconographiques associés. La première partie revient sur le pôle occidental à travers le porche, les premières travées de la nef, puis sur les tribunes. La gestion de ces espaces oscille entre des traditions carolingiennes bien ancrées et l'insertion de l'édifice dans des réseaux, entre autres, de pèlerinage. Une nouvelle fois, la prise en compte du statut des édifices et de leur histoire apparaît comme indispensable et fondamentale. Dans cette perspective, traiter les images associées à l'architecture pour elles-mêmes, sans les intégrer dans un environnement plastique faisant intervenir d'autres supports d'image comme le mobilier est hasardeux. Le traitement des zones orientales de l'édifice constitue un bel exemple de ces échanges. Des dispositifs, de type autel Sainte-Croix à l'entrée du chœur liturgique, sont souvent associés à l'élément de mobilier qu'est la poutre de gloire avec un Christ en croix, dont elles constituent un écho ou un palliatif.

Fig. 3 – Champeix, chapelle Saint-Jean, trace de Crucifixion, arc triomphal, seconde moitié du XIII^e siècle (cl. M. Charbonnel).

- 8 Dans le chœur même, le terme de représentation prend toute sa dimension. Pour le corpus étudié, vingt-quatre ensembles sur trente conservés entre le début du XII^e et la fin du XV^e siècle, situés au niveau de l'abside ou du rond-point du chœur, présentent des iconographies proches. La figure du Christ en majesté est largement évoquée, comme celles des apôtres et des anges et, dans certains cas, celles des titulaires de l'édifice.

Fig. 4 – Novacelles, paroissiale, Christ en majesté avec apôtres, première moitié du XIII^e siècle (cl. M. Charbonnel).

- 9 Dans trois cas, le Christ est présenté accompagné des « outils » de l'Eucharistie, l'autel et le calice notamment, ceci dans une perspective d'affirmation de la Présence réelle.

Fig. 5 – Aigueperse, Trinité avec calice et autel, seconde moitié du XIII^e siècle (cl. M. Charbonnel).

- 10 Certaines figures, comme la Vierge ou les titulaires de l'édifice, peuvent être « présents » par la sculpture, tout comme le Christ souffrant sur la Croix. L'épigraphie peut également renforcer le rôle de chacun et l'association images/paroles, comme pour l'association du *Credo* avec les apôtres. Ces peintures s'inscrivent parfois dans un jeu d'écho faisant intervenir des éléments comme les *antependia*, retables, stalles ou encore des éléments figurés au sol. En raison des limites imposées par les questions de conservation in situ, il demeure toutefois difficile de saisir l'ampleur de ce phénomène. Enfin, le chœur peut également accueillir la transposition imagée de vœux effectués, notamment lors des épidémies. La peste de 1348 a laissé quelques traces avec l'intégration de figures prophylactiques, comme saint Sébastien, ou de groupes de priants en lieu et place des apôtres.

Fig. 6 – Jenzat, prieurale, hommes en prière, pesteux, seconde moitié du XIV^e siècle (cl. M. Charbonnel).

- 11 Cette partie de la thèse traite enfin d'un autre espace de célébration : l'autel secondaire. Les partis pris diffèrent dans ce domaine, essentiellement en raison des acteurs diversifiés œuvrant dans ces espaces avec la fondation et la célébration de messes particulières. Ainsi, l'évocation du Christ en majesté est loin d'être systématique dans ces espaces secondaires. La Passion peut également être évoquée, notamment à travers la Crucifixion. Néanmoins, il est un élément fondamental pour la gestion des espaces : celui de l'identification des titulaires de ces autels secondaires par l'image. Les textes prescriptifs sont nombreux comme au concile de Trêves en 1310 et vont croissants dans les diocèses, notamment avec l'essor des fondations qui multiplient les lieux de célébration ⁵.

Fig. 7 – Saint-Vincent de Saint-Flour, la famille de Scorailles avec les trois Thomas, niche peinte pour Thomas d'Aquin au centre, première moitié du ^{xv}^e siècle (cl. M. Charbonnel).

- 12 Ces textes sont présents tant en Savoie, où N. Schätti note que c'est une association entre la figure du titulaire et un motif christique rappelant la célébration de l'Eucharistie qui est préconisée, qu'à Tournai, où le *Liber Decani* préconise un marqueur matériel pour toute nouvelle fondation ⁶.
- 13 Ces considérations conduisent naturellement à la troisième et dernière partie de la thèse traitant de l'utilisation de la peinture dans le cadre de l'environnement matériel de la fondation. N. Bériou donne trois conditions essentielles à la fondation d'une chapellenie : un desservant, un lieu et un revenu ⁷. C'est le second aspect qui nous intéresse ici au premier chef. Comme la plupart des lieux possédant une vocation spécifique, celui de la chapellenie a parfois reçu des aménagements permettant à la fois de préciser et de renforcer son rôle. La chapellenie s'implante sur des aménagements communautaires préexistants ou suscite la création d'aménagements qui lui sont propres – autel, chapelle latérale ou indépendante. Dans ce cadre, la peinture murale, par ses propriétés de marqueur spatial et dévotionnel, vient accompagner un tout constitué éventuellement d'une architecture particulière, toujours d'un autel et d'un équipement liturgique.
- 14 Le premier chapitre de cette partie est consacré aux éléments déclencheurs de la commande de peinture murale. Les sources utilisées sont à la fois archivistiques, avec des testaments, et iconographiques et épigraphiques, avec les peintures ou sculptures conservées. Les enjeux de la fondation vont souvent au-delà d'une simple démarche *pro remedio anime*. Celle-ci peut également être l'occasion de la mise en place d'un signe de remerciement à la suite de l'exaucement d'un vœu, qui passe soit par la commande d'une image, soit par l'utilisation d'une image préexistante, et le don de cire ou d'huile pour éclairer celle-ci. Les attentes et les moyens face à l'environnement matériel de la

fondation sont diversifiés. Certains auront les moyens d'assumer à la fois les environnements matériels et liturgiques de la fondation, d'autres devront privilégier l'aspect liturgique, d'autres encore profiteront de l'occasion qui leur est donnée pour faire la démonstration de leur pouvoir ou se rendre visibles pour attirer plus de prières. La notion d'exposition par le support matériel est alors fondamentale, tout comme le problème du public visé qui peut être appréhendé par les sources épigraphiques ou par certains traités de prière qui louent l'église comme lieu de prière individualisée, notamment en raison de la présence des sépultures ⁸.

- 15 L'étude des testaments et actes de fondation permet d'élargir la perception de la temporalité et des intentions dans ce cadre. Ainsi, le temps de la célébration n'intervient pas toujours *post mortem* et peut également débuter du vivant du ou des fondateur(s). La mise en place d'éléments matériels soutenant le processus de fondation, qu'ils soient de nature architecturale ou mobilière, suit cette même logique. Certains fondateurs laissent ainsi la charge de la mise en place de ces éléments à leurs héritiers, tandis que d'autres anticipent. La prise en compte des actes de la pratique permet également d'insérer ces fondations dans un contexte familial ou religieux plus large avec la question de la pérennité de celles-ci, qui peut se traduire par l'ajout, voire le déplacement de sépultures, de portraits, d'armes ou d'épithèmes par les successeurs des fondateurs. Par ailleurs, des commanditaires fondent une chapelle pour leur sépulture et demandent à ce que celles de membres de leur parenté soient déplacées dans ces espaces nouvellement créés.

Fig. 8 – Ennezat, collégiale, Dit des trois Morts et des trois Vifs, famille de Robert de Bassinhac, chanoine, vers 1420 (cl. M. Charbonnel).

- 16 Le second chapitre de la troisième partie est consacré aux questions en lien avec l'implantation, la configuration et l'utilisation de la peinture murale, à travers l'approche des espaces et thèmes choisis pour construire la « mise en scène » de la

mémoire individuée. La première partie traite ainsi de l'implantation de ces espaces. Trois cas de figure principaux émergent : l'édification d'une chapelle indépendante de l'église ou d'une chapelle latérale, la fondation d'un nouvel autel et l'utilisation ou la situation par rapport à un dispositif préexistant. La chapelle indépendante verra souvent se déployer sur ses murs des peintures permettant la création d'un espace homogène. Elle apparaît comme un espace d'expression privilégié dans la mesure où elle permet des développements iconographiques et épigraphiques plus denses. Par ailleurs, lorsqu'il y a sépulture, celle-ci prendra des dimensions plus monumentales dressant souvent un portrait du défunt sur des supports sculptés. La répétition du portrait à travers la peinture murale sera alors moins usitée, ce qui n'est pas le cas lorsque la sépulture est implantée dans des espaces de circulation comme le déambulatoire ou la nef. Les développements iconographiques sont alors plus limités et s'inscrivent dans un schéma mêlant dispositif au sol de type plate-tombe et signalisation de celle-ci par une peinture murale, souvent le défunt priant la Vierge et éventuellement un autre intercesseur, et par des formules épigraphiques, rejoignant parfois les indications données dans les testaments pour l'élection de sépulture.

Fig. 9 – Cathédrale de Clermont, chanoine Gauthier vers 1280 et chanoine Coustave, xv^e siècle (cl. M. Charbonnel).

- 17 D'autres fondateurs peuvent faire preuve d'un certain opportunisme en exploitant des dispositifs préexistants (autel ou image) dans une perspective hagiophilique propre. Dans d'autres cas, l'image sera mentionnée de façon plus pragmatique pour désigner la sépulture où le fondateur souhaite rejoindre ses aïeux. L'image apparaît alors comme un marqueur spatial important.
- 18 Dans la seconde partie de ce chapitre, la peinture est interrogée dans son rôle de vecteur permettant la matérialisation de la communication entre le commanditaire et les sphères terrestre et céleste. Cette communication peut s'opérer à travers

l'exposition de thèmes iconographiques et épigraphiques choisis, de gestes et de paroles par le portrait et de l'identité du ou des fondateurs par divers signes comme l'inscription, le portrait ou l'héraldique. Rappelons, une fois de plus, que la peinture murale n'est ici qu'un des éléments mis en œuvre pour la chapellenie en complément d'objets, de gestes et de paroles⁹. Elle n'apparaît qu'en filigrane dans les testaments et actes de commande, entièrement subordonnée à l'architecture, sans que l'iconographie choisie ne soit détaillée, contrairement à d'autres régions comme celles de Douai ou d'Avignon, où les iconographies sont toutefois davantage détaillées pour des éléments mobiliers que pour la peinture murale¹⁰. Les choix opérés dans le domaine hagiographique recoupent bien les réalités relevées pour les médiations dans les testaments. Ainsi, la Vierge reste, avec, dans une moindre mesure, les saints patrons, la médiatrice privilégiée que ce soit sur le parchemin ou sur le mur¹¹. Elle est présente dans 18 compositions sur 25 pour les peintures conservées dans l'aire étudiée. Les saints sont en nombre plus restreint que dans les testaments. Le choix du saint se fait alors souvent en lien avec le prénom porté. Les anges peuvent également, le cas échéant, présenter les fondateurs à la Vierge, aux saints ou au Christ. Enfin, les fondateurs peuvent également opter pour des saints de l'ordre où leur chapelle est implantée, notamment pour les ordres mendiants (fig. 7).

- 19 À partir du xv^e siècle, des thèmes littéraires vont également être choisis comme le Mors de la pomme, la Danse macabre ou le Dit des trois Morts et des trois Vifs, qui apparaissent rarement isolés (fig. 8)¹².
- 20 Cette question nous amène aux deux dernières sous-parties consacrées respectivement au portrait et aux gestes du fondateur et à l'identification de celui-ci. La peinture est loin d'être le seul support sur lequel se développent les éléments identifiant les fondateurs. Ainsi, nous savons, par les testaments ou par des sources iconographiques, que l'équipement de la chapellenie ou les éléments provisoires liés à l'inhumation constituent d'autres supports privilégiés¹³. Pour la peinture, les fondateurs sont le plus souvent représentés agenouillés, avec, éventuellement, un objet de donation en cire ou des objets liés à la prière, comme le livre ou le chapelet.

Fig. 10 – Mazerier, peinture de Tévenin Voudable portant une tortilla derrière les rois mages, vers 1383 (cl. M. Charbonnel).

- 21 La question de la temporalité est une nouvelle fois posée. Au-delà d'une normalisation des gestes évidente, s'agit-il de perpétuer des gestes *post mortem* et ainsi de participer à la célébration de sa propre mémoire ou de mettre en avant des gestes pieux opérés du vivant ? Cette question est insoluble, mais ne saurait être négligée. D'autres fondateurs optent pour un schéma proche de la plate-tombe gravée ou du gisant et figurent dans une attitude de repos.

Fig. 11 – Groupe cathédral du Puy-en-Velay, cloître, peinture accompagnant une sépulture, XIV^e siècle (cl. M. Charbonnel).

- 22 Concernant les éléments d'identification, certains actes de fondation mentionnent des demandes pour faire peindre des armes sur l'autel où est fondée la chapellenie, d'autres précisent que les vêtements du prêtre ou le calice et la patène devront présenter ce motif ¹⁴.

Fig. 12 – Vals-le-Chastel, Vierge au manteau, le fond reprend le motif héraldique de la famille, milieu xv^e siècle (cl. M. Charbonnel).

- 23 L'association portrait/épitaphe au mur peut éventuellement renvoyer au dispositif au sol, où seules les armes figurent. Les retables peuvent également faire l'objet de telles demandes, y compris lorsqu'ils sont destinés à des dispositifs comme le maître-autel ¹⁵.
- 24 Ainsi, les intentions et les supports de la démarche de décor (et non d'ornementation) varient en fonction des dispositifs dans lesquels ils s'insèrent. Une peinture peut rarement être envisagée et interprétée de manière unilatérale. Deux aspects fondamentaux s'imposent à travers ce questionnement : la nécessité de dépasser la seule étude du temps de la création pour aller vers le temps de l'utilisation à plus ou moins long terme, mais également celle de ne pas limiter une étude à un seul support, si ce n'est pour l'intégrer dans des mécanismes d'expression faisant intervenir d'autres médias, qu'il s'agisse d'architecture, de sculpture, de peinture, de tissu ou d'orfèvrerie.

Reçu : 8 septembre 2012 – Accepté : 20 septembre 2012

NOTES

1. B. WILLIAMSON, « Altarpieces, liturgy, and devotion », *Speculum*, 79/2 (2004), p. 341 et K. VAN DER PLOEG, « Form as function, function as form : some recent trends in the study of italian art and architecture of the Middle Ages and the Renaissance », *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 55 (1996), p. 1-17.

2. S. SINDING-LARSEN, *Iconography and ritual. A study of analytical perspectives*, Oslo, 1984, p. 36.
3. J. F. HAMBURGER, « Art, enclosure and the cura monialum : Prolegomena in the guise of a postscript », *Gesta*, 31/2 (1992), p. 108.
4. G. DAHAN, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval (XII^e-XIV^e siècle)*, Paris, 1999, p. 351.
5. Dom MARTÈNE et Dom DURAND, *Thesaurus novus anecdotorum*, t. 4, Paris, 1717, col. 254, § 69.
6. N. SCHÄTTI, « Chapelles funéraires de quelques églises de l'ancienne Savoie du Nord au XV^e siècle : organisation de l'espace sacré, décors et aménagements », in *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, Rome, 2002, p. 600 et J. PYCKE, *Sons, couleurs et odeurs dans la cathédrale de Tournai au XV^e siècle*, Louvain-la-Neuve, 2004, p. 166.
7. N. BÉRIOU, « Les chapellenies dans la province ecclésiastique de Reims au XIV^e siècle », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 57/159 (1971), p. 227-240.
8. G. HASENOHR, *Prier au Moyen Âge*, Turnhout, 1991, p. 245-246.
9. V. SCHIER, « Memorials sung and unsung : liturgical remembrance and its history », in G. HASENOHR, *Prier...*, *ibid.*, p. 125-135.
10. J.-P. DEREGNAUCOURT, *Autour de la mort à Douai : attitudes, pratiques et croyances (1250-1500)*, thèse de doctorat sous la direction d'A. Derville, université de Lille 3, 1993, t. 1, p. 145 et P. PANSIER, *Les peintres d'Avignon aux XIV^e et XV^e siècles*, Avignon, 1934.
11. É. PLUMEY, *Entre ici-bas et au-delà. La pratique testamentaire à Clermont à la fin du Moyen Âge (1250-1520)*, maîtrise sous la direction de L. Viallet, université de Clermont-Ferrand II, 2003, p. 34.
12. E. GERTSMAN, *The Dance of the Death in the Middle Ages. Image, text, performance*, Turnhout, 2010, p. 127-134 pour La Chaise-Dieu.
13. C. BEAUNE, « Mourir noblement à la fin du Moyen Âge », in *La mort au Moyen Âge, 6^e congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Strasbourg, 1975, p. 129.
14. M. DESACHY, « Tables et "pointes" de la cathédrale de Rodez (XIV^e-XVI^e siècle) », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 155/2 (1997), p. 594-595.
15. F. SALESSE et C. VELLET, « Mobilier liturgique, piété individuelle et réseaux sociaux. Autour d'un retable montferrandais (fin du XV^e siècle) », in L. VIALLET (dir.), *Religio, Religare. Huit études d'histoire médiévale*, Clermont-Ferrand, 2009, p. 60. Archives Dép. du Puy-de-Dôme, 7 G 44, art. 29.

AUTEUR

MARIE CHARBONNEL

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II