

BULLETIN DE LA
SOCIÉTÉ
HISTORIQUE ET
ARCHÉOLOGIQUE DU
PÉRIGORD



TOME CXLVI
ANNÉE 2019
3^e LIVRAISON

SOMMAIRE DE LA 3^e LIVRAISON 2019

● Éditorial : Poser son regard (Dominique Audrier).....	279
● La restauration des peintures murales de l'église de Saint-Méard-de-Drôme (Dominique Peyre).....	281
● L'église de Saint-Méard-de-Drôme : le décor non figuratif comme preuve de deux périodes de mise en couleur ? (Pauline Mabillet de Poncheville).....	291
● La symbolique des peintures de Saint-Méard-de-Drôme (Jean-Marc Nicolas).....	303
● Église Saint-Martin de Limeuil. Gravures et peintures murales (Brigitte et Gilles Delluc).....	309
● Réflexions et interprétations autour des peintures du château de Jumilhac (Jumilhac-le-Grand) (Henry de La Tour du Pin).....	329
● Les peintures murales de l'église de Saint-Saud-Lacoussière (Guy Mandon).....	337
● Les peintures murales de l'église Notre-Dame de l'Assomption à Belvès. Un état de la question (Dominique Peyre).....	345
● Les peintures du château de Belvès : la Renaissance des Preux (Noëlle Rebichon).....	357
● Peintures murales en Périgord (cahier couleur).....	373
● Le pigeonnier du Coderc à Fouleix (La Pierre angulaire).....	381

Vie de la Société

● Programme de nos réunions. 4 ^e trimestre 2019.....	388
● Compte rendu de la séance : du 15 mai 2019 : La Dordogne et Varennes (23-26 juin 1791), par G. Mandon ; Les sociétés de secours mutuels à Périgueux sous le Second Empire, par J. M. Cazauran ; 50 ans de l'art pariétal paléolithique en Périgord. 2 – Nos grands travaux, par B. et G. Delluc ; Cérémonie de remise des insignes de la Légion d'honneur à M ^{me} Brigitte Delluc, vice-présidente de la SHAP.....	389
du 5 juin 2019 : Conservation et destruction des archives : quelles évolutions ?, par M. Etchechoury ; Yvan Monceau, un fusilier marin du Bataillon Kieffer (Lanquais, 1920 - Flessingue, 1944), par G. Delluc ; Enseignement agricole, enjeux politiques et occasions manquées, par M. Cestac.....	394
du 3 juillet 2019 : Les 700 ans du marché du Bugue, par G. Fayolle ; La découverte des gravures gravettiennes de la grotte de La Cavaille et les travaux récents, par G. et B. Delluc ; Le journal quotidien de Lily Jolibois-Roger, 1914-1918, par G. Delaux.....	397
● Admissions nouveaux membres.....	400
● Vie de la bibliothèque. Entrées dans la bibliothèque (Huguette Bonnefond) ; Dans nos collections : Un livre étonnamment moderne : <i>Le Maïs ou Blé de Turquie apprécié sous tous ses rapports</i> , par A. A. Parmentier, édition de 1812 (Maurice Cestac).....	401
● Revue de presse (Huguette Bonnefond).....	409
● Annonces sortie et conférence-dîner.....	412
● Sorties en Bergeracois. 27 avril et 24 mai 2019 (Marie-France Sardain, Huguette Bonnefond et Michel Roy).....	413
● Voyage à Rhodes. 9-16 septembre 2018. Sur les traces lointaines de Mathieu Brangelier, « gentilhomme de Périgord », défenseur de Rhodes en 1480 (François Michel).....	419
● Courrier des chercheurs (Brigitte Delluc).....	425
● Notes de lecture.....	429

Le présent bulletin a été tiré à 1 000 exemplaires.

Photo 1^{er} de couverture : *Christ en Majesté*, église de Saint-Méard-de-Drôme, xv^e siècle.

Photos 4^e de couverture : *La tunique aux dés*, église de Saint-Saud-Lacoussière (p. 343) ; *Entrée du Christ à Jérusalem*, église de Saint-Méard-de-Drôme (p. 307) ; *Saint Éloi et saint Antoine le Grand*, église Saint-Martin à Limeuil (p. 326) ; *La fuite en Égypte*, église Saint-Martin à Limeuil (p. 319).

ÉDITORIAL

Poser son regard

Il est bien des manières d'enseigner et de transmettre.

Aujourd'hui, l'écrit paraît le moyen privilégié ou du moins celui qu'il revient à toute personne de partager pour apprendre et savoir. Or il en est bien d'autres.

Nos anciens ont donné à la parole, la Parole, le pouvoir de créer et de dire toute chose. Toutefois, il en est une autre encore dont les manifestations diverses nous sont parvenues : le dessin.

Dès les temps préhistoriques, l'image gravée ou tracée témoignait d'une croyance ou d'un savoir, connu et à léguer. Chaque figuration avait un sens ; ce n'était pas seulement un décor, modeste ou raffiné, mais un langage véritable. Ainsi à l'époque romane où les fresques sont un catéchisme authentique, une sorte de bande dessinée offerte à chacun pour s'instruire et méditer.

Le sens à donner à ces figurations n'est jamais unique ; il est accessible selon la formation, les attentes, la culture ou encore... les besoins propres. Telle est la réalité du symbole.

Nous redécouvrons ces dernières années les peintures murales de nos églises, souvent occultées aux siècles passés. Elles sont à la fois simples, belles, significatives et justes. Restaurées avec beaucoup de soin et de compétence, elles rayonnent à nouveau. Elles suscitent curiosité et admiration, questions et réponses. Elles sont comme des regards posés sur le beau imprégné de multiples mystères.

La présente livraison de notre *Bulletin* reprend les conférences données lors du colloque tenu en novembre 2018 en l'église de Saint-Méard-de-Drôme. Des études inédites sur d'autres sites périgourdins complètent heureusement celles-ci.

Dominique Audrerie

Nota – Dans les pages qui suivent, il sera question de la *Dronne*, nom propre dont l'orthographe nous est connue. Néanmoins, il est aussi fait mention de la *Drôme*, autre orthographe du même mot, que l'on retrouve par exemple dans le nom des villages de Saint-Méard-de-Drôme et Saint-Pardoux-de-Drôme.

Vient de paraître...

La SHAP vient de publier deux ouvrages :

*418, 1600^e anniversaire de la proclamation
du Royaume wisigothique d'Aquitaine*
86 pages, ill., 12 € (disponible à la SHAP)

100 félibrées en Périgord, 1903-2019, par Pascal Serre
(en co-édition avec Les Livres de l'Îlot et Lo Bornat)
550 pages, ill., 25 € (disponible en librairie)

La restauration des peintures murales de l'église de Saint-Méard-de-Drôme

par Dominique PEYRE

On savait que l'église de Saint-Méard-de-Drôme conservait des décors peints, le marquis de Fayolle en fait état en 1888 dans la chronique des travaux en cours du Bulletin de la SHAP :

« L'intérieur de l'église avait été recouvert de peintures à une époque reculée. Aujourd'hui au lieu des méandres et des rubans à plusieurs tons qu'on aperçoit encore sous le badigeon, elle est décorée de ce faux appareil peint en noir sur fond crème qui, dans nos campagnes, paraît être le dernier mot de l'art comme du reste la froide nudité du quartelage dans nos cathédrales ».

La mise au jour des peintures murales a surpris cependant par l'ampleur du programme révélé et l'état de conservation de ce fragile témoin du passé dans un édifice que la restauration de la fin du XIX^e siècle paraissait avoir totalement transformé.

En fait, jusqu'au XIX^e siècle inclus, lorsqu'une rénovation semblait nécessaire et si le parti adopté ne l'imposait pas, ce qui était considéré en bon état était conservé par mesure d'économie des travaux à effectuer. Ainsi, dans le traitement des murs, peut-on constater une superposition d'enduits et de badigeons, parfois en grand nombre, qui nous livre une part essentielle de l'histoire de l'édifice. Et ce n'est souvent qu'au XX^e siècle que l'on a voulu revenir jusqu'à l'appareil du mur, en faisant disparaître ces témoins uniques.

L'église de Saint-Méard-de-Drône remonte aux XI^e-XII^e siècles. Assez tôt, en raison du conflit entre Plantagenêts et Capétiens, comme d'autres églises du Ribéracois, elle s'est trouvée dotée d'un dispositif défensif au-dessus du chœur. On peut penser que ce grand décor a été peint après la guerre de Cent Ans. L'avènement de la Réforme bouleversa la représentation que l'homme se fait du monde et les guerres de Religion, en radicalisant les positions des uns et des autres, inaugurèrent une vague d'iconoclasme qui allait affecter profondément le royaume de France. Comme nous le verrons, l'église de Saint-Méard en offre le témoignage saisissant dans la représentation de la Cène.

Si des travaux sont signalés à différentes époques, c'est la fin du XIX^e siècle qui amena les plus profondes transformations. Le très mauvais état de l'église, ainsi que le montrent des photos de l'époque (fig. 1), nécessita des travaux importants : ils transformèrent l'aspect de l'édifice, en particulier côté ouest où il fut totalement reconstruit. Comme le déplorait le marquis de Fayolle, le grand décor de la fin du Moyen Âge disparut...



Fig. 1. L'église de Saint-Méard-de-Drône à la fin du XIX^e siècle (photothèque SHAP).

I. L'étude préalable (1999)

Au printemps de l'année 1999, l'architecte des Bâtiments de France de la Dordogne sollicitait Françoise et Christian Morin pour une étude des peintures murales de l'église. En préalable, les restaurateurs examinèrent l'état sanitaire de l'édifice. Situation favorable, il est construit sur un terrain qui présente une pente suffisante pour drainer les eaux. Cependant, les enduits extérieurs étaient constitués d'un liant hydraulique qui empêchait le mur de « respirer » et emprisonnait l'humidité. À cela s'ajoutait une mauvaise collecte des eaux de pluie qui s'accumulaient au pied des murs ; les contreforts étaient couverts de lichens, leurs joints dégarnis n'étaient plus étanches ; au chevet, les eaux ruisselaient sur une partie des murs et des contreforts ; enfin, le parement du mur nord de la travée de la coupole était dégradé. Infiltrations, mauvaise évacuation, remontées capillaires nécessitaient des travaux de mise hors d'eau afin de retrouver des conditions favorables au bon état de l'édifice et, par voie de conséquence, à la conservation des peintures murales.

Les sondages permirent d'abord d'établir une stratigraphie identifiant les différentes couches qui recouvraient le parement. Ainsi cinq interventions furent mises en évidence. De la plus récente à la plus ancienne, on observait une reprise du soubassement (milieu du xx^e siècle) sur une hauteur de 2,50 m avec un enduit au ciment peint en blanc avec la représentation de faux joints noirs pour l'accorder au reste du décor du xix^e siècle, puis le décor en faux appareil de la fin du xix^e siècle, brunâtre, couvrant toute la surface, réalisé sur un mince enduit au plâtre, deux badigeons à la chaux et le décor figuratif exécuté sur enduit de chaux et de sable ou par endroits directement sur la pierre, enfin, la maçonnerie du mur. Cette stratigraphie révéla finalement un seul décor important, figuratif, couvrant l'ensemble des surfaces, peut-être réalisé en deux campagnes, mais formant un ensemble remarquablement conservé au regard des bouleversements subis par l'édifice. Son style et son mode d'exécution permettaient de le situer chronologiquement dans le courant du xv^e siècle. Comme cela arrive presque toujours, un piquage avait été pratiqué afin de permettre à l'enduit au plâtre du xix^e siècle de mieux adhérer au mur : de nombreux petits trous, assez profonds, apparaissaient ainsi dans le chœur et sur le mur sud. Cependant Christian et Françoise Morin observèrent que « d'autres endroits ont été raclés... la couche picturale est alors abrasée, les pigments ont disparu, mais l'enduit n'a pas de trou ». Côté nord, ce sont des « griffures » et des trous pratiqués dans les yeux des personnages qui suggéraient une autre cause que la simple préparation de la surface pour un nouvel enduit. Nous y reviendrons.

Lors de cette intervention les éléments de peinture dégagés furent nettoyés et fixés afin d'assurer leur conservation.

La technique de la peinture semblait celle d'une détrempe appliquée sur un enduit recouvrant le parement de pierre. Sur les piliers en pierre de taille, elle recouvrait un simple badigeon.

La palette des coloris comportait de l'ocre rouge, de l'ocre jaune, du noir, un blanc utilisé en rehaut, le blanc du badigeon de chaux, constituant le fond, utilisé en réserve, un rouge vermillon qui avait noirci par endroits en raison de son oxydation (joues de l'ange musicien sur la coupole), un gris bleuté.

L'étude se concluait par la proposition d'un protocole de conservation-restauration de ces peintures en raison de leur intérêt historique et artistique. Une intervention en conservation apparaissait nécessaire au moins en raison des désordres qui faisaient courir un danger aux peintures : les fissures observées dans la coupole et les écoinçons, un défaut d'adhérence de l'enduit à la maçonnerie dans certaines zones.

Une fois les travaux de mise hors d'eau et d'assainissement réalisés, la restauration des peintures put être engagée¹. Didier Legrand, chargé de l'opération, effectua un nouveau constat d'état détaillé.

Les sels entraînés par les remontées capillaires étaient présents à la surface de la peinture sous forme cristallisée, ce qui montre l'absence d'humidité et confirme l'efficacité des opérations d'assainissement. Des prélèvements furent pratiqués pour analyser les composants picturaux. Le résultat indiquait une absence de liant protéinique : il ne s'agissait donc pas de peinture à la colle, mais de pigments simplement dilués dans l'eau, appliqués sur une surface chaulée encore humide produisant un effet de carbonatation lors du séchage. Malgré cette technique assez aléatoire (le processus de carbonatation n'est pas uniforme), la couche picturale paraissait cohérente dans son ensemble et l'enduit original présentait une élasticité qui a pu limiter les fissures.

Un essai d'intervention fut pratiqué dans la première travée de l'église, côté nord. La couche de plâtre apparaissant dure, résistante, le dégageage de la peinture s'effectua au bistouri. Les parties d'enduit détachées du mur furent recollées par des injections de résine acrylique diluée à 50 % dans l'eau : il s'agissait d'établir des points d'ancrage régulièrement répartis. Les bords des lacunes de la peinture furent consolidés avec une résine acrylique très diluée et des solins à la chaux vinrent soutenir l'enduit dans les endroits où il s'interrompait. La couche picturale elle-même fut consolidée avec du Paraloid B 72 (résine acrylique) en solution à 2 % dans l'acétone. On élimina les sels en surface par application de pulpe de papier à pH neutre, imbibée d'une solution saturée dans l'eau de carbonate d'ammonium. Ce dernier, par son action solvante, permet d'effectuer simultanément le nettoyage d'une partie de la peinture ; le reste, à savoir les fonds blancs, est nettoyé à la gomme wishab (éponge double-face).

1. La restauration des peintures murales s'est déroulée en deux campagnes, 2013 (chœur et avant-chœur) et 2018 (travée de la coupole), conduites par l'atelier de Didier Legrand, sous la maîtrise d'œuvre de Virginie Lugol, architecte du patrimoine, et le contrôle scientifique et technique de Dominique Peyre, conservateur des monuments historiques, DRAC Nouvelle-Aquitaine. Les travaux importants de consolidation de la travée de la coupole ont obligé à différer la restauration du reste de la nef.

La réintégration, c'est-à-dire la retouche des lacunes de la peinture, fut réalisée avec la technique du repiquage au point (juxtaposition de petits points pour obtenir un ton local), un ton en dessous de la couleur, afin de distinguer de près l'intervention du restaurateur de l'original.

II. La première tranche des travaux : le chœur (2013)

Les essais validés, le protocole établi, l'opération de la première tranche concernant le chœur débuta par le piquage de l'enduit au ciment. Au préalable, la zone de contact entre cette partie et l'enduit portant le décor peint recouvert par la couche de plâtre fut traitée par l'équipe de Didier Legrand afin de réduire l'effet des vibrations provoquées par le piquage mécanique de la partie inférieure. L'enduit au plâtre et les badigeons recouvrant les peintures furent éliminés au scalpel avec une finition à la fibre de verre sur la voûte où le badigeon demeurait fortement adhérent. Les sels, dangereux pour la couche picturale, furent éliminés par application de compresses, sulfate de sodium présent comme additif dans le ciment, sulfate de calcium dans le plâtre, auxquels s'ajoutaient des traces de chlorures et de nitrates.

Le dégagement révéla une couche picturale lacunaire dont 30 % de la surface furent piqués pour permettre un meilleur accrochage du plâtre. On trouva aussi des griffures, serrées et profondes par endroits : elles concernaient les scènes figuratives, à hauteur d'homme ou d'un accès facile. Côté nord du chœur, dans la représentation de la Cène, on observait en outre un effacement par abrasion des visages et des trous pratiqués dans les yeux. Cette destruction « ciblée » dénonçait sans aucun doute un acte iconoclaste survenu durant les guerres de Religion².

Deux types de lacunes étaient à reprendre : les grandes zones ayant perdu l'enduit original et les piquages. Il fallut donc remettre à niveau avec une matière et une couleur identiques à l'original. Les éléments de corniche repris au plâtre au XIX^e siècle furent remplacés par des mastics au mortier de chaux. La peinture elle-même fut consolidée et nettoyée selon le protocole défini. Colette Di Matteo, inspectrice générale des monuments historiques, recommanda une retouche sur les abrasions et les sous-niveaux afin d'équilibrer la présentation entre parties originales et manques. On retrouve ainsi une cohérence de lecture des figures.

Dans la zone inférieure, l'enduit au ciment fut remplacé par un enduit à la chaux aérienne sur lequel les restaurateurs réalisèrent une patine d'harmonisation.

2. Sur cet aspect, nous renvoyons aux travaux d'Olivier Christin : *Une révolution symbolique : l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Minuit, 1991.



Fig. 2. Le chœur de l'église de Saint-Méard-de-Drôme.

Cette restauration du chœur révéla un ensemble iconographique remarquable dont la composition se conformait à la hiérarchie des espaces (fig. 2). À la voûte de l'abside, un Christ en Majesté, entouré du Tétramorphe, dans la travée précédente un Jugement dernier, l'ensemble sur un fond étoilé. Dans l'abside, au-dessous du Christ en Majesté, deux scènes hagiographiques avec, au nord sainte Radegonde, au sud le martyr de saint Barthélemy. Dans la travée précédente, au nord la Cène avec Judas portant la bourse, signe de sa trahison, au sud, l'entrée de Jésus à Jérusalem, le jour des Rameaux.

III. La deuxième tranche des travaux : la travée de la coupole (2018)

La deuxième tranche des travaux allait présenter beaucoup plus de problèmes dans la travée de la coupole. La préparation du chantier de restauration, avec la phase préalable de piquage, révéla l'état désastreux des piliers qui supportent la partie la plus lourde de l'édifice, avec la coupole au-dessus de laquelle se dressait autrefois le clocher. L'entreprise Gazaille découvrit des piliers fissurés, des chapiteaux fragmentés. Des désordres à cet endroit de l'édifice étaient apparus très tôt car les chapiteaux avaient déjà été maçonnés et le décor du xv^e recouvrait les reprises. L'évolution de ces désordres expliquait l'ampleur des travaux entrepris à la fin du xix^e siècle. Il fallut donc purger cette

partie des réparations diverses qui avaient été effectuées, notamment au ciment, pour remplacer les éléments défectueux, piliers et chapiteaux : on assurait ainsi la cohérence et la stabilité de la travée de la coupole. Les nouveaux chapiteaux, d'un volume identique aux originaux, furent simplement épannelés. L'un des chapiteaux originaux, fragmenté en de nombreux morceaux mais presque complet, sera recomposé et présenté dans l'église.

L'équipe des restaurateurs des peintures murales accompagna le travail des maçons afin de consolider ce qui pouvait l'être et documenter la progression de l'opération. Les enduits des peintures des écoinçons de la coupole ont été refixés à la maçonnerie avant l'intervention des maçons pour éviter que les vibrations n'aggravent la situation.

Les travaux de consolidation structurelle achevés, la restauration des peintures murales a pu être poursuivie selon le protocole défini et mis en œuvre précédemment : consolidation de la couche picturale ; dessalement (élimination des sulfates de calcium par application de compresses avec une solution saturée dans l'eau de carbonate d'ammonium, l'enduit au plâtre ayant entièrement recouvert la peinture) ; nettoyage et enfin réintégration des lacunes.

Le dégagement des élévations a révélé, côté sud, sous l'arc, une Déploration avec, au centre, la Croix figurée par un Tau, au-devant, la Vierge et son Fils entourés par l'apôtre Jean et Marie-Madeleine ; au-dessous, à droite de la baie, une scène avec trois personnages partiellement conservés. Côté nord, sous l'arc, un personnage seul au centre ; en dessous à gauche de l'oculus, un personnage tenant une équerre, accompagné de l'inscription « *scs Felipus* » (fig. 3), l'apôtre Philippe, et au même niveau à droite, la représentation d'une



Fig. 3. L'apôtre Philippe, église de Saint-Méard-de-Drôme.

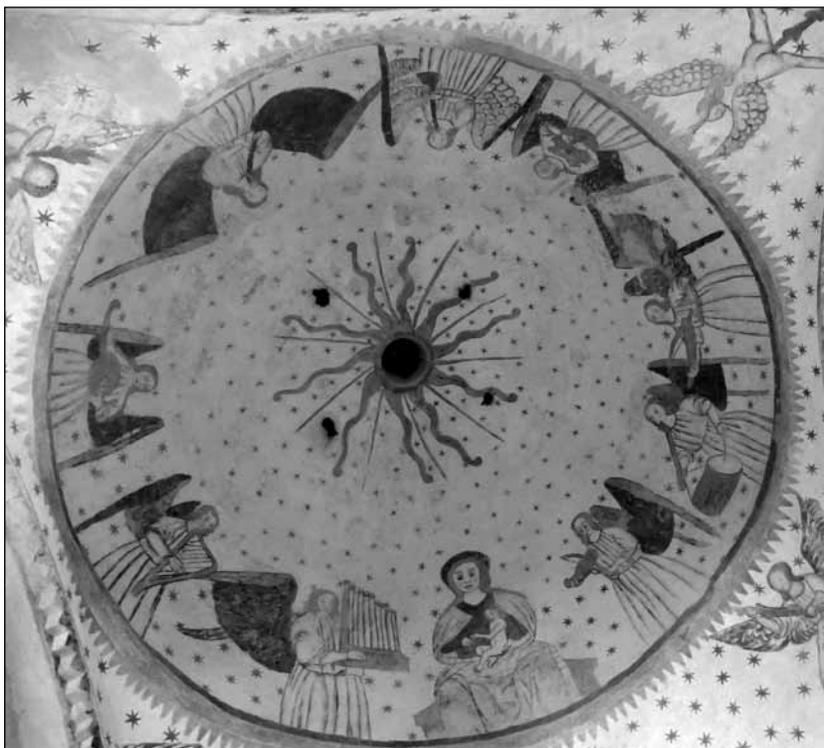


Fig. 4. Des anges musiciens accompagnent une Vierge à l'Enfant, coupole, église de Saint-Méard-de-Drôme.

toiture encadrée par deux tours, éléments partiels d'une construction. Toute la partie inférieure a disparu en raison de la reprise du parement avec l'enduit au ciment, à l'exception de traces subsistant derrière les autels qui avaient été installés à la fin du XIX^e siècle.

Au-dessus, dans la coupole et ses écoinçons, des anges. À la base de la coupole, des anges musiciens accompagnent une Vierge à l'Enfant ; le fond blanc est constellé d'étoiles rouges. Tout en haut, comme un soleil, l'ouverture circulaire du clocher est entourée de rayons. Ici la palette des couleurs est très limitée : essentiellement, rouge, jaune et noir (fig. 4 et p. 379).

IV. Le parti-pris pour la restauration des peintures et la Charte de Venise

Le dégagement d'un ensemble de cette ampleur couvrant toute la surface intérieure de l'église, à l'exception de la partie basse perdue en raison

de la réfection complète de l'enduit, représente un véritable bouleversement. La restauration du XIX^e siècle avait recomposé un tout cohérent : décor de faux-appareil des murs auquel correspondaient des vitraux colorés, autel principal, autels secondaires avec leurs garnitures, statues, tableaux, chemin de Croix d'une même venue, autant d'éléments qui ne peuvent plus retrouver leur place avec le décor du XV^e siècle rétabli. L'un et l'autre s'excluent, faute de place, mais aussi d'un point de vue « esthétique », la cohabitation des deux pouvant paraître insupportable. En outre le message délivré diffère...

Comme dans d'autres domaines, l'Occident chrétien a connu de grandes mutations dans la vie religieuse, avec comme conséquences dans l'exercice du culte des modifications du dispositif liturgique et de ce qui l'accompagnait, en particulier les images. Ainsi sommes-nous aujourd'hui confrontés à des états différents, parfois contradictoires que, dans une perspective historique, nous devons faire « cohabiter ». Si l'on envisage l'édifice dans son statut de Monument historique, nous devons prendre en compte son histoire depuis sa construction, son « origine », jusqu'à l'époque contemporaine : c'est ce « vécu » qui « fait » le Monument historique et non pas une période ou un état particuliers. Tout choix d'un parti de restauration a ses conséquences et doit être dûment motivé. À Saint-Méard, la conservation d'un ensemble de cette importance est exceptionnelle. Ce type d'iconographie dans laquelle la vie et les souffrances du Christ, le Jugement dernier, prennent une place prépondérante, répond aux guerres et autres catastrophes qui marquent la fin du Moyen Âge, grande peste, guerre de Cent Ans... Surviennent les guerres de Religion et un changement de la vision du monde apporté par une modernité que traduit le concile de Trente (1545-1563) : l'économie de l'image est totalement bouleversée. Les représentations détruites ou détériorées par les iconoclastes sont recouvertes d'un enduit ou d'un badigeon afin de rendre sa décence au sanctuaire profané et faire place à la nouvelle iconographie dominée par l'avènement du tableau. Il y a donc de la part de l'Église la volonté d'adopter un nouveau mode de représentation. Or au XXI^e siècle, dans une perspective historique, nous décidons de revenir en arrière et de dégager ce qu'on avait voulu recouvrir définitivement. En effet, d'autres dispositifs ont succédé à celui auquel appartenaient les peintures murales du XV^e siècle, jusqu'à cette fin du XIX^e siècle où une lourde restauration de l'église l'a métamorphosée au point de faire disparaître l'aspect que lui avaient donné les époques antérieures et de laisser penser qu'il s'agissait d'une église « XIX^e ». Le dégagement et la restauration des peintures du XV^e siècle a donc fait disparaître l'essentiel des étapes ultérieures, une grande partie des éléments du XIX^e siècle, décor de faux appareil, autels latéraux, statues, Chemin de Croix... L'absence de décors postérieurs jugés suffisamment intéressants, deux badigeons à la chaux et le faux appareil très ordinaire, mais aussi la nécessité de retirer un enduit au plâtre pouvant constituer un danger pour la conservation de la peinture sous-

jacente, ont entraîné la décision du dégagement appuyée sur l'article 11 de la Charte de Venise :

« Lorsqu'un édifice comporte plusieurs états superposés, le dégagement d'un état sous-jacent ne se justifie qu'exceptionnellement et à condition que les éléments enlevés ne présentent que peu d'intérêt, que la composition mise au jour constitue un témoignage de haute valeur historique, archéologique ou esthétique et que son état de conservation soit jugé suffisant ».

Le retour à un état antérieur nécessite une réflexion approfondie en raison du caractère irréversible que prend une telle intervention. Mais cette démarche présente souvent le défaut ou l'insuffisance d'un travail d'accompagnement pour insérer harmonieusement l'ensemble dégagé dans l'édifice, le faire cohabiter avec les témoignages des autres époques. Inévitablement, le décor mis au jour se trouve confronté à des éléments postérieurs avec lesquels il peut se trouver en totale contradiction mais qui néanmoins sont bien là. Avec l'achèvement de la dernière tranche du chantier de restauration (à venir), un traitement complémentaire sera effectué sur certaines parties, en particulier celles où tout décor a disparu, afin de rétablir une continuité de l'espace architectural. Cela concernera, par exemple, l'ébrasement des baies pour ménager une transition avec les vitraux du XIX^e siècle qui ont été conservés ; ils étaient accompagnés par le faux-appareil sur fond uni blanc. Un badigeon blanc, léger, sans restitution du faux-appareil, rétablira l'unité de la surface et réintégrera le vitrail dans l'ensemble architectural.

Lorsque, à différentes époques, le décor a pu être repris, à chaque fois on a recomposé une unité correspondant au « style du moment » mais surtout à la volonté du maître d'ouvrage, l'Église, pour laquelle ce principe a toujours été essentiel dans son message. Si au fil du temps et des restaurations, il est souvent difficile d'échapper à la confrontation d'éléments de périodes différentes, s'il est tout aussi difficile de les remettre dans le contexte qui devrait être le leur, il convient d'éviter une présentation heurtée qui se trouverait en contradiction avec l'esprit du lieu.

Nous le voyons, la restauration forme un ensemble complexe d'opérations. Le dégagement de peintures murales sur la totalité de la surface des murs oblige à reconsidérer la présentation intérieure de l'église. De plus, une fois mises au jour et exposées aux aléas du climat de l'édifice, leur conservation oblige désormais à un suivi attentif.

D. P. *

* Conservateur des monuments historiques, DRAC Nouvelle-Aquitaine.

L'église de Saint-Méard-de-Drôme : le décor non figuratif comme preuve de deux périodes de mise en couleur ?

par Pauline MABILLE DE PONCHEVILLE

Les peintures murales de l'église Saint-Médard à Saint-Méard-de-Drôme ne seraient-elles pas le résultat de deux campagnes de mise en couleur distinctes, produites et financées par deux commanditaires différents ?

L'origine de cette hypothèse, menée dans le cadre de mon mémoire sous la direction de Philippe Plagnieux à la Sorbonne - Paris I, provient de l'étude du décor non figuratif. Par ce terme, il faut englober toutes les peintures ne représentant pas des personnages mais plutôt les motifs décoratifs qui viennent combler les vides ainsi que la peinture dite architecturale comme les décors abstraits qui viennent souligner les éléments architecturaux de l'église.

I. Les motifs décoratifs

L'artiste médiéval a l'horreur du vide. Plutôt que de laisser des espaces non remplis entre deux scènes, il préfère les combler de motifs décoratifs, souvent réalisés au pochoir. Dans l'église Saint-Médard, treize motifs différents ont été comptabilisés. Ils viennent décorer les arrière-plans de toutes les scènes figurées. L'on trouve par exemple des étoiles de quatre formes différentes à cinq, six, sept ou huit branches ; des fleurs de lys ; des fleurettes à cinq, six, ou huit pétales ou bien encore des croix. Partant du constat que l'on trouve une récurrence de certains motifs à des endroits bien précis alors que d'autres y sont totalement absents, l'on peut s'interroger sur une éventuelle possibilité de plusieurs périodes de création. La méthode de travail a été d'isoler chaque motif pour ensuite les associer et éventuellement les attribuer à l'un des deux chantiers.

A. Le décor La Place

Il est désormais admis que la famille La Place est commanditaire, au moins en partie, des peintures de Saint-Méard-de-Drôme. Cette famille originaire de Haute-Vienne¹ s'installe à Saint-Méard-de-Drôme après la guerre de Cent Ans grâce à Pierre de La Place. Ce dernier s'est illustré pendant le conflit et est nommé noble homme, capitaine de Ribérac. Il acte en 1457 sur une terre du village, le moulin de Vigeyraulx². C'est cependant son fils, Pierre dit Pétrus, qui le premier commence à se nommer seigneur de Saint-Méard. À son tour, son fils Bertrand utilise le même titre. La famille semble cependant quitter la seigneurie au premier quart du xvi^e siècle. À défaut de pouvoir préciser laquelle de ces trois générations est à l'origine de la commande, nous pouvons tout de même proposer une fourchette chronologique allant de 1457 au début du xvi^e siècle pour la réalisation de ce décor peint. Leur blason, trois glands d'or posés deux et un, est visible à quatre endroits dans l'église. Un sur chaque pilastre séparant le chœur de l'abside et dans les deux pendentifs de la coupole, côté chœur (fig. 1). L'étude des motifs entourant ce dernier écu permet de comprendre que le décor non figuratif a été réalisé pour et en fonction du blason. Il n'y a pas de contact entre les étoiles et les armes. La coupole située au-dessus présente le même constat. À nouveau, les étoiles ne sont pas invasives et combrent simplement les espaces vides entre les anges musiciens, la Vierge et le grand soleil rayonnant. Les personnages ont été

1. GAUDY, RUCHAUD, VASSON, 1989, p. 151-202. Toutes les informations sur les La Place de ce paragraphe proviennent de cet ouvrage.

2. Acte conservé à la Bibliothèque nationale, Fonds Périgord, n° 176, f° 38. Nous n'avons pas de trace d'un moulin de ce nom à Saint-Méard-de-Drôme. Il pourrait s'agir de Vigeyraud, lieu-dit dans le village limitrophe de Saint-Martin-de-Ribérac. GOURGUES, 1873, p. 341.



Fig. 1. Blason La Place, pendentif sud de la coupole, côté chœur.

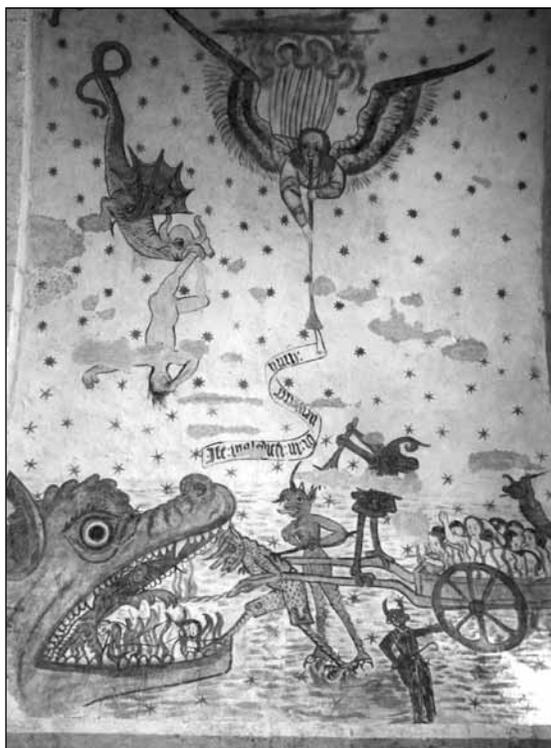


Fig. 2. La voûte du Jugement Dernier, détail des enfers. Exemple d'une parfaite intégration des étoiles en fonction des personnages.

peints dans un premier temps et, ensuite, l'artiste s'est attelé à la réalisation de l'arrière-plan. Seuls la grande voûte du Jugement Dernier et le Christ entouré de son tétramorphe proposent le même fond étoilé. De la même manière, l'on peut s'apercevoir que les étoiles ont été apposées ultérieurement à l'exécution des figures peintes (fig. 2 et p. 378). En revanche, aucune scène des registres inférieurs de l'abside, du chœur et de la travée sous coupole ainsi que l'entièreté de la nef ne semblent présenter ces motifs. Cette persistance du décor étoilé que l'on peut attribuer aux La Place est donc visible uniquement au niveau des élévations est de l'église (fig. 3).

B. Le deuxième décor

Les travaux menés au printemps 2018 ont permis de dégager deux nouveaux blasons. Situés dans l'un des registres inférieurs de la travée sous coupole, ils entourent la scène de la Déploration (fig. 4). Bien que facilement

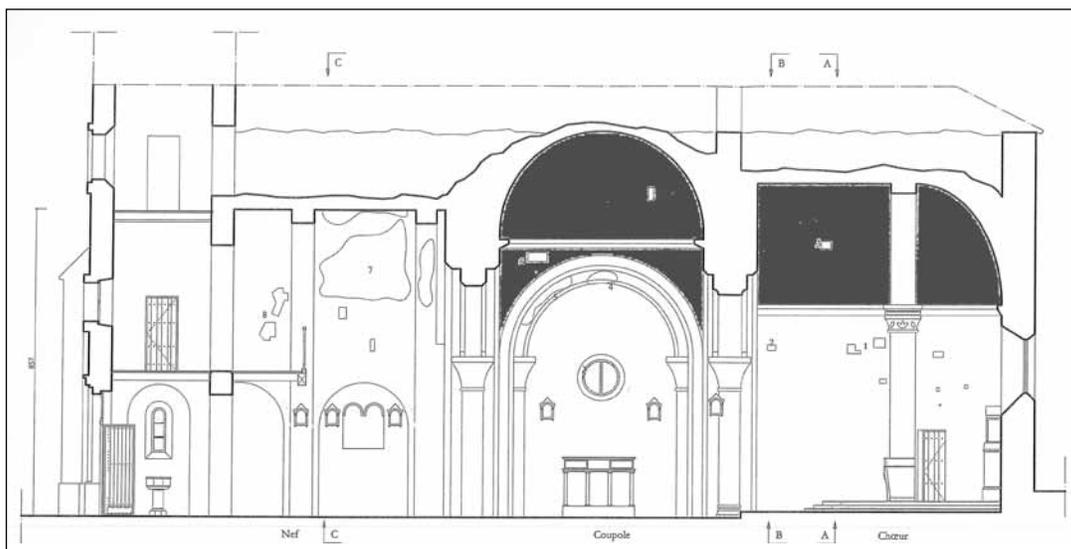


Fig. 3. Plan adapté de l'architecte Virginie Lugol. En gris foncé : présence des décors La Place dans l'église Saint-Médard. Valable pour les deux élévations.



Fig. 4. Les deux blasons entourant la Déploration, mur sud de la travée sous coupole.



Fig. 5. Saint Jean, détail de la Déploration. Exemple de contact entre un personnage et le décor non figuratif.

lisibles, ils n'ont pour l'instant pas encore été attribués. Une archive du xviii^e siècle³ énumère pourtant tous les seigneurs de Saint-Méard depuis le xv^e siècle mais aucune famille listée ne semble porter ces armes. À défaut de pouvoir les nommer aujourd'hui, nous pouvons tout de même tenter de leur restituer le décor qu'ils auraient commandité. C'est à nouveau à travers l'étude du décor non figuré que nous pouvons tenter de déterminer ce qui leur revient. L'on trouve une plus grande diversité dans le choix des motifs pour cette deuxième campagne. Là où les La Place se sont contentés d'un fond étoilé, la deuxième famille opte pour neuf autres motifs. Les deux combinaisons les plus souvent utilisées sont la fleur de lys associée à la croix ainsi qu'une fleur – à cinq, six ou huit pétales – accompagnée à nouveau d'une fleur de lys. Les scènes concernées se trouvent dans les registres inférieurs du chœur, de l'abside, de la travée sous coupole et l'entière-té de la nef. Cette fois l'on constate systématiquement un contact entre les motifs de l'arrière-plan et les personnages peints (fig. 5). Il est évident que l'arrière-plan a d'abord été réalisé et dans un deuxième temps seulement le peintre a représenté les différentes figures. L'on peut ainsi rattacher à cette deuxième campagne : la Cène, saint Méard et sainte Radegonde, le martyre de saint Barthélemy, l'entrée dans Jérusalem, la Pietà, la procession des commanditaires, saint Jacques, le martyre

3. Acte de remontrance et sommation faite au requis de Monsieur Jean Lafon du Cheylard curé de Saint-Méard au seigneur de Fontenilles (Archives départementales de Dordogne, 3 E 856).

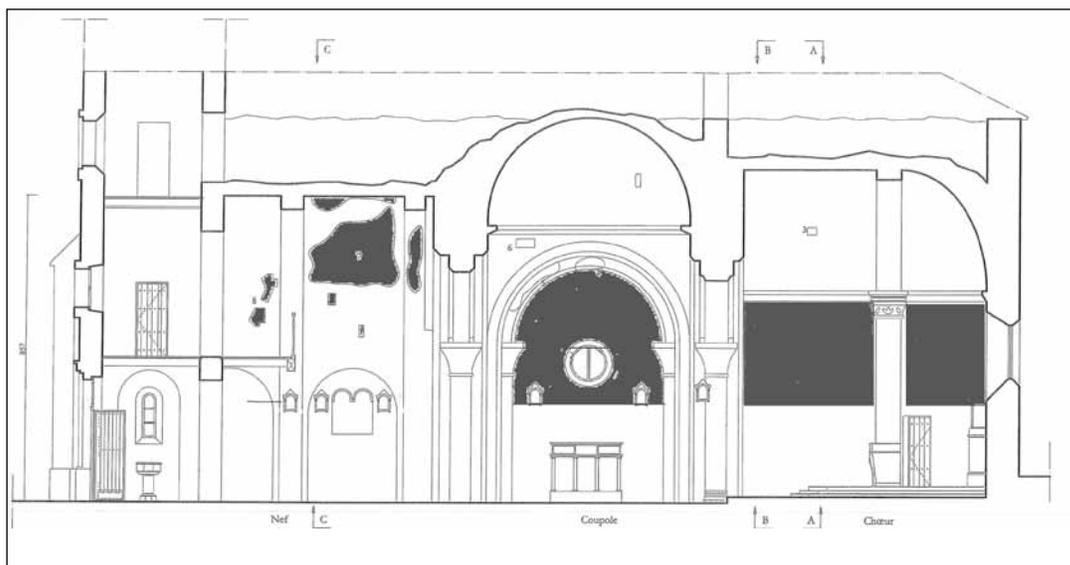


Fig. 6. Plan adapté de l'architecte Virginie Lugol. En gris foncé : présence des décors de la seconde famille dans l'église Saint-Médard. Valable pour les deux élévations.

À noter que les peintures dans la nef n'ont pas encore été dégagées ; elles sont visibles de manière parcellaire grâce à des fenêtres ouvertes par le restaurateur. Elles feront l'objet d'une restauration en 2019 ou 2020.

de saint Sébastien, le Christ délivrant les âmes des Limbes et le personnage à cheval dans la première travée de la nef (fig. 6).

Ainsi, l'on trouve à Saint-Méard-de-Drôme deux manières bien distinctes de combler le vide. Quand la première campagne La Place propose un fond étoilé adapté aux personnages, la deuxième période de mise en couleur opte pour un décor plus varié exécuté avant le dessin des figures. Surtout, une véritable cohérence géographique semble lier les scènes d'une même période. Les La Place utilisent les élévations à l'est de l'église tandis que la deuxième famille a plutôt décoré l'ouest et les registres inférieurs.

II. La peinture dite architecturale

Ce que nous nommons la peinture architecturale correspond aux frises décoratives composées de motifs géométriques qui viennent doubler les éléments architecturaux de l'église comme les corniches ou les voussures. En se greffant sur la pierre, la peinture exacerbe la transition naturelle que joue l'architecture entre deux scènes. De la même manière que nous pouvons

différencier deux campagnes dans les motifs décoratifs, nous pouvons également le faire pour la peinture architecturale.

A. Le décor La Place

Les décors liés à la commande des La Place sont à proximité immédiate des scènes du Jugement Dernier, de la coupole aux anges musiciens et du Christ entouré de son tétramorphe. Il est possible que la corniche courant tout le long de l'abside et du chœur et qui passe sous le Christ tétramorphe ait été peinte à la même époque. Elle sépare naturellement cette représentation avec les scènes du registre inférieur (fig. 7). Cette transition est d'autant plus

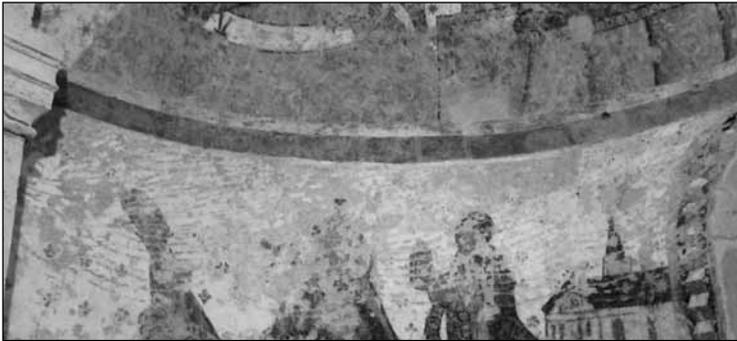


Fig. 7. Détail de la corniche peinte en rouge séparant les deux registres de l'abside.

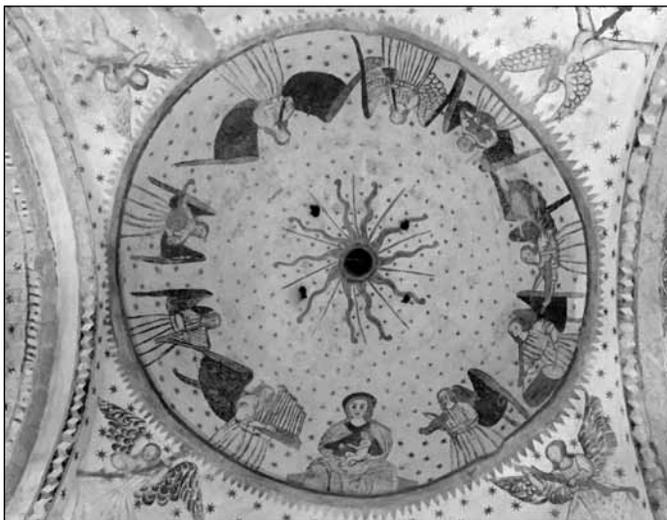


Fig. 8. Vue en contre-plongée de la coupole.

affirmée par la teinte rouge qui a été choisie pour recouvrir la pierre. La couleur est bien conservée dans l'abside, ailleurs seul un léger reste de polychromie est visible. Au niveau de la travée sous coupole, un décor a également été réalisé afin de différencier la coupole de ses pendentifs. Trois liserés successivement rouge, jaune et bleu rythment le pourtour de la coupole (fig. 8 et p. 379). Le liseré bleu est d'autant plus scandé par la frise en dents de scie par laquelle il s'achève. Ces trois couleurs sont d'ailleurs celles principalement utilisées pour l'exécution des anges et de la Vierge de la coupole, cela contribue donc à proposer l'hypothèse d'un lien entre ce décor de peinture ornementale et la peinture figurée.

B. Le deuxième décor

Comme pour les décors au pochoir, la peinture sur les éléments architecturaux est davantage variée lors de cette deuxième campagne de mise en couleur. L'on peut notamment observer à plusieurs endroits dans l'église une frise géométrique dont la perspective a été soigneusement étudiée, elle donne l'impression de voir un ruban biseauté se détacher en trois dimensions du mur. Elle contourne généralement les éléments architecturaux de l'église en cerclant les différentes ouvertures (fig. 9) mais elle joue également un rôle illusionniste en isolant les scènes entre elles quand l'architecture ne le permet pas. Ainsi, dans l'abside, c'est cette frise qui sépare le martyr de saint Barthélemy de la représentation perdue du registre inférieur (fig. 10 et p. 379). Il en va de même dans le chœur, elle distingue, indépendamment de l'architecture, la Cène de son



Fig. 9. Frise biseautée cerclant l'œil-de-bœuf de la travée sous coupole.



Fig. 10. Frise biseautée séparant la scène du martyre de saint Barthélemy de son registre inférieur.

registre inférieur lui aussi disparu. Au niveau de la travée sous coupole, elle joue encore un double rôle entre exacerbation de l'architecture quand elle est présente ou simulation lorsqu'il n'y pas d'éléments architecturaux.

Ainsi, l'on peut relever une plus grande originalité dans cette deuxième campagne. Surtout, la peinture s'affranchit davantage des contraintes architecturales et joue un rôle ordonnateur, contrairement à la commande La Place qui reste intrinsèquement liée à l'architecture.

III. Preuves supplémentaires

D'autres éléments peuvent être pris en compte afin de corroborer l'hypothèse selon laquelle les peintures de Saint-Médard résulteraient de la commande de deux commanditaires à deux moments différents. Effectivement, l'analyse stylistique des personnages semble démontrer deux styles bien distincts. De plus, une analyse technologique peut être aussi envisagée pour démontrer cette idée.

A. L'analyse stylistique

Les artistes du Moyen Âge comme ceux de la Renaissance travaillaient à plusieurs sur un chantier ecclésiastique. L'ampleur d'un édifice religieux comme Saint-Médard justifie totalement l'exercice de plusieurs personnes. Il est donc courant de repérer plusieurs mains dans un décor mural. Souvent, un trait habile serait attribué au maître du chantier tandis qu'un trait plus hésitant pourrait être l'œuvre d'un élève. Cependant les différences dans l'exécution des figures paraissent telles qu'il est difficile d'imaginer deux styles aussi éloignés au sein d'un même atelier de peinture.

L'exemple des deux Vierges est assez probant. La première, portant l'enfant Jésus, est entourée d'un cortège d'anges musiciens au niveau de la coupole (fig. 11 et p. 377). Elle a été représentée blonde, les cheveux lâchés sur les épaules, les joues rehaussées de rouge. Elle est empreinte d'une esthétique encore très médiévale, sa silhouette comme ses traits sont épais. La deuxième Vierge est bien différente. Il s'agit cette fois d'une Pietà. La scène se trouve sur le mur sud, au niveau de la travée sous coupole (fig. 12 et p. 377).

Bien qu'il s'agisse dans les deux cas d'une représentation de la mère du Christ, les deux figures sont radicalement différentes, à la fois dans leurs tenues vestimentaires mais surtout dans leurs traits. La seconde est bien plus fine. Sa chevelure est masquée par un voile blanc, lui-même recouvert



Fig. 11. Vierge à l'enfant de la coupole.



Fig. 12. Pietà, détail de la Déploration.

d'un grand manteau violet. Son visage dégage une tristesse de circonstance pour une mère éplorée sur le corps mort de son fils alors que la première ne transmet pas d'émotion. La différence dans le dessin des mains est également marquante. Les doigts de la Pietà esquissent un geste très élégant quand la main de la Vierge à l'enfant n'est qu'ébauchée. Ces différences de traitement semblent trop radicales pour être l'œuvre d'un même atelier dans lequel exercent plusieurs mains, elles paraissent donc davantage comme étant une preuve supplémentaire de la présence de deux campagnes de mise en couleur dans cette église.

B. L'analyse technologique

Elle est le dernier élément qui nous permet de proposer notre hypothèse. Les peintures ne sont pas également conservées à Saint-Médard. Certaines sont dans un état de conservation remarquable quand d'autres demeurent très lacunaires. Si les registres inférieurs de l'église ont été violemment griffés lors des guerres de Religion, ce n'est pas le cas des élévations de la travée sous coupole qui sont pourtant elles aussi très abîmées. Comment expliquer la différence de conservation d'une scène à l'autre ?

Le rapport du restaurateur Didier Legrand explicite la mise en œuvre des peintures de la coupole. Les pigments ont été appliqués sur un enduit n'ayant pas encore entièrement séché. La réalisation dans un demi-frais peut se rapprocher de la technique de la fresque. En effet, un phénomène de carbonatation a pu partiellement se produire et ainsi enfermer les pigments sous une pellicule invisible les protégeant. La Vierge à l'enfant résulte de cette technique, sa conservation est plus que satisfaisante. En revanche la Pietà est très abîmée. Il semble que cette scène n'ait pas bénéficié de la même mise en œuvre. Ici, l'enduit était déjà très sec quand le peintre a posé ses pigments. La carbonatation n'a donc pas eu lieu ce qui explique les pertes constatées, la peinture est effectivement bien plus fragile.

Les exemples cités dans cette démonstration se concentrent sur les deux Vierges car elles sont toutes deux représentatives de l'une des campagnes. Celle de la coupole, appartenant au décor La Place, présente un style assez lourd et moins innovant que la deuxième période. En revanche, sa mise en œuvre est plus résistante, les peintures sont donc en meilleur état que celles produites lors de la seconde campagne. Cette dernière campagne est cependant plus aboutie dans l'exécution des figures, plus audacieuse et l'on sent poindre alors la Renaissance.

Ainsi, les différences de motifs mais également de style, les placements dans l'église et les techniques de mise en œuvre variées semblent être autant de preuves confluant vers la confirmation de l'hypothèse d'origine.

Les peintures murales de Saint-Méard-de-Drôme seraient donc bien l'œuvre de deux commanditaires différents, réalisées à deux moments distincts. Reste encore à déterminer si le second décor aurait parachevé le premier ou s'il l'a plutôt partiellement remplacé. L'attribution des blasons encore non identifiés aidera peut-être à préciser ce propos, tout comme les peintures encore dissimulées dans la nef. Gageons que les prochaines découvertes seront de la même ampleur que celles déjà dévoilées, faisant ainsi définitivement de l'église Saint-Médard le joyau de la peinture murale périgourdine.

P. M. de P.*

Bibliographie

- BASCHET Jérôme, 2008. *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 468 p.
- BASCHET Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), 2015. *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 507 p.
- DENOËL Charlotte (dir.), 2008. *Les peintures murales. Les techniques. Actes du colloque de Liège*, Namur, Institut du Patrimoine wallon, Les dossiers de l'IPW, 5, 174 p.
- GAUDY Fernand, RUCHAUD Jean-Louis, VASSON Louis de, 1989. *Généalogies limousines et marchaises*, tome IV, Mayenne, Yves Floch.
- GOURGUES Alexis de, 1873. *Dictionnaire topographique du département de la Dordogne*, Paris, Imprimerie Nationale.
- LANDRY-DELCROIX Claudine, 2012. *La peinture murale gothique en Poitou. XIII^e-XV^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 332 p.
- PRIGENT Christiane, 1999. *Art & société en France au XV^e siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, 846 p.
- WIRTH Jean, 2011. *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 465 p.
- SÉMINAIRE INTERNATIONAL D'ART MURAL, 1996. *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales. Actes du 6^e séminaire international d'art mural, Saint-Savin, 5-7 octobre 1994*, Saint-Savin-sur-Gartempe, Centre international d'art mural (Cahier du centre international d'art mural, 3), 161 p.
- SÉMINAIRE INTERNATIONAL D'ART MURAL, 2000. *La peinture murale de la fin du Moyen Âge : enquêtes régionales. Actes du 9^e séminaire international d'art mural, Saint-Savin, 10-12 octobre 1999*, Saint-Savin-sur-Gartempe, Centre international d'art mural (Cahier du centre international d'art mural, 5), 167 p.

* Etudiante en master 2 d'histoire de l'art médiéval dont le sujet d'étude est l'église Saint-Médard.

La symbolique des peintures de Saint-Méard-de-Drôme

par Jean-Marc NICOLAS

Soyez fiers de ce lieu qui dit à la fois la qualité de la pierre mais également la qualité de ce que sont les habitants : vous êtes les dépositaires de ce lieu, les serviteurs de ce bâtiment commun qu'est l'église, croyants comme incroyants.

À partir des années 1990, les historiens de l'art se sont posé une question : l'édifice n'est pas réduit à un état laïque, l'édifice porte le sens de sa construction, c'est-à-dire l'usage liturgique. Il nous faut retrouver le sens de la matière, le sens de la mise en image et de sa signification.

Nous sommes dans une véritable dynamique lorsque nous entrons dans cet édifice. Comme dans la majorité des églises, nous entrons par l'ouest et nous sommes orientés vers l'est ; de part et d'autre de cet axe directionnel, nous avons le nord et le sud. Ce sont des choses basiques, mais il faut fonctionner avec ces lieux communs, dans lesquels nous allons apprendre à nous situer. Cette dynamique axiale permet donc au décor d'exprimer un chemin de vie, un cheminement.

Dans la décoration de la deuxième travée, sur le mur nord, la représentation d'un saint Jacques reflète la thématique des chemins jacquaires de Saint-Jacques-le-Majeur en direction de Saint-Jacques-de-Compostelle. Est signifié sur ce mur ce cheminement de l'espace qui traduit également la

notion même de l'histoire et de la fonction de la nef. La nef, *navis*, c'est la barque, c'est le vaisseau. Les nefs médiévales, les nefs de Christophe Colomb conduisent vers un autre monde. Ce lieu est donc signifiant par rapport à sa fonction. Pour mettre en scène une symbolique parlante, saint Jacques est ici représenté.

Le cheminement dans la nef conduit dans le chœur, où figure un Christ en majesté. Il n'y a donc, à travers ce décor peint, pas simplement des images mais une parole de foi, une véritable présence théologique.

L'église est bien plus qu'un lieu de culte, elle a aussi un rôle social majeur : elle constitue un espace stable, avec le cimetière qui l'entoure et le village, l'habitat restant dispersé durant la période médiévale, et donc au moment de la création de ce décor au xv^e siècle. C'est un cadre de vie décisif, la paroisse est le lieu où se réalise l'unité globale de la chrétienté. Dominique Iogna-Prat, professeur à l'université de Poitiers, a écrit un certain nombre d'ouvrages, où il définit cette notion selon laquelle il ne peut pas y avoir de pratique des sacrements sans lieux consacrés, suite à la réforme grégorienne du xi^e siècle. La réforme grégorienne va définir le principe même de la paroisse, qui s'était déjà développée durant un certain nombre de siècles, mais qui va retrouver son rôle canonique au xi^e siècle. La paroisse va avoir un rôle important pour le baptême, le mariage et l'enterrement, mais aussi pour un quatrième élément majeur : le paiement de la dîme.

Sur la partie latérale nord est représenté le jugement dernier avec Pierre accueillant les élus au paradis. Cette iconographie est associée au thème du salut. Le rapport à la mort apparaît aussi avec la Pietà du mur sud. Celle-ci est à mettre en relation avec un courant spirituel qui apparaît au xiv^e siècle : la dévotion moderne (*devotio moderna*). Elle encourage une dévotion beaucoup plus intimiste, une proximité à la souffrance et avec les souffrances du Christ. Nous nous posons des questions, nous ne sommes plus dans une expression de la foi collective, nous sommes entrés dans une forme d'individualisme, un cheminement de la conscience qui prend en compte la proximité d'un Christ souffrant, emplis de compassion avec les chrétiens et, en particulier, avec les donateurs ou les commanditaires de l'œuvre. Ces derniers, représentés agenouillés sur la partie droite de la baie, ont souhaité mettre en scène leur foi et leur façon de la pratiquer : la dévotion au thème de la Croix, associée, en raison de la croix en forme de tau, à la spiritualité franciscaine. L'art est ainsi l'expression d'un temps, d'une sociologie, d'une histoire locale ou plus large...

Le sanctuaire met bien en évidence l'emplacement de l'autel où se développe cette notion de la division de l'espace. L'arc, ce diaphragme où semble résonner le chœur avec la nef, établit ce trône de gloire avec le Christ de la parousie du jugement dernier associé à la parole avec les « quatre vivants » (le tétramorphe) (fig. 1). L'image est une parole, qui met en scène l'interrogation de ce qui est fondamental dans l'église et, dans cette scénographie, elle est



Fig. 1. Christ en majesté et tétramorphe.

un lieu qui conduit vers un au-delà. Mais, pour qu'il y ait un au-delà, il faut qu'il y ait un « en-dedans ». L'en-dedans de cette église de pierre met bien en évidence ce cheminement de la vie, associé au thème du pèlerinage qui est un parcours de pénitence. Souvenons-nous qu'à cette époque les pèlerinages vers Jérusalem, Rome ou Saint-Jacques-de-Compostelle étaient rarement à caractère « hygiénique », ce n'est pas simplement une marche pour la découverte de paysages. Durant la période médiévale, c'était un pèlerinage de pénitence et de rémission. Donc, il faut se situer à l'intérieur de cet espace en posant la question : « Que fais-tu de ta vie ? ». Au-dessus de la tribune, c'est ce que ce signifie le Christ de la descente aux enfers. Lorsque l'on entre à l'intérieur d'une église, on entre dans la Jérusalem céleste, c'est bien pour cela que les églises sont peintes. Ce n'est pas un simple décor, mais bien davantage une explication par l'image des interrogations que l'on trouve dans les évangiles : qu'as-tu fait de ta vie ou que fais-tu de ton existence ? Cette notion d'axialité se pose également dans cette réalité de la verticalité en élévation et de l'horizontalité. Nous savons bien, au travers d'un grand nombre de textes, que cette notion de cheminement, de perspective et d'élévation conduit à mettre en scène un espace nouveau que nous allons découvrir maintenant, avec la coupole sur pendentif.

Une Vierge trônant, une Vierge de sagesse porte et présente l'enfant Jésus. Des anges musiciens l'entourent. Nous pourrions nous émerveiller sur ces visions angéliques et nous amuser avec celui qui montre son postérieur,

sur le pendentif gauche. La notion de la satire et des clins d'œil est importante dans le monde médiéval, notion que nous voyons parfois dans les modillons extérieurs, au niveau des absides. Cette couronne d'anges met en scène le commencement de la vie de Jésus, nous sommes dans le *Gloria*. Qui chante le *Gloria* si ce n'est l'assemblée ? Après le *Gloria*, l'assemblée se tait dans le cadre de la liturgie médiévale. Tout se passe ensuite dans le chœur où résonne cette réalité du thème du salut, à travers le mystère de l'incarnation et de l'accomplissement de l'Eucharistie. Nous sommes dans « *Domus dei, porta coeli* » : la Vierge est Porte céleste, elle règne sur le ciel et l'iconographie en atteste avec les étoiles qui l'entourent. La coupole souligne la dimension divine de l'incarnation, associée avec le soleil et le rayonnement lumineux de la gloire de Dieu. Nous avons ici un livre de théologie qui s'accompagne d'images et où le clergé donnait à voir ce qu'il fallait croire. Le maître mot, durant cette période, c'est de voir pour croire. Cette dimension fondamentale qu'est la vision se trouve également dans l'Ancien Testament où le grand thème est : je veux voir Dieu. C'est la grande question de tous les prophètes. Dans le cycle narratif, ce qui relève du haut s'articule ainsi avec ce qui conduit vers. Un véritable parcours de l'image permet de découvrir le récit du salut. Le Christ en majesté est cette puissance associée, dans la partie inférieure, au niveau du registre bas, dans le sanctuaire, dans le chœur, à saint Barthélemy, saint Méard ou saint Médard et sainte Radegonde. Après les problèmes successifs que cette dernière a eus avec son époux Clotaire, elle se réfugie chez saint Médard pour recevoir l'ordre diaconal. Plus tard, elle fonde à Poitiers l'abbaye de Sainte-Croix. Nous avons donc une histoire qui est liée à l'histoire de « la France » ou de la France qui se constitue. Y est associé saint Barthélemy, qui fut écorché vif, et qui révèle la dimension de cette compassion où l'on voit le martyr infligé, durant cette période de guerre. Marie conduit, accompagne et devient donc cette Porte céleste qui permet de voir cet accomplissement, mystère de l'incarnation, mystère de l'accomplissement. Le Christ en Majesté trône à l'intérieur du chœur. En-dessous de cette majesté divine s'accomplit donc l'Eucharistie. Ce passage céleste se manifeste par une élévation, la présence visible du cheminement, qui passe à travers le témoignage des saints.

N'oublions pas également, en cette période médiévale, l'importance des reliques situées à l'intérieur des autels. Il ne peut pas y avoir de célébration eucharistique avec autel sans présence de relique. Et les reliques sont le témoignage de ceux qui ont constitué l'histoire de l'Église. La dimension du passage, du seuil, est bien mise en scène avec la célébration de rites multiples, la procession des rameaux, l'entrée du Christ à Jérusalem et les décors. Le Christ va vers quelles directions ? Vers la nef, vers l'assemblée. Le Christ va chercher les fidèles pour les conduire vers le salut. Et pour ajouter bien plus qu'une simple anecdote, nous avons un arbre dans lequel se cache Zachée, ce collecteur d'impôts, qui est tout petit, qui ne veut pas se faire voir, mais qui,



Fig. 2. Entrée du Christ à Jérusalem, avec Zachée dans l'arbre.

lui, veut à tout prix voir (fig. 2). Le Christ va s'inviter chez lui et va lui apporter le salut. Cette dimension de salut renvoie à l'opportunité d'ouverture de celui qui se repent. L'église, image de salut, est la porte de la cité céleste. Lors des messes de requiem, il est dit : « Que les anges et les martyrs te conduisent dans la Jérusalem céleste » : c'est la notion du jugement dernier avec l'accès des élus au paradis. Ce qui se dit en haut s'accomplit et se déploie en bas. L'église, dont c'est la fonction même, est ainsi médiatrice à travers l'image et vision céleste avec Pierre devant la porte du paradis. Au-dessous, nous avons la Cène (fig. 3 et p. 380), où Judas, revêtu d'un manteau jaune, selon la tradition de l'époque où les juifs étaient vêtus de jaune à travers un chapeau, une étoile, etc. Ici Judas, habillé en totalité de cette tunique jaune, met la main au plat, reprenant le récit des évangiles. Il a, dans l'autre main, une bourse, thème de sa trahison. Quel est donc le prix du salut ? C'est une interrogation.

Saint Grégoire le Grand (v. 540-604), sans méconnaître que l'élite intellectuelle, par sa capacité d'abstraction et sa pratique de la lecture, peut se dispenser d'image, affirme que la représentation permet l'éducation du peuple. La justification de l'image ne tient pas dans le simple dessein de décorer le lieu de culte mais dans ce projet d'enseignement, souvent dispensé à l'intérieur de la nef. Guillaume Durand, évêque de Mende du ^{xiii}^e siècle, a écrit sur la symbolique, la fonction et l'usage des églises. Son traité liturgique *Rationale divinarum officiorumque* décrit les offices, les ornements de l'église. L'image religieuse ne se lit pas comme un simple récit évangélique ou hagiographique.



Fig. 3. En haut, saint Pierre et le Paradis.
En bas, la Cène.

Son rôle ne s'en tient pas à l'expression d'un logo, d'un verbe conceptuel, sinon il se résumerait à celui d'un simple aide-mémoire. Il ne suffit pas de décrire le principe même d'une déploration ou d'une Pietà, mais de comprendre ce que cela signifie à une période donnée. Il faut donc associer l'image, le récit, le texte, l'histoire, la spiritualité et la pensée de l'époque pour nous permettre de comprendre, d'où l'intérêt des recherches pluridisciplinaires pour interpréter ces différentes représentations à l'heure actuelle.

La richesse de l'image ne se contente donc pas d'une simple définition, mais permet de découvrir sens et profondeur. Alors, ayons l'intelligence de parcourir ce concept et cette recherche dans la diversité de nos cheminements ; vivons donc les choses avec passion, avec cœur et avec esprit pour que nous puissions faire de ce lieu un lieu véritablement vivant.

Que ce patrimoine religieux continue « à parler à l'œil qui écoute » pour citer Claudel.

J.-M. N.*

* Prêtre de la paroisse Saint-Front à Périgueux, historien de l'art et responsable de la Commission diocésaine d'art sacré du diocèse de Périgueux.

Église Saint-Martin de Limeuil. Gravures et peintures murales

par Brigitte et Gilles DELLUC

La petite église Saint-Martin, ancienne église paroissiale de Limeuil, a été érigée en plusieurs étapes au Moyen Âge, au pied du village, dans la plaine de la Vézère.

Ce sanctuaire roman présente des vestiges exceptionnels : deux pierres gravées (datées respectivement de 1194 et de 1230) et surtout des peintures murales remontant au XIII^e siècle pour les principales (scènes de l'Enfance et de la Passion du Christ) et aux XV^e-XVI^e siècles pour les autres (saint Éloi et saint Antoine).

I. Une église romane entre France et Angleterre...

Saint-Martin de Limeuil est une église romane de la fin du XII^e siècle, isolée et d'une grande austérité. Elle comporte une abside semi-circulaire lisse, voûtée en cul de four, un avant-chœur supportant la coupole sur pendentifs et le clocher carré. Séparée par un solide arc triomphal, la longue nef, scandée de contreforts plats, fut sans doute jadis voûtée en berceau. Comme souvent, son axe est légèrement dévié par rapport à celui du



Fig. 1. L'église Saint-Martin de Limeuil.

chevet ¹. Elle s'ouvre à l'ouest par un portail à quatre voussures plein cintre, portées par de simples pieds-droits (fig. 1). Mais le chanfrein des tailloirs est sculpté de damiers comme celui de l'archivolte, dont la clef porte un lion coursant un caprin.

Au ^{xiii}^e siècle, au niveau de la travée d'avant-chœur, ont été ajoutées deux chapelles latérales, imitant des croisillons de transept, mais ne subsiste aujourd'hui que la chapelle nord (fig. 2).

À la fin du ^{xix}^e siècle, dans sa notice *Limeuil*, le chanoine Hippolyte Brugière résume le rôle de cette église de Saint-Martin ², isolée à environ 1 km au nord-est du bourg de Limeuil ³ : « Avant la Révolution, [elle] était paroissiale ⁴. [Elle] resta pendant longtemps supprimée, elle fut enfin rétablie, mais comme annexe ⁵, par ordonnance royale du 14 juin 1842 » ⁶.

1. Cette déviation est sans doute en rapport avec une construction en plusieurs étapes, plutôt que liée aux différences entre nord géographique (fixe) et nord magnétique (qui se déplace) ou sous-tendue par une intention symbolique – représenter le Christ en croix – comme on le pensait au ^{xix}^e siècle (LASTEYRIE, 1905).

2. Le cartulaire de Cadouin cite un *Capella Limoliensis* en 1226 (GOURGUES, 1873, p. 178).

3. Où est située l'église Sainte-Catherine (^{xiv}^e-^{xv}^e siècles). Sur son éperon, le bourg est classé parmi les plus beaux villages de France. Voir le plan de Limeuil de 1764 aux Archives départementales des Yvelines et BSHAP, 2004, p. 131-132.

4. L'église Saint-Martin était devenue la seconde église paroissiale de Limeuil en 1276. Elle fut vendue comme bien national à la Révolution.

5. À la suite d'un conflit à propos de sa cloche.

6. BRUGIÈRE, s.d., notice *Limeuil*. Aujourd'hui Limeuil est dans la nouvelle paroisse de Saint-Martin de Vézère, réunissant 16 anciennes paroisses de la région du Bugue.

La lecture du *Bulletin* de notre compagnie, et notamment celle des comptes-rendus des réunions mensuelles, informe sur quelques étapes de l'évolution de l'édifice et, surtout, sur les découvertes que, peu à peu, nos anciens collègues y ont faites.

En 1687, après la révocation de l'Édit de Nantes, le point est fait sur les travaux à envisager dans les églises du Périgord. À Saint-Martin de Limeuil, la situation semble, dit-on, se présenter assez bien :

« Il n'y a qu'un cinquième de nouveaux convertis, et, comme toutes les réparations, qui sont à faire, ne sont estimées que trois cens livres, dont le Sr curé offre de payer deux cens livres, il ne faudra faire fonds que de cens livres. »⁷

Patatras ! L'année suivante, lors de la visite effectuée par les délégués de M^{er} Guillaume Le Boux, évêque de Périgueux (1666-1693), l'état de la pauvre église apparaît très alarmant :

« Sanctuaire voûté mal pavé ; vitres rompues. Deux chapelles en forme de croix, l'une au comte de Journiac, l'autre au sieur de Queynat⁸, ni pavées ni vitrées et fort mal tenues. Ensuite du sanctuaire une voûte rompue sur laquelle est le clocher. Chapelle prétendue Langlade n'est pas couverte, ni pavée, ni vitrée... Cimetière n'est pas fermé. »⁹

La vie à Limeuil a connu un vrai chassé-croisé franco-anglais. Résumons-le. En 1229, Louis VIII fait assiéger la forteresse de Limeuil (occupée par les Anglais en 1194) et la confie à Pons de Montignac. En 1230, Henri III, neveu de Richard, tente de reprendre la Normandie, sans succès : il finit par signer un traité de paix avec Louis IX. En 1259, le traité de Paris fait basculer Limeuil vers les Anglais. Ce n'est qu'en 1420 que Jean de Beaufort, seigneur de Limeuil, rallié aux Anglais, est assassiné par ses sujets : Limeuil passe au vicomte de Turenne. Puis les huguenots et les papistes s'y déchireront¹⁰.

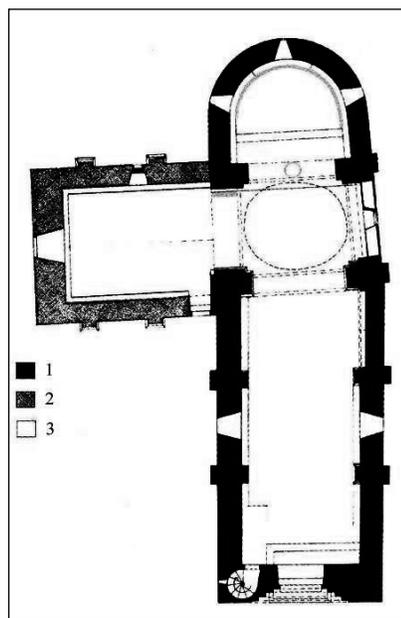


Fig. 2. Plan de l'église Saint-Martin de Limeuil (d'après GABORIT, 2002).
1 : fin XII^e s. ; 2 : XIII^e s. ; 3 : moderne.

7. VALETTE, 1976, p. 116.

8. La gentilhommière de Queynat (corps de logis et tourelle ronde, xv^e-xvii^e siècles) est située à 1 km au nord-est de Saint-Martin (SECRET, 1968 ; PENAUD, 1996).

9. ROUX, 1927, p. 192.

10. SECRET, 1966, p. 334-335 ; PENAUD, 1996, p. 161.

II. De vénérables gravures sur pierre

En 1875, l'abbé René Bernaret, chanoine de la cathédrale et missionnaire apostolique, propose, après estampage, une nouvelle lecture de la dédicace de l'église par l'évêque Adhémar de la Tour en 1194 et du *Hic jacet* du diacre Ébrard de Vilars, mort le 13 mars 1230, gravés sur pierre ¹¹. Ce faisant, il corrigeait la transcription effectuée en 1629 par le P. Jean Dupuy dans son *Estat de l'église du Périgord*. Ces deux pierres gravées sont inscrites à l'Inventaire des monuments historiques en 1905 ; l'édifice le fut seulement en 1944.

Cette fameuse dédicace du 30 janvier 1194, en latin, gravée en une belle inscription lapidaire (hauteur des lettres de 4 à 5 cm), sur une pierre (133 x 81,5 cm) entourée d'une moulure torsadée, témoigne de la consécration de l'église. Elle a été transférée, lors de la Révolution, au bourg de Limeuil et ne retrouve Saint-Martin qu'en 1856, insérée désormais dans le mur Nord de la nef (fig. 3). Que lit-on ? L'église est dédiée à la Sainte Trinité, à la Vierge et à tous les saints de Dieu, dont saint Thomas Becket ¹² (fig. 4) et à sainte Catherine. Saint-Martin de Limeuil avait été fondée en expiation du meurtre de Thomas Becket (29 décembre 1170).



Fig. 3. Dédicace de l'église. Pierre gravée (30 janvier 1194).

11. BERNARET, 1875, p. 298.

12. Thomas Becket (1120-1170) était archevêque de Cantorbéry. Suite à un conflit avec Henri II Plantagenet (au sujet des droits et privilèges de l'Église), il fut assassiné par les partisans du roi, dans sa cathédrale, le 29 décembre 1170. Canonisé en 1173.



Fig. 4. L'archevêque Thomas Becket. Vitrail de sa cathédrale de Cantorbéry.



Fig. 5. Richard Cœur de Lion et Philippe Auguste. Réception des clefs d'Acre en 1191 (enluminure des *Grandes Chroniques de France de Charles V*).

De surcroît, sont cités, parmi les fondateurs, Richard-Cœur-de-Lion, roi d'Angleterre ¹³ (fig. 5) et duc d'Aquitaine (fils d'Henri II et d'Aliénor d'Aquitaine) et aussi les noms d'Ébrard de Vilers, diacre de l'église, du pape Célestin III, de Philippe-Auguste, roi de France, d'Hélie V de Talleyrand, comte du Périgord ¹⁴, d'Hélie de Malemort, archevêque de Bordeaux, d'Adhémar I^{er} de La Tour, évêque de Périgueux ¹⁵.

Voici un état de sa traduction ¹⁶ :

« + L'AN DE L'INCARNATION DU SEIGNEUR MILLE CENT QUATRE VINGT QUATORZE,
DOUZIÈME INDICION, CINQUIÈME CONCURRENT, ÉPACTE XXVI,
LE DIMANCHE TROIS DES CALENDES DE FÉVRIER, À LA QUATRIÈME LUNAISON,

13. Capturé à son retour de croisade, il va, le 4 février, être relâché après paiement d'une rançon (que sa mère Aliénor rassemble péniblement) et après prestation de l'hommage à l'empereur du Saint-Empire, Henri VI. En mai, après avoir confié le royaume à un régent, il se retourne contre Philippe-Auguste, qu'il écrase en juillet à Fréteval (Perche), et il récupère ses terres en France.

14. Hélie V Talairand (1136-1205) fut comte de 1166 (?) à 1205 et père d'Archambaud I^{er} Talairand. À Périgueux, son père Boson IV avait fait construire le château de la Rolphie dans les arènes de Vésonne (PENAUD, 2003, p. 128 et 438).

15. Évêque de Périgueux de 1187 à 1198. Il est alors remplacé par Raymond de Castelnaud, qui fut déposé par le pape Innocent III en 1209 ou 1210 (PENAUD, 2003, p. 202 et 2010, p. 156-157). Sur Adémar de La Tour(-Blanche), voir BULIGNIÈRES *et al.*, 2017, art. La Tour, p. 64-65.

16. FAVREAU *et al.*, 1979 (avec une description épigraphique précise des gravures).

ONT ÉTÉ DÉDIÉS CETTE ÉGLISE ET CET AUTEL PAR LE SEIGNEUR ADÉMAR, ÉVÊQUE DE PÉRIGUEUX,
EN L'HONNEUR DE LA SAINTE TRINITÉ, DE LA SAINTE VIERGE MARIE, DE SAINT MARTIN, ÉVÊQUE ET CONFESSEUR, DE SAINT PAUL APÔTRE, DE SAINT THOMAS, ÉVÊQUE ET MARTYR, DE SAINTE CATHERINE, VIERGE ET MARTYRE, ET DE TOUS LES SAINTS DE DIEU. ÉBRARD DE VILARS ÉTAIT DIACRE DE CETTE ÉGLISE, LE PAPE CÉLESTIN PRÉSIDENT À LA SAINTE ÉGLISE ROMAINE, PHILIPPE ÉTAIT ROI DE FRANCE, RICHARD ROI D'ANGLETERRE TENAIT LE DUCHÉ D'AQUITAINE ET HÉLIE TALLEYRAND LE COMTÉ DE PÉRIGORD. HÉLIE OCCUPAIT LE SIÈGE MÉTROPOLITAIN DE BORDEAUX + ».

Les lignes sont bien tracées et la ponctuation est faite de 3 points verticaux. Onciales variées et nombreuses. Les saints patrons sont cités selon un ordre hiérarchique, puis les autres personnages en fonction de la chronologie¹⁷. Mais notre collègue François Michel¹⁸ a fait remarquer récemment une curieuse anomalie :

« [Le diacre] Ébrard de Vilars est mentionné sur l'inscription de dédicace de l'église avant toutes les autorités laïques et ecclésiastiques, ce qui témoigne d'une influence à l'échelon local outrepassant largement son statut de diacre »¹⁹.

Ce diacre meurt une bonne trentaine d'années plus tard, le 18 février 1230, ce que rappelle une pierre funéraire (46 x 33 cm), gravée d'une épitaphe (fig. 6), en bas et à droite du portail, que l'on peut transcrire ainsi²⁰ :

« + CI-GÏT ÉBRARD EN SON TEMPS DIT DE VILARS,
IL MOURUT LE XII DES CALENDES DE MARS L'AN DU SEIGNEUR 1230.
POUR SON ÂME DÎTES UN PATER NOSTER + ».

Lors de la réunion de la SHAP du 8 janvier 1942²¹, Louis Dollé (1878-1965)²², professeur à la faculté des Sciences de Lille²³ et résidant à Limeuil, signale que l'église, appartenant à la commune, a besoin de réparations urgentes : sa description est sévère et attristée. L'édifice est couvert de tuiles mécaniques en partie enlevées par le vent et « la toiture est envahie par la végétation (chênes, noisetiers, cyprès, ronces) ». Pire encore : « Les murs

17. *Ibid.*

18. MICHEL, 2001, p. 422-422 et 426, note 49.

19. Peut-être fut-il aussi l'auteur de l'inscription...

20. FAVREAU *et al.*, 1979.

21. DOLLÉ, 1942.

22. On lui doit un estampage de la dédicace de l'église, sur laquelle son fils, Pierre, ingénieur des Mines, géologue et épigraphe, conclut à la présence, sur la 6^e ligne du mot « Thomas », écrit avec des lettres embrouillées (*BSHAP*, 2000, p. 571). En fait, c'est ce qu'avait déjà dit l'abbé R. Bernaret (1875, p. 301, note 6), qui précisait même alors qu'il s'agissait de Thomas Becket.

23. On lui doit des travaux sur la houille et l'hydrogéologie. Son fils enseigna à la faculté, fut géologue des Houillères et passionné de karstologie.



Fig. 6. Épitaphe d'Ébrard de Vilars. Pierre gravée.
Ce diacre mourut le 18 février 1230.

sont envahis par l'humidité qui monte par capillarité dans la maçonnerie et en compromet la solidité. Il serait urgent de creuser un fossé périphérique de 2,50 m afin d'assécher les murs et le pavage. » L'assemblée, note le secrétaire général Jean Maubourguet, émet un vœu unanimement accepté par nos collègues : sans plus tarder, il faut *classer* cette église : elle est seulement *inscrite* parmi les monuments historiques. Après délibération du conseil municipal de Limeuil (5 avril 1959), ce vœu est exaucé par la Commission supérieure des monuments historiques... un quart de siècle plus tard, le 29 octobre 1965.

III. Peu à peu, on découvre des peintures murales

C'est en juillet 1954 que le premier indice est signalé par Jean Secret et nos collègues Géraud Lavergne, Michel Dandurand²⁴ et Noël Becquart, invités par l'abbé Simon, curé doyen de Lalinde, et le Limeuillois Léo Bélanger²⁵. Les visiteurs se sont particulièrement intéressés à des traces de peinture à fresque,

24. Il était alors professeur d'histoire et géographie au lycée de garçons de Périgueux où Jean Secret enseignait le français-latin. L'un de nous a eu la chance d'être leur élève (GD).

25. Le Dr Louis Capitan et l'abbé Jean Bouyssonie fouillent, de 1909 à 1913, un gisement magdalénien supérieur, riche en gravures sur 276 galets et pierres calcaires. Léo Bélanger, boulanger au port de Limeuil, était le cousin du Dr J. Rivière, médecin colonial en retraite à Sors, à qui l'on doit la découverte de ces vestiges, derrière la maison Bélanger, dans la cour, parmi les débris d'un mur refait. Le gisement se poursuivait dans une ruelle (*le Carreyrou*), montant vers la butte, entre les jardins du bourg, dont le Dr Fernand Linarès (1850-1938) était alors maire (CAPITAN et BOUYSSONIE, 1924, p. 7-12 et fig. 2 et 3 ; TOSELLO, 2003, p. 87-319).



Fig. 7. Les peintures murales de Saint-Martin de Limeuil. Chapelle nord et abside.

ainsi qu'aux restes d'une litre aux armes des barons de Limeuil, vicomtes de Turenne et ducs de Bouillon, à quatre quartiers et écusson en cœur²⁶.

Le temps passe... Quatre ans plus tard, en 1958, dans cette église « désaffectée », notre collègue Bélanger signale des « peintures encore partiellement engagées sous des couches de plâtre », « sur le pilier faisant face à la chaire, à deux mètres environ du sol » : deux personnages en costume du XVI^e siècle. Le vice-président Jean Secret propose un nouveau vœu : le classement parmi les monuments historiques et l'étude des peintures. Ce vœu est accepté à l'unanimité des membres présents²⁷.

L'année suivante, lors d'une excursion archéologique, Jean Secret rappelle que l'église, « bien qu'amputée d'un bras de son transept [*sic*], mériterait de faire l'objet d'une restauration convenable »²⁸. Il publie un long mémoire sur « les peintures murales en Périgord » et signale à Saint-Martin de Limeuil, « outre la litre seigneuriale », des peintures murales dans l'abside, « à peu près indéchiffrables », et, dans la chapelle latérale, « un évêque et un seigneur et un blason écartelé », dont il fournit une photographie²⁹.

En 1963, voici du nouveau ! Léo Bélanger révèle que, dans l'église, « des scouts, en enlevant le crépissage à droite, au fond du chœur de l'église,

26. Réunion mensuelle, juillet 1954, *BSHAP*, p. 101.

27. *Ibid.*, mars 1958, p. 18.

28. *Ibid.*, octobre 1959, p. 146.

29. SECRET, 1959, p.175.

ont fait réapparaître d'autres restes de fresques, notamment une Crucifixion : le Christ en croix, la Vierge et saint Jean et, au ciel, le soleil et la lune. »³⁰
D'autres découvertes et restaurations vont suivre peu à peu... (fig. 7)

IV. Enfin le classement parmi les monuments historiques !

Dès lors, va enfin survenir, après délibération du conseil municipal (5 avril 1959), le classement de Saint-Martin de Limeuil parmi les monuments historiques, le 29 octobre 1965, le ministre d'État, chargé des Affaires culturelles, André Malraux, *regnante*³¹. Dès l'année suivante, les travaux, constamment sous-tendus par la très efficace association des Amis de Saint-Martin de Limeuil³², créée le 1^{er} mars 1966, permettront, jusqu'au début du XXI^e siècle, le prudent dégagement des peintures murales d'une épaisse couche d'enduits et la superbe restauration de toute l'église.

Ces peintures concernent essentiellement l'abside, les murs de la chapelle et aussi l'arc triomphal. Les pages que voici sont un hommage à Michelle Gaborit³³, à qui l'on doit, dans son beau livre, un chapitre consacré à Saint-Martin de Limeuil³⁴, très documenté, mais illustré seulement de deux photos. Notre but est d'en compléter l'iconographie, en offrant nos clichés à l'iconothèque de la SHAP.

L'étude stratigraphique des couches picturales, étudiées par cet auteur, peut être résumée ainsi :

1 - Abside : une couche ancienne, historiée, la plus importante, datable de la fin du XII^e ou plutôt du XIII^e siècle, au temps de Louis IX, et une couche récente, avec deux litres funéraires (fin XVI^e ou XVII^e siècle)³⁵ ;

2 - Arc triomphal : une couche intermédiaire, avec les vestiges d'un agneau dans une gloire circulaire ;

3 - Chapelle nord : une couche picturale récente avec deux saints (fin XVI^e ou XVII^e siècle) ;

4 - Travée sous le clocher et nef : des restes de couleurs...

30. Réunion mensuelle, février 1963, *BSHAP*, p. 14. Il y est rapporté aussi que, dans la plaine d'alluvions au-dessous de Limeuil, ce chercheur a même trouvé... « une fort belle dent fossile d'hippopotame ».

31. Contrairement à l'information de la fiche de Wikipedia, Malraux ne séjourna pas « au château de Limeuil en 1943 ». En réalité, il n'entrera en Résistance qu'en mars 1944 et le château avait été détruit plusieurs siècles plus tôt...

32. Association des Amis de Saint-Martin, 24510 Limeuil (smartinlimeuil@aol.com).

33. Nous conservons de cet auteur le meilleur souvenir, nuancé d'un grand regret. Elle devait nous rejoindre à Cadouin pour examiner la Crucifixion que nous venions de découvrir dans la chapelle haute (DELLUC, 2005), mais elle quitta ce monde très peu de temps avant le rendez-vous.

34. GABORIT, 2002, p. 117-122.

35. La mieux conservée, aux armes des Limeuil, fait le tour de l'église.

V. Les peintures murales de l'abside : Enfance et Passion

Les panneaux historiés, consacrés à la vie de Jésus, sont délimités par une double bande jaune et rouge, sans autre carroyage de mise en place évident. Ils se répartissent de part et d'autre de la baie axiale et ces péricopes³⁶ se lisent de gauche à droite : à gauche, l'Enfance (en haut, l'Adoration des mages ; en bas, la Fuite en Égypte et la Présentation au temple) ; à droite, la Passion (la Crucifixion puis la Déposition de croix). Peut-être d'autres épisodes étaient-ils jadis représentés, tels la Nativité et d'autres drames de la Passion (Arrestation, Jugement...).

A. L'Adoration des mages (fig. 8)

La Vierge est assise sur un banc de pierre, en longue robe rouge et grand manteau (ou cape) noir. Couronnée mais sans nimbe³⁷, le visage aujourd'hui noirci, elle porte l'Enfant et un long sceptre à fleuron. Jésus, aux traits du visage et à la longue et rouge chevelure bien visibles, en robe jaune, se tient debout sur le genou de sa Mère. Elle le maintient ainsi, de sa main gauche.



Fig. 8. L'Adoration des mages.

36. Épisodes évangéliques.

37. Sur les autres panneaux, elle est couronnée d'un nimbe, ainsi que saint Jean et le Christ.

L'Enfant fléchit le coude gauche, tandis qu'il bénit, de sa main droite, un mage à barbe blanche, vêtu d'un long vêtement plissé rouge, agenouillé devant un banc-autel : ce visiteur offre de sa main droite, pouce en abduction, un présent et se décoiffe de la gauche. Il nous semble porter un long bâton appuyé sur son épaule gauche.

Le deuxième mage n'est que partiellement visible (tronc et membre supérieur gauche fléchi, assez effacés) ; le troisième a disparu. Le sol, jaune, est régulier. Une grande étoile à huit rayons brille dans le ciel noir : selon Matthieu (Mt 2, 1-12)³⁸, elle les a guidés vers « le roi des Juifs qui vient de naître »³⁹.

B. La Fuite en Égypte (fig. 9)

Comme le précédent, cet épisode n'est rapporté que par Matthieu (Mt 2, 13-23)⁴⁰. Il prend place ici à droite du précédent, sur le même panneau. Il en est séparé par une bande rouge ; le fond est noir. Le seul personnage conservé est Joseph, plutôt longiligne, vêtu d'un long manteau jaune et coiffé d'un bonnet rouge sommé d'une petite excroissance ou d'une petite queue, comme celle des antiques bérêts tricotés (le *cabilhòt* ou *cabilhòu*). Comme tout bon chemineau, il tient un bâton sur l'épaule gauche, supportant jadis sans doute un baluchon ou un vêtement.

Il est suivi d'un équidé dont on ne voit plus que l'avant-main et un antérieur terminé par un fin sabot triangulaire avec ergot : il porte un licou rouge, sans rênes ni bride visibles, et marche sur un sol sableux, jaune et irrégulier. La taille de cet animal plaide en faveur d'un petit âne gris ; la longueur des oreilles en faveur d'une mule. On ne distingue ni la crinière ni l'éventuel trait d'épaule. L'arrière-main a disparu, ainsi que la Vierge et l'Enfant que portait sans doute cet animal, comme il est classique.



Fig. 9. La Fuite en Égypte.

38. Il cite « des mages venus d'orient », sans les nommer, les dénombrer ni en faire des rois...
39. Cette étoile rayonnante a fait penser que l'auteur matthéen s'était inspiré de la comète de Halley, visible en 66 et mentionnée sous Néron.
40. De même que le Massacre des innocents, qui en est la cause.

Selon Matthieu, tous les trois furent Hérode I^{er} : il veut faire tuer tous les enfants de moins de deux ans. Un ange a prévenu Joseph dans un songe. Ils demeureront en Égypte jusqu'à la mort du roi Hérode le Grand. Puis, comme le fils aîné d'Hérode, l'ethnarque Archélaüs, cruel et brutal, régnait sur la Judée à la suite de son père, Joseph s'installa avec sa famille à Nazareth en Galilée.

C. La Présentation au temple (fig. 10)

Rapportée seulement par Luc (Luc 2, 21-40), cette péripécie est figurée sur le même panneau que le précédent et à sa droite, séparée de lui par une bande rouge. À droite de la scène, le vieillard Syméon tient un livre ouvert comme le ferait un prêtre : l'Esprit Saint ne lui a-t-il pas annoncé qu'il ne mourrait pas avant d'avoir vu le Messie du Seigneur, « destiné à amener la chute et le relèvement de plusieurs en Israël », le « Maître », « la lumière qui portera la révélation aux païens » ? Il bénit l'Enfant (Jésus est seulement



Fig. 10. La Présentation au temple.

esquissé en ocre rouge clair)⁴¹, la Vierge et Joseph et prophétise sur l'avenir de Jésus et d'Israël. Il siège derrière un autel recouvert d'une nappe liturgique et orné d'un ou deux chandeliers. On ne voit pas bien si l'un des deux chandeliers est posé sur l'autel ou, plutôt, tenu par la Vierge ?⁴²

Derrière la Vierge, en second plan, on reconnaît facilement Joseph à son bonnet rouge et à son vêtement jaune. Plus à gauche et au premier plan, est une personne (une servante ?), à larges hanches et longue vêtue, semblant porter dans ses bras une offrande (?)⁴³. Sur ses cheveux blonds, elle arbore un étonnant large couvre-chef jaune, en galette, maintenu par deux larges rubans noués sous le menton⁴⁴.

Le dernier personnage, au second plan, ne montre que sa tête. Il peut faire évoquer un autre serviteur ou peut-être, pour Michelle Gaborit, la prophétesse Anne, fille de Phanuel, de la tribu d'Aser, une des douze tribus d'Israël. Veuve octogénaire, elle ne quittait pas le Temple, servant Dieu nuit et jour dans le jeûne et la prière, et elle parla de l'Enfant à tous ceux qui attendaient la délivrance de Jérusalem.

D. La Crucifixion (fig. 11 et p. 377)

Ce sujet, si souvent représenté dans les quatre évangiles canoniques, nous rappelle beaucoup la peinture murale de la Crucifixion que nous avons découverte⁴⁵ en 1981 dans l'abbaye de Cadouin, située à moins de trois lieues de Limeuil et remontant à peu près à la même époque⁴⁶.

Cette péripécie est traitée ici de façon très classique, sur fond noir. Elle montre :

- le Christ crucifié sur une croix latine peu élevée (*crux immissa*), les yeux clos et inclinant vers son épaule droite sa tête⁴⁷, aux longues mèches blondes retombant sur les épaules ;

- la Vierge éplorée, nimbée de rouge, en manteau noir dont elle relève un pan ;

- saint Jean, en robe jaune et manteau rouge portant sa main droite à sa joue (pour exprimer, par ce geste conventionnel, sa souffrance intérieure), inclinant sa tête pensive aux traits du visage bien dessinés ; il tient le Livre de

41. GABORIT, 2002, p. 120.

42. La *fête des chandeliers*, dite aussi de la *Bonne mort* (notre Chandeleur), fête antique, deviendra une fête religieuse chrétienne commémorant la Présentation du Christ au Temple et sa reconnaissance par Syméon comme « Lumière d'Israël ».

43. Pour M. Gaborit, c'est « un objet circulaire muni d'une anse » (GABORIT, 2002, p. 120).

44. Type de coiffure féminine connue du XIII^e au XV^e siècle.

45. Découverte, dans les deux sens du terme : elle était cachée derrière un énorme meuble de rangement, immobile par destination, que nous avons pu déplacer avec l'aide des Amis de Cadouin, en 1981, pour notre étude...

46. DELLUC, 2005.

47. C'est le *Christus patiens*, souffrant ou résigné, comme assez souvent dans l'iconographie traditionnelle (LASTEYRIE, 1905).



Fig. 11. La Crucifixion.

sa main gauche, est nimbé comme le Christ et la Vierge et semble regarder les pieds de Christ et non contempler Marie avec sollicitude comme on le figure souvent ;

- au-dessus du *patibulum*, prennent place le soleil, sans rayons figurés mais avec quelques taches brunes, et la lune dans son dernier quartier, dans le ciel noir. Mais sans étoiles nocturnes⁴⁸, ni décor d'arrière-plan. L'écriteau du *titulus* moqueur *INRI (Iesvs Nazarens, Rex Iudæorum)* fait défaut.

Cinq aspects particuliers restent à décrire :

1 - Le dessin du Christ est demeuré à l'état d'esquisse ocre jaune montrant le corps affaissé en une triple flexion sinueuse, comme tordu de douleur (héritage de la représentation byzantine), le maigre gril costal (visible à fleur de peau sur l'hémi-thorax gauche seulement, au-dessus du rebord costal), l'abdomen en cercle avec l'ombilic marqué par un point, de longs bras tubulaires sans reliefs musculaires, grêles et sans coudes marqués, des mains

48. Selon Marc, Jésus est crucifié à la 3^e heure (à 9 h), puis « il y eut des ténèbres sur toute la terre » à la 6^e heure (à midi) et la mort survient à la 9^e heure (à 3 h). Ces astres peuvent évoquer la « lumière éternelle » (« Ton soleil ne se couchera plus, et ta lune ne disparaîtra plus, car Yahvé sera pour toi une lumière éternelle », Isaïe, 60.20), représenter le Christ et son église (la lune projette la lumière qu'elle reçoit du soleil), le rachat de l'homme ou encore le nouveau et l'ancien testament.

aux doigts étendus, y compris les pouces détachés en abduction⁴⁹, et le genou droit semi-fléchi ;

2 - Sur l'hémi-thorax droit, on note un seul trait horizontal, court, au-dessous du pectoral droit. Ce pourrait être la plaie, sans hémorragie figurée, de la Transfixion, juste après la mort du Christ : le coup de lance donné par le soldat ou centurion romain dit *Longinus*, qui, selon Matthieu, se serait converti juste après la mort du Christ⁵⁰. On pourrait dire presque l'heure de cette scène tragique, juste après la boisson donnée par un soldat⁵¹ : « Ayant goûté au vinaigre, il dit "Tout est consommé", puis, inclinant la tête, il transmet l'Esprit. »⁵²

3 - Le long *perizonium* est drapé à partir du côté gauche, sans ceinture visible, et enveloppe largement le bassin et même les cuisses jusqu'aux genoux, comme sur les Crucifixions les plus anciennes ;

4 - Chevilles et pieds sont croisés, superposés, comme à Cadouin, et fixés par un seul clou⁵³, et reposent, directement semble-t-il, sur le *stipes*, sans le moindre *sppedaneum* pour que les pieds puissent prendre appui ;

5 - Un effet localisé de perspective a été noté par Michelle Gaborit : l'avant-pied gauche de saint Jean déborde le cadre jaune du panneau.

E. La Descente de croix (fig. 12)

Contrairement au précédent, ce panneau, dans son cadre jaune et rouge, mais sur un fond clair cette fois, est très original, dynamique et presque moderne.

Le sujet est très classique⁵⁴. Au soir de la Crucifixion, avec l'accord de Ponce Pilate et devant la Vierge Marie, Joseph d'Arimatee et Nicodème sont en train de descendre de la croix le corps du supplicié à la tête nimbée et aux longs cheveux. Dans les sites de la Passion, devraient faire suite la Déposition de croix, la Pietà, la Déploration et la Mise au tombeau.

49. Et non pouces en adduction, dans la position que leur imposerait une atteinte du nerf médian (dans le canal carpien) sur des poignets cloués sur le *patibulum* (BARBET, 1950).

50. La légende voulait aussi que la Sainte Lance ait été, comme on dit, « inventée » (*i.e.* retrouvée) avec le Suaire de Cadouin après le siège d'Antioche... (DELLUC, 2005) ou, encore, près du Saint-Sépulcre, avec la Vraie Croix et les clous, par sainte Hélène, mère de Constantin.

51. La *posca* : boisson vulgaire du peuple et des soldats (eau vinaigrée et épicée), sur une éponge au bout d'un roseau ou d'une branche.

52. Jean 19, 30.

53. Le clou traverse un calcanéum sur le squelette d'un crucifié du 1^{er} siècle en Israël (publié en 1970) ou, selon P. Barbet (1950) repris par Ph. Charlier (2009), au niveau de l'espace de Mérat (entre les 2^e et 3^e os cunéiformes et l'os scaphoïde du tarse). Ici une tête de clou est visible au niveau du tarse gauche. En fait, aucun des évangélistes ne mentionne le cloutage des pieds et des mains pour la mise en croix.

54. Jean 19, 38-42. Précisément, d'après le dictionnaire *Le Robert*, la Descente de croix représente, comme ici, le Christ au moment de son enlèvement de la croix et la Déposition de croix est la représentation du corps de Jésus-Christ, étendu au sol, juste après la Descente de croix. Une peinture murale analogue, très effacée, se devine encore dans le collatéral nord de l'abbatiale de Cadouin.



Fig. 12. La Descente de croix.

Sur le fond blanc du panneau tranchent le rouge de la croix et le bleu des vêtements des personnages. Une échelle est appuyée – par-derrière la croix – au niveau du croisement du *stipes* par le *patibulum*⁵⁵. En arrière de l'échelle, soit dans un 4^e plan (si l'on tient compte, tout en avant, du bras gauche du Christ), apparaît un personnage roux, chevelu et barbu : à l'aide d'un marteau fourchu, il est en train d'extraire le clou de la main gauche du Christ⁵⁶, tandis que, de sa main gauche, il soutient son bras.

55. Mais un des montants de l'échelle passe par-devant le bras droit du *patibulum*.

56. La main, ainsi clouée au niveau de la paume, se déchirerait sous le poids du crucifié. Il s'agissait plutôt d'un clou traversant le carpe, voire l'espace libre entre radius et cubitus, réunis en bas par la capsule et le ligament triangulaire.

Au premier plan, un autre homme (Joseph d'Arimatee ?), le corps ployé en avant de Jésus, le maintient contre la croix. Les pieds du Christ sont encore cloués, mais son corps est ployé en sens inverse et son bras droit déjà ballant. Tous deux, fléchis en X, contrastent avec la verticalité et l'immobilité des autres personnages, volontiers coiffés de couvre-chefs, mais dont les vêtements sont seulement animés par de rares plis bien droits.

De part et d'autre de cette scène, prennent place deux personnages nimbés de bleu et vêtus de bleu et rouge : à gauche, la Vierge baise la main droite du Christ, et, à droite, saint Jean, aux cheveux roux, apparaît très mince et très grand, sa tête venant toucher la main gauche du Christ⁵⁷.

On ne voit ni le linceul de lin acquis par Joseph d'Arimatee, ni le mélange de myrrhe et d'aloès, apporté par Nicodème.

F. Pigments et datation

Par rapport aux autres pigments, jaune ou rouge (faits respectivement d'hydroxyde de fer ou goëthite FeO(OH) , ou bien d'oxyde de fer anhydre ou hématite ou sanguine Fe_2O_3), et noir (fait de charbon animal ou végétal ou bien de dioxyde de manganèse MnO_2), le mélange d'ocre et de manganèse donne un pigment brun (la terre de Sienne plus ou moins brûlée). Le blanc est du lait de chaux (hydroxyde de calcium Ca(OH)_2 ou chaux éteinte), peut-être aussi, ici, du kaolin (silicate d'alumine sans sels de fer), présent, par exemple, à quelques kilomètres de Cadouin ou des Eyzies. Le pigment bleu azur ou plus foncé (bleu outremer) devait être une rareté, probablement une argile bleue provenant des phyllosilicates⁵⁸. Il n'apparaît que sur le panneau de la Descente de croix, dessinée, avec beaucoup de recherche graphique, sur un fond blanc (et, dilué, sur le manteau de la Vierge de l'Adoration des mages).

Il existe sur ces murs des traces de peintures plus anciennes que les panneaux historiés, qui devaient, selon Michelle Gaborit, couvrir la totalité de l'abside. Cet auteur cite des « ornements proches du vocabulaire décoratif roman », notamment des bandeaux, doubles bandes brun clair et ocre rouge, rinceaux, tiges blanches sur fond clair, galons, fleurons, palmettes adossées, arcs rayonnants... Ils correspondraient donc à un décor qui a suivi de peu la consécration de l'édifice en 1194, soit la fin du XII^{e} siècle ou l'extrême début du XIII^{e} siècle.

Toutefois, la rigidité des personnages des panneaux historiés plaide en faveur du milieu du XIII^{e} siècle, encore que quelques détails d'animation, de perspective et « le large usage de la réserve sur les fonds noirs ou colorés »

57. À moins qu'il n'y ait eu là deux personnages superposés, aujourd'hui noyés dans le pigment bleu.

58. L'analyse permettrait de savoir si ces bleus profonds ne seraient pas de précieux sels de cobalt (DELAMARE, 2009). Elle préciserait la colle qui a pu servir à lier et à fixer les pigments.

aient conduit Michelle Gaborit à « placer la réalisation de ces peintures dans la seconde moitié du XIII^e siècle »⁵⁹, soit un peu plus tardivement que la Crucifixion de Cadouin. Nous avons situé cette dernière dans la première moitié de ce siècle, car elle est oblitérée par les voûtains de la croisée d'ogives de la chapelle haute, au décor bien daté du temps du règne de Louis IX (1226-1270) et du vivant de sa mère, Blanche de Castille, morte en 1152⁶⁰.

VI. Les peintures murales de la chapelle nord

À part les restes d'une frise et des damiers rouges et blancs, situés autour de la baie septentrionale, et des vestiges indéchiffrables autour de l'autre baie, l'essentiel se trouve sur le pilier est de l'arc d'entrée de la chapelle, sur une



Fig. 13. Saint Éloi et saint Antoine le Grand.

59. GABORIT, 2002, p. 122.
60. DELLUC, 2005, p. 255-257.

couche plus ancienne⁶¹ (galons rouge, jaune et clair, points, bande jaune et feuillages noirs, selon Michelle Gaborit). Une couche plus récente porte les peintures.

En haut, un registre supérieur porte des restes de peintures : ce sont « des personnages indéchiffrables car recouverts partiellement par la litre de la seigneurie de Limeuil »⁶².

Dans le registre inférieur, ce sont, avant tout, les « deux personnages en costume du xvi^e siècle », ces « peintures encore partiellement engagées sous des couches de plâtre », que Léo Bélanger avait signalées en 1958, « sur le pilier faisant face à la chaire, à deux mètres environ du sol » (fin xvi^e ou xvii^e siècle) (fig. 13). Il s'agit de :

- à gauche, saint Éloi (v. 588-660). Limousin d'origine, orfèvre et monnayeur, évêque de Noyon, grand argentier de Clotaire II, puis ministre de Dagobert I^{er}, patron de la métallurgie *lato sensu* ; il est identifiable ici à son nimbe, sa mitre et l'outil métallique à deux têtes qu'il tient⁶³ ;

- à droite, saint Antoine le Grand (v. 251-v. 356). Égyptien d'origine, ermite devenu, malgré les tentations répétées du diable, le père du monachisme chrétien. Les spécialistes le reconnaissent à la grosse clochette qu'il tient (et aussi au cochon qui l'accompagne souvent, mais pas ici). À vrai dire, cet anachorète de la Thébaïde n'a jamais possédé de cochon ni de clochette... Mais il est souvent représenté avec cet animal, car les cochons des Antonins (il sera le patron de cet ordre mendiant fondé vers l'an mil) avaient le droit de circuler dans les rues et ils portaient, eux, une clochette...⁶⁴

B. et G. D.*

Bibliographie

- BARBET P., 1950. *La passion de N.-S. Jésus-Christ selon le chirurgien*, Paris, Dillen.
- BERNARET R., 1875. « Inscription rappelant la dédicace ou consécration de l'église Saint-Martin de Limeuil en 1194 », *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord (BSHAP)*, t. II, p. 298-301 avec copies et traductions (fautes) de la dédicace et de l'épithaphe d'Ébrard de Vilars.
- BLIGNIÈRES G. de *et al.*, 2017. *Généalogies périgourdines*, t. VI, Paris, Patrice du Puy.

61. GABORIT, 2002, p. 119.

62. *Ibid.*

63. GABORIT, 2002. Chacun connaît la chanson du *Bon roi Dagobert*, remontant aux xvi^e-xvii^e siècles. La « culotte à l'envers » ou « à l'endroit » raillait peut-être les positions changeantes de certains au cours des guerres de Religion. Au total, 24 couplets, écrits ou déformés au fil du temps, y compris contre Louis XVI, Louis XVIII et Napoléon III, augmentés par Charles Péguy ou transformés, version paillardes, par Colette Renard.

64. CQFD. La vie de saint Antoine a inspiré Flaubert et aussi Jérôme Bosch, Brueghel, Jacques Callot, Dali, Max Ernst, Matthias Grünewald, Téniers le jeune, Vélasquez...

* UMR 7194 du CNRS (Muséum national d'histoire naturelle, Paris).

- BRUGIÈRE H., s.d. « Limeuil », *L'ancien et le nouveau Périgord*, Document numérisé par Pierre Besse pour la SHAP (fonds Pommarède), 12 p. dont 1 carte.
- CAPITAN L. et BOUYSSONIE J., 1924. *Limeuil. Son gisement à gravures sur pierres de l'Âge du Renne*, Publication de l'Institut international d'Anthropologie, n° 1, Paris, Noury.
- CARLES J.-A., 1883. *Titulaires et patrons du diocèse de Périgueux-Sarlat*, Périgueux, Cassard frères.
- CHARLIER Ph., 2009. *Male mort. Morts violentes dans l'Antiquité*, Paris, Fayard. Mort du Christ, p. 143-161.
- DELAMARE F., 2009. « Aux origines des bleus de cobalt : les débuts de la fabrication du saffre et du smalt en Europe occidentale », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 153-1, p. 297-315.
- DELLUC B. et G., 2005. « Une peinture murale médiévale de la Crucifixion à Cadouin », *BSHAP*, t. CXXXII, p. 533-558. Saint-Martin de Limeuil, p. 548 et 554.
- DOLLÉ L., 1942. « Note au sujet de l'église Saint-Martin de Limeuil », *BSHAP*, t. LXIX, p. 50.
- FAVREAU R., LEPLANT B., MICHAUD J. et LABANDE E.-R., 1979. *Corpus des inscriptions de la France médiévale, Dordogne, Gironde*, Paris, CNRS (coll. Corpus des inscriptions de la France médiévale, 5) (en ligne sur www.persee.fr). Limeuil, p. 21-24.
- GABORIT M., 2002. *Des Hystoires et des couleurs. Peintures murales médiévales en Aquitaine*, Bordeaux, Confluences. Saint-Martin de Limeuil, p. 117-122, 1 plan, fig. 33, 34 et p. 48.
- GOURGUES A. de, 1873. *Dictionnaire topographique du département de la Dordogne*, Paris, Imprimerie nationale. Limeuil, p. 173.
- LASTEYRIE R. de, 1905. « La déviation de l'axe des églises est-elle symbolique ? », *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XXXVII/2, p. 277-308.
- MICHEL F., 2001. « L'épithaphe de Grimoard à Léguilhac-de-l'Auche », *BSHAP*, t. CXXVIII, p. 411-428. Saint-Martin de Limeuil, p. 422-424 et 426, note 48.
- PENAUD G., 1996. *Dictionnaire des châteaux du Périgord*, Bordeaux, Sud Ouest. Limeuil, p. 161.
- PENAUD G., 2003. *Le Grand livre de Périgueux*, Périgueux, La Lauze.
- PENAUD G., 2010. *Histoire des diocèses du Périgord et des évêques de Périgueux et Sarlat*, Saint-Pierre-d'Eyraud, Impressions.
- ROUX J., 1927. « Visite canonique du diocèse de Périgueux en 1688 », *BSHAP*, t. XLIV, p. 95, 147, 192, 246, 283. Saint-Martin de Limeuil, p. 192.
- SECRET J., 1959. « Inventaire des peintures murales en Périgord », *BSHAP*, t. LXXXVI, p. 156-182. Saint-Martin de Limeuil, p. 174-175.
- SECRET J., 1968. *Périgord roman*, Zodiaque, La Nuit des temps. Saint-Martin de Limeuil, n° 19, p. 25.
- TOSSELLO G., 2003. *Pierres gravées du Périgord magdalénien : Art, symboles, territoires*, suppl. à *Gallia-Préhistoire*, Paris, CNRS. Limeuil, p. 87-319.
- VALETTE J., 1976. « Étude sur l'état des églises du Périgord en 1687 et sur le nombre des nouveaux convertis », *BSHAP*, t. CIII, p. 116-132. Saint-Martin de Limeuil, p. 116.

Réflexions et interprétations autour des peintures du château de Jumilhac (Jumilhac-le-Grand)

par Henry de LA TOUR DU PIN

La réhabilitation progressive du château de Jumilhac permet de redonner aux différentes pièces leur caractère d'origine, sans pour autant révéler ou expliquer la succession des faits historiques ou culturels. Il en va ainsi des fresques de la chambre de La Fileuse et des peintures murales du salon XVII^e siècle dans le vieux château.

Situé aux confins du Périgord et du Limousin, le château de Jumilhac a été marqué par les principaux conflits guerriers ou religieux et les courants sociaux ou culturels qui touchèrent la France. Mais bien qu'il domine de sa masse altière et de son profil romantique la vallée encaissée de l'Isle, il a plutôt l'aspect d'une demeure de plaisance, sans enceinte extérieure et sans douves. Si médiocrement armé qu'il soit, il impose le respect par ses épaisses murailles

et ses mâchicoulis. Il protège l'église qui, dès l'origine, s'est mise sous le patronage et l'autorité des seigneurs qui y ont élu sépulture. Parmi eux, citons Antoine Chapelle, élevé au rang de comte de Jumilhac par Henri IV en 1597.

Agrandi, fortifié, restauré, embelli, il se compose d'un édifice féodal (XII^e-XV^e siècle) complété au nord par deux ailes du XVII^e siècle, reliées entre elles par une courtine, délimitant ainsi une vaste cour intérieure. Au sud, des terrasses sont aménagées en jardin à la française.

L'édifice moyenâgeux actuel a pour ossature le château de Bruchardie qui, bien que ruiné, ne possédait pas moins de trois étages à l'abandon lorsqu'Antoine Chapelle (1579-1610) en devint possesseur par mariage en 1579 avec Marguerite de Vars, dame de Saint-Jean (-Ligoure, au sud de Limoges). Aucun document ne permet de dire à qui ce dernier confia la tâche de remettre la forteresse en état, non sans la modifier peu ou prou, coiffant le tout de toitures qualifiées comme « les plus romantiques de France » par Gustave Doré. Il les décora d'épis de faîtage évoquant ses droits et obligations en tant que seigneur de Jumilhac. Mais, à l'intérieur, les pièces conservent les stigmates des nombreuses transformations successives.

Les fresques de La Fileuse

Le seuil franchi, un bel escalier Renaissance à vis centrale permet d'accéder au deuxième étage de la tour barlongue où Louise de Hautefort fut enfermée par son mari, Antoine II de Jumilhac, qui la suspectait d'entretenir une douce idylle alors qu'il allait guerroyer aux côtés de Louis XIII. Naîtra de ce fait-divers la légende de La Fileuse qui précise qu'elle passait le temps à peindre, prier et filer la laine. Vu l'aspect fort naïf de ces décors mis au jour lors de la restauration de la pièce dans les années soixante, on pensa qu'elle avait reproduit, sur les murs de sa « chambre-cellule » (fig. 1), les motifs des tapisseries vues à Hautefort dans son enfance.

Ainsi, de gauche à droite, on distingue en jaune au-dessus de l'âtre la forme d'un canard et d'un chien qui lui fait face (fig. 2 et p. 374). Puis en haut et à droite, masquées partiellement par des feuillages, des lettres majuscules noires formant un mot : « L'HISTOIRE ». En dessous, un visage considéré comme son autoportrait. L'ensemble est bordé en dessous par des languettes rouges, sorte de godrons délimités par un liseré horizontal noir souligné d'ocre rouge faisant penser aux bordures des tapisseries d'Aubusson.

Au niveau du cintre, entre les deux fenêtres, un ensemble bordé verticalement par des lignes noires quelque peu effacées présente, face à face, deux animaux allongés évoquant ces levrettes ou lévriers chers aux seigneurs de la Renaissance (fig. 3).

Enfin, à droite de la fenêtre, en rouge, au pied du mur, apparaît verticalement un arc et sa corde ; un peu plus loin, un motif comme une croix,



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.

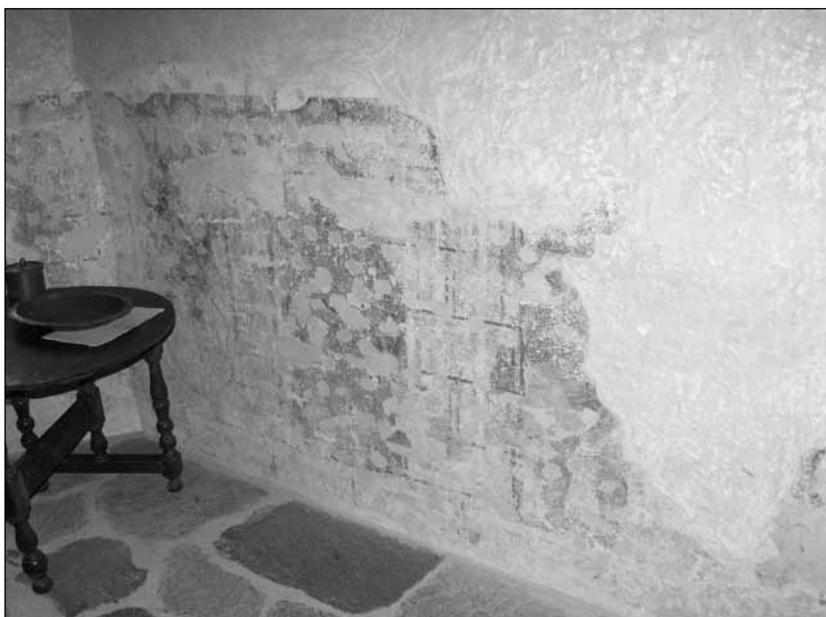


Fig. 4.

suivi par un appareillage de mur (fig. 4). Ce dernier dispositif se retrouve un peu partout dans la pièce, en dessous de décors représentant des branchages, des feuillages avec ou sans oiseaux. Ces décors font penser que La Fileuse avait voulu exprimer, en peignant la faune et la flore, son aspiration à la liberté, et la représentation d'un mur, son incarcération.

Cette vision des choses changea peu à peu quand fut avancée dans les années 1990 une approche plus ésotérique de Jumilhac. En effet, la découverte d'une symbolique alchimique sous-jacente à celle seigneuriale (décelée entre 1964 et 1994) et étroitement liée à la quête de la pierre philosophale, les incohérences qui entachent la légende de La Fileuse et l'observation d'éléments décoratifs dans cette pièce m'ont fait découvrir, sous les apparences de la lune et du soleil, l'expression respective des éléments féminin et masculin nécessaires à la genèse de la pierre philosophale, représentée ici dans sa troisième phase de chauffe par un calvaire surmontant trois marches (les trois phases) et dont la croisée est au centre d'un triangle équilatéral, symbole de la *primera materia* en alchimie. En effet, chaque côté correspond aux trois ingrédients, masculin, féminin et neutre, permettant cette genèse.

Aujourd'hui, tous ces décors à l'apparence alchimique (peintures et/ou fresques, cela reste encore à déterminer) associés à la présence d'un foyer ouvert et de l'oratoire de La Fileuse, dans l'embrasure de la fenêtre, laissent présager, avec toute la prudence nécessaire, que cette pièce aurait été le cabinet d'alchimiste d'Antoine Chapelle, lequel est considéré comme l'auteur de ces toits féériques couronnés de ces exceptionnels épis de faitage dont les symboles énigmatiques retracent la quête de la pierre philosophale.

Il reste à conduire une étude artistique et/ou scientifique pour compléter et éclairer ces observations.

Les peintures murales du salon xvii^e siècle

Cet ensemble de peintures murales se trouve au premier étage du vieux château, restructuré à la Renaissance puis au xvii^e siècle pour devenir alors, comme dans le Versailles de Louis XIII, l'étage noble. Cette pièce entièrement lambrissée et parquetée était décorée de toiles tendues dans les panneaux des murs dont il ne reste que quelques lambeaux, laissant apparaître en partie haute des peintures sous forme de lé ou de tableau et de peintures murales dans les embrasures des deux fenêtres donnant plein sud, sur les jardins. Ainsi exposées au soleil et au gel, ces dernières sont fort dégradées mais forment un ensemble de quatre œuvres semblables dans leur composition et le style : hormis la première présentant des armoiries, on y trouve deux personnages debout, drapés de rouge ou de bleu, dans un grand ovale central séparé par une sorte de vase-amphore d'un carré inférieur encadré de deux personnages ailés, des sphynxes vraisemblablement. Cette construction ressemble à celle



Fig. 5.



Fig. 6.

de la cheminée peinte de la chambre d'Anne de Montmorency (1555, Ecoeu) (fig. 5).

Ainsi, dans la fenêtre proche de la cheminée, le panneau de gauche (fig. 6) montre les armes écartelées du commanditaire, François de Jumilhac, élevé au rang de marquis de Jumilhac en 1655. Premier quartier : une chapelle pour Antoine Chapelle, son grand-père ; deuxième quartier : un lion rampant pour Marguerite de Vars, sa grand-mère ; troisième quartier : l'écu de Marguerite de Douhet, sa mère ; quatrième quartier : les armes de son épouse, Marie d'Affis, qui lui apporte en dot la seigneurie de Langoiran (Gironde) en 1645. La présence au-dessus de ce blason d'une couronne de comte permet de dater ainsi ces œuvres des environs de 1650, ce qui rattacherait cet ensemble à la seconde école de Fontainebleau (1594-1617) ou à ses suiveurs.

En dessous, dans un quadrilatère faisant penser à un socle, transparaissent, au milieu d'un enduit, des serres de rapace pendant verticalement, à gauche ; un avant-bras et une main potelés, à droite ; des plumes au centre. Ces éléments font entrevoir à Pauline de Poncheville, historienne d'art, et à Serge Larué de Charlus, venus visiter Jumilhac pendant l'été 2018, une scène mythologique : l'enlèvement de Ganymède par Zeus.

En pendant, le panneau de droite montre deux personnages, l'un drapé de rose (rouge à l'origine ?), l'autre de bleu dans l'idée du *Laocoon et ses fils mordus par les serpents* de Pieter Claesz Soutman (v. 1580-1657). Ils tiennent

un drap blanc dans lequel repose un mort vu de dos avec, à côté en bas à droite, un crâne faisant penser à un rite initiatique (fig. 7).

Dans l'embrasure de la deuxième fenêtre, la scène de gauche présente deux personnages, qui semblent être les mêmes que ceux décrits précédemment. Celui de droite (une femme ?) se regarde dans un miroir entouré d'un serpent que lui présente le second revêtu de bleu ayant à ses pieds, sur la gauche, un casque antique. Une allégorie de la vanité ? Ou de la Prudence ? De la Sagesse ? Aucun motif hormis une poignée d'épée (?) à gauche n'apparaît aujourd'hui dans le socle sous-jacent.

La composition de droite, bien que défraîchie, laisse voir ces deux personnages face-à-face. Celui de droite, en bleu, a les yeux bandés alors que celui de gauche, en rouge, aux seins dévoilés, tient dans sa main droite (près de la fenêtre) une balance dont on distingue encore facilement, en doré, le fléau, les suspentes et un plateau. Allégorie de la Justice qui se veut impartiale ? En dessous, dans le quadrilatère, apparaît une sorte de cruche au décor de « carapace » ou d'alvéoles.

Ces peintures, vu leur place dans ce salon, font penser – il faut rester prudent – à une trilogie, dont le premier tableau serait une scène d'initiation, l'un des personnages expliquant à l'autre qu'il doit oublier sa vie antérieure en passant par la mort symbolisée par le linceul et le crâne pour accéder à une vie nouvelle. Le deuxième exprimerait alors la découverte de sa réelle personnalité et/ou de la sagesse, de la connaissance, au travers du miroir que lui présente le personnage en rouge. Le serpent, enroulé autour de son bras et du miroir, symboliserait la vanité et donc la lutte, représentée par le casque, que le premier en bleu doit désormais entreprendre pour être lui-même et s'accepter tel qu'il est. La troisième scène montre qu'il se doit d'être en toute circonstance libre de son jugement sur l'humanité et le monde qui l'entourent, la justice se devant d'être impartiale et indépendante.

Aujourd'hui, sans étude artistique, il apparaît cependant que ces œuvres sont dans l'esprit de la seconde école de Fontainebleau et de ses suiveurs qui marquent l'atticisme parisien (1640-



Fig. 7.



Fig. 8.

1660), un style sobre et équilibré empreint de références à l'antique. En effet, renouant avec l'époque de François I^{er}, à l'origine de l'essor de la première école, Henri IV s'employa à faire de nouveau rayonner les arts français par un mécénat important. On retrouve ainsi dans ce mouvement artistique bien des points de comparaison avec les œuvres présentées ci-dessus : figures, formes, construction, coloris (bleu et rouge en particulier), sujets traités...

Au vu de tout cela, bien des questions restent en suspens, qui renforcent l'atmosphère particulière de Jumilhac, château de « Comte » et légendes, qui inspira Gustave Doré pour les gravures du Chat botté et qui mérite bien d'être surnommé « La Perle noire du Haut-Périgord » ! (fig. 8)

H. de La T. du P.

Bibliographie

AROMATICO Andrea, 1996. *Alchimie. Le grand secret*, Paris, Gallimard (coll. Découvertes, n° 302).

LA TOUR-DU-PIN Henry de, 2015. *Le château de Jumilhac*, Bordeaux, Sud Ouest.

MÉROT Alain, 1987. *Eustache Le Sueur, 1616-1655*, Paris, Arthéna.

MÉROT Alain, 1994. *La peinture française au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard (coll. Electa).

ROOB Alexander, 1997. *Alchimie & mystique*, Köln / Lisboa / Paris, Taschen.

THULLIER Jacques, 1992. *La peinture française : XVII^e siècle*, Genève, Skira.

Wikipedia : *école de Fontainebleau*.

Les peintures murales de l'église de Saint-Saud-Lacoussière

par Guy MANDON

L'église de Saint-Saud fut restaurée dans les années 1950 sous l'impulsion de son curé emblématique, Georges Rocal. Elle fut alors ornée de nouveaux vitraux réalisés par Marguerite Huré et d'un chemin de croix peint par l'artiste Laure Aynard, restauré en 2014.

Au cœur de la très grande commune de Saint-Saud, aux confins du Limousin auquel elle emprunte son sol granitique et sa langue occitane aux finales en é, l'église de Saint-Saud veille sur un bourg qui résiste vaille que vaille aux blessures du temps. La commune a perdu presque les trois quarts de sa population depuis l'arrivée de Georges Rocal. Mais elle est devenue cosmopolite et peut-être œcuménique. Rien de triste au demeurant en ces lieux et surtout pas la belle bâtisse même si les obsèques y sont plus fréquentes que les baptêmes. Discrète, elle se tient à l'écart de la grand place qu'elle abandonne au commerce : c'est souvent le cas en Nontronnais où l'on n'offense point le Seigneur d'une promiscuité avec Mammon.

I. De saint Bernard à Rocal : le mariage du roman et du contemporain

Cette église est romane, de transition nous dit Jean Secret. Car, s'il est vrai que l'arc du transept est en berceau, son pendant se brise aux marches du portail

principal. Dans son élégance actuelle, cette petite église est une survivante. Le label « patrimoine du xx^e siècle » qui lui a été décerné en atteste. Car, si elle est fille présumée des Cisterciens de Peyrouse que Bernard installa dans le vallon pierreux qui donna son nom à l'abbaye vers 1150, elle l'est plus encore d'un curé du xx^e siècle : il suffit de juxtaposer les cartes postales des années quarante à la silhouette actuelle de l'édifice pour voir sa dette à une restauration aux allures de résurrection. Telle qu'elle est, elle relève d'un maître d'œuvre que les amateurs d'histoire du Périgord ont lu à coup sûr. C'est Georges Rocal qui baptisa sa plume dans les eaux un peu mêlées de la narration des coutumes dévotieuses et magiques si vivaces chez ses paroissiens du début du siècle ; il les évoqua en « folk-loriste » comme on disait quand la pudeur interdisait de parler d'ethnologie. L'ambition lui vint au fil de ses treize ouvrages pour devenir l'historien de la Dordogne entre les deux Napoléon. Georges Rocal était le pseudonyme d'un curé de campagne, Georges Julien, qui cinquante ans durant, de 1911 à 1958, fut le témoin impuissant d'une déchristianisation qui vida son église. Se battre était sa façon de vivre comme le montrent les titres acquis pendant la Résistance : officier de la Légion d'honneur et Juste parmi les Nations.

Mais l'un des combats les plus acharnés qu'il mena pendant ces décennies fut le sauvetage de son église. Elle était en si mauvais état qu'on avait décidé un quart de siècle plus tôt de lui substituer un édifice néo-gothique dont les plans dorment encore dans les archives de la mairie. Mais les fonds manquèrent et la pauvreté fut encore une fois vertu canonique : la vieille demeure du Seigneur continua d'accueillir comme elle le put ceux qui l'aimaient au-delà des apparences ! Quand Georges Julien l'adopta, il mesura très vite le désastre qu'il évoqua lors des visites diocésaines. Mais ce disciple de Marc Sangnier aimait les déshérités. Elle devint pour lui « la grande malade » dont il serait le médecin. Ou peut-être le chirurgien. L'humidité sournoise se tapissait dans l'obscurité des meurtrières : il ouvrit à la lumière de larges baies dotées de vitraux dès 1913. Pour rassembler au moins une part de son troupeau (ses paroissiens étaient presque trois mille) égaillé sur soixante kilomètres carrés, il les visitait à la force du mollet à travers les vallons pentus que la Dronne avait creusés dans le plateau granitique. Les rassembler en son église était une autre mission. Au moins devait-elle être attrayante. Pour cela, il se battit sans relâche pendant des décennies. Mais à la fin des années quarante survint l'impasse : emprisonné dans son lierre et meurtri par ses lézardes, le clocher devint muet. Rocal – car on ne l'appelait plus qu'ainsi – se prépara, septuagénaire, à ce nouveau combat et rassembla rien moins que les fonds pour rebâtir un clocher et électrifier la sonnerie. Mais quand il fut question de mettre en œuvre le projet, l'agent voyer mandé par le sous-préfet mit le holà et fut catégorique : l'édifice branlant ne valait guère mieux qu'un tas de pierres, qu'au moindre geste d'un maçon on verrait s'effondrer. Le sous-préfet annonça qu'elle serait fermée au public et la messe désormais dite sous la halle. Bouleversé, armé de sa hargne et bardé de ses états de services pour la patrie, Rocal se précipita à Nontron. Le

sous-préfet ne sut qu'à demi lui résister : il accepta les réparations mais elles devraient concerner toute l'église. Il crut d'ailleurs de bonne administration de ressortir le vieux plan du XIX^e siècle. Rocal refusa tout net : saint Bernard était venu au XII^e siècle combattre l'hérésie des pétrobusiens : le néo-gothique en était une autre et bien pire. Pour l'exorciser, il jeta sous les yeux d'un préfet quelque peu ébranlé à son tour un plan complet de restauration qu'il avait conçu des années durant. Tout y était et rien n'était négociable ! On s'inclina. Il revissa son béret et partit à la conquête des moyens pour réaliser son projet. On était en 1950. L'église restaurée serait bénie par M^{gr} Louis un dimanche de Pentecôte 1957. C'est le temps où Pie XII cédait le trône de Pierre. Le temps du renouveau et des hardiesses. Mais Rocal n'avait pas attendu le Bon Pape Jean pour faire son propre Vatican II à usage de la paroisse de Saint-Saud.

On ne sait comment réagit l'évêque en entrant dans cette église, véritable Évangile à livre ouvert où les couleurs éclataient de toutes parts. Que pensa-t-il notamment de cet autel qui, migrant de l'abside, était venu asseoir à la croisée du transept sa table de granit sur deux piliers aussi parfaitement purs ? Jean XXIII peut-être, mais de ce genre de nouveauté il n'était point encore question ! Lorsqu'il alla s'asseoir sur le banc de pierre qui avait pris la place de l'ancien autel, il put enfin découvrir cette nef toute de couleur où éclataient les peintures murales de Laure Aynard. Enfin direz-vous : nous y voilà !

II. Un atelier d'art sacré pour un « Palais de Dieu »

Mais il faut un peu patienter avant de nous tourner vers elles. À l'été 1955, les murs étaient encore de ciment frais quand l'artiste put y inciser les silhouettes de ses personnages. Depuis 1953, en effet, les maçons étaient à l'œuvre. Le plan de Rocal était de transformer le grand bâtiment un peu dégingandé que l'amour de la verticalité cistercienne avait porté si haut. Oh ! ce n'était pas qu'esthétique : en agissant ainsi, on avait pu aménager à l'ouest et sur le portail une tribune que des escaliers extérieurs permettaient de gagner. En surbaissant l'édifice, Rocal la sacrifiait sans regret : réservée aux hommes, elle s'était peu à peu vidée des électeurs du docteur Sireyjol, maître en radicalisme anticlérical. Sa vacuité blessait le prêtre au moment le plus sacré du saint sacrifice. Dans ses nouvelles dimensions, l'église correspondait bien mieux à cette silhouette romane dont les arcs avaient été mis en valeur dans un édifice – on est au temps du béton de la Reconstruction – qui s'enveloppait du manteau de ciment déjà entrevu. Le clocher avait aussi retrouvé des formes romanes. La première partie du projet était ainsi atteinte : on aurait cette solide église de campagne qui résisterait désormais aux bourrasques.

Cette œuvre d'élégante austérité accomplie, commença la seconde partie. Depuis cinquante ans qu'il la regardait avec amour, Rocal avait rêvé de magnificence pour son église : il en ferait « un Palais de Dieu » et, pour cela,

il convoquerait ce qu'il avait côtoyé de mieux à Paris. Il n'était pas modeste, notre curé. Mais enfin, l'enthousiasme est la vertu de ceux qu'habite l'Esprit. Il reprit le chemin de la capitale et y fit une prise à la mesure de ses ambitions. Marguerite Huré, peintre et vitrailliste bien connue en cet après-guerre où elle dispensait la chaude lumière sacrée dans les édifices de béton un peu froid des frères Perret, se laissa convaincre. Elle alla plus loin : là où elle avait opté pour l'abstraction, Rocal obtint d'elle un retour vers le figuratif. S'il n'invoqua pas le moutier de la mère de François Villon, au moins soutint-il que le « Palais de Dieu » de Saint-Saud était fait pour une population paysanne qui avait un impérieux besoin d'être émerveillée pour être instruite. Les sept vitraux qu'elle allait réaliser seraient autant de scènes de l'Évangile. Nous l'avons déjà évoqué : Sauveron, un tailleur de pierre venu d'Augignac, voisin Félicie Brouillet, amie de Georges Rocal, avait dès 1950 été invité à tailler dans le granite le mobilier de la nouvelle église : baptistère, autels et cathèdre (où nous avons vu s'asseoir M^{gr} Louis). Si le maître-autel venait de prendre une silhouette de dolmen dans ce Limousin où les cultes celtes s'étaient à peine effacés, celui du Saint-Sacrement, en demi-couronne, fit la fierté (surtout pas l'orgueil !) du prêtre. Sauveron l'avait taillé. On les imagine rassemblés dans l'église, lui, bourru et soucieux de la gourde qu'il avait pour compagne, et les dames des vitraux, car Marcelle Lacamp, également vitrailliste, accompagnait Marguerite Huré, la demoiselle à la pipe, vêtue d'une longue blouse et coiffée d'un béret, tirant sur sa bouffarde à la moindre pause. Restait la quatrième de l'atelier : Laure Aynard, peintre âgée d'à peine vingt ans, toute fluette et un peu timide. L'abbé soignait régulièrement son atelier et on dit qu'il savait lui apporter le réconfort à l'heure où la loi sur les bouilleurs de cru n'avait point encore accompli ses meurtriers préceptes.

Timide, peut-être, Laure Aynard. Mais il y a tout lieu de penser qu'elle sentit l'air du temps dans cette paroisse de pays de mission des premiers sociologues religieux, du chanoine Boulard et de Le Bras. En cet après-guerre de son adolescence, elle vivait un temps de hardiesse. On gage qu'elle échangea longtemps avec le maître des lieux. Lui ne voulait point que l'on fit dans le compassé. Ses paroissiens avaient besoin qu'on les captivât. Elle ne ferait pas un chemin de croix seulement mais une évocation de la Passion et de la confrontation entre l'Agneau immolé et la foule hostile qui, non contente de le condamner, le poursuivait de ses horions. Il y aurait donc de l'action dans cette histoire et on la raconterait comme on le faisait dans la littérature populaire. Le récit prendrait la forme d'une bande dessinée faite de tableaux distincts et reliés les uns aux autres avec beaucoup de subtilité.

Avant de la regarder ensemble, consultons le rapport de la restauration de 2014 qu'a rédigé Béatrice Byer Bayle appelée là par la SOCRA. Saint-Saud méritait bien le même sort que Versailles ou Notre-Dame. Après quelques décennies, l'œuvre s'était, au mur sud, recouvert d'un salpêtre dû à la fois à des causes fortuites (écoulement de gouttière) mais surtout à la superposition d'un

enduit de ciment et d'un mur à la chaux. Née un jour de Saint-Joseph 2009, l'association Georges Rocal pour la promotion de l'histoire et du patrimoine de Saint-Saud fut la promotrice de cette restauration qui en précéda d'autres. Béatrice Byer précise dans son rapport sur la fresque qu'elle est constituée :

« de 14 tableaux peints en acrylique sur du béton sablé [qui] s'étendent sur 24,50 x 0,95 sur tout le pourtour de la nef [...] Le dessin avait été réalisé sur l'enduit bétonné frais comme l'indiquent les traces d'incision qui imitent la technique *a fresco* alors que la peinture acrylique a été appliquée *a secco*. La palette plutôt sombre et froide contient des pigments noirs (noir de charbon), vert bleu (outrigger) et à base de terres (terre verte, ombre brûlée, ombre naturelle, sienne brûlée et naturelle) ».

III. La Passion en bande dessinée

Cette histoire en 14 scènes voit courir sur les murs de la nef une bande de 25 mètres de longueur et d'un mètre de haut, la première et la quatrième de couverture étant assurées par deux représentations tout en hauteur sur les murs du transept. Debout et d'une présence renforcée par la perspective de gros plan, le Christ annonçait sa Passion et le texte de l'Évangile de saint Matthieu inscrivait au mur cette annonce. Puis se déroulait le récit. Première scène et première hardiesse : la disposition cubique des apôtres qui ne parviennent pas à veiller quand l'ange présente à Jésus le calice d'amertume (fig. 1 et p. 373). L'Arrestation, le Reniement de Pierre (fig. 2), la Flagellation puis la Comparution devant Pilate (fig. 3) se font en des scènes où le mouvement des foules traduit la réalité du drame. La version populaire choisie de la Condamnation s'écarte un peu des Évangiles, la Flagellation intervenant avant Pilate. Quitte à charger les foules déicides. Toutes ces scènes couvrent le mur sud de la nef. Au tournant du mur est commencent la Montée au supplice et la Crucifixion. Voici la Rencontre avec les femmes de Jérusalem puis l'Installation de Jésus sur la croix. Représentation populaire, elle cloue Jésus allongé avant d'élever la victime et l'arbre de la souffrance. C'est donc au mur sud que se déroule l'acte final. Il commence avec la scène des soldats jouant aux dés la tunique du supplicé (fig. 4). Cette scène de jeu résonne étrangement au cœur du supplice mais elle est d'un réalisme qui – Dieu nous le pardonne – fait esquisser un sourire chez le croyant devenu spectateur. Ce sont ensuite les dernières scènes, le trouble de la fin dans un ciel obscurci et l'angoisse des soldats dont l'un observe drôlement le mourant, la main en visière comme si le ciel de trois heures le dérobaît au regard. La Déposition puis la Mise au tombeau précèdent l'affolement des saintes femmes devant la vacuité. Mais l'Ange est là pour en faire les messagères de la grande Nouvelle ! Le retour au transept nous donne la dernière scène – quatrième de couverture ! – où Thomas vient mettre ses mains dans les plaies du Christ et proclamer un acte de foi qui justifiera par avance



Fig. 1. L'abandon des apôtres et la coupe d'amertume.



Fig. 2. Pierre trahit et le coq chante.



Fig. 3. La foule accuse et Pilate se dérobe.



Fig. 4. La tunique aux dés.

tous ceux qui ont besoin de voir pour croire et fera des autres des bienheureux, comme le rappelle le passage de l'Évangile à nouveau peint sur le mur.

Peut-être nous accusera-t-on d'avoir été sacrilège en parlant de bande dessinée. Mais si l'on examine cette longue frise, on est frappé du mouvement qui l'habite. Certes, il n'y a point de bulles. Mais à quoi bon : l'histoire est connue et surtout l'expressivité des dessins suffit à tout raconter. Et tout le dessin est en mouvement. Les bras vengeurs dardent vers la Victime pour dénoncer le Nazaréen. Un roi celui-là ? Quelle insulte pour un peuple. Ailleurs, c'est dans leur verticalité que les femmes de la Déploration s'agitent, tandis qu'accroupis les joueurs de dés sont tout à leur manège sous les yeux de l'Homme en croix qui les couvre de sa bienveillance. Omniprésentes sont ces mains aux doigts démesurés, arme suprême des sycophantes. Il est d'ailleurs remarquable – et le hasard n'y peut sûrement rien – de les voir brandies comme elles émergent des statues venues de Peyrouse où l'on vénérât saint Jacques qui guérissait notamment les engelures. Et pour ces scènes d'art contemporain, les visages ne sont que signes juxtaposés qui disent les passions de ceux qu'ils représentent. Ce jeu de signes courts, qui suggèrent à leur tour le mouvement désordonné de la foule, met par contraste en évidence la sérénité du personnage principal, le Supplicié, dont le visage rayonne en même temps le total don à ceux qui l'accablent.

Dans ces scènes de couleurs en majorité froides comme le vert ou le brun, la seule teinte chaude est réservée au Christ qui est peint en jaune. Il est le soleil de cette grisaille. Mais à mesure que la scène avance et que la mort fait son œuvre, le jaune vire au vert et suggère l'apparence cadavérique. La couleur jaune

se retrouve dans le halo qui émane du tombeau vide. Autre couleur utilisée : le blanc qui dénonce les personnages principaux du drame comme Pilate sur sa chaise curule. Blanc est aussi l'enfant qui tend le récipient contenant l'eau où le Romain tente de diluer sa responsabilité. Vert puis marron tendent à faire échapper à leur destin Pierre (ce couard auquel en arrière-plan le coq ne pardonne rien) aussi bien que Judas, à peine visible dans la nuit de son forfait.

L'ensemble de la fresque peut bien célébrer l'humanité meurtrie de Jésus. Il dit surtout les méfaits de celle du péché originel plongée dans la turpitude de ses passions malfaisantes. Foule hostile comme l'étaient tant de paroissiens à leur curé ? Il leur avait pardonné, mais peut-être n'avait-il pas oublié ces attroupements devant le presbytère qui le menacèrent par deux fois l'accusant aux déclarations de guerre de 1914 et 1939 de bellicisme.

IV. Épilogue : de Georges Rocal à Jean Danède

La foule avait depuis longtemps déserté son église. Georges Julien croyait que le délabrement de l'édifice y était pour quelque chose et que les Saint-Saudais, tellement fiers de leur église, amèneraient tout le monde pour montrer le chef-d'œuvre dont ils étaient capables. Il est vrai que ça a fini par advenir. Mais dans l'immédiat, quel triste démenti infligèrent ces dimanches de désert. Il est vrai que, dans les années 1960, l'abbé Jean Danède, qui sut si bien tirer parti de l'édifice par ses choix de décoration, vit à nouveau l'église se remplir. Mais c'était après. Le vieux curé s'était retiré à Augignac auprès de l'amie de longtemps, Félicie Brouillet, loin de son « Palais de Dieu ». Laure Aynard, elle, réalisa une seconde évocation de la Passion en Bourgogne. Béatrice Byer Bayle précise que, pour cette seconde œuvre, l'artiste conserva « la liberté de choix dans les stations représentées¹. On pourrait décrire ces deux réalisations monumentales comme deux pendants, l'une possédant principalement une tonalité chaude, alors que l'autre, notre sujet de restauration, a été réalisée dans des tonalités plutôt froides ». Froides, mais empreintes de la verve et de l'inventivité d'une artiste sur laquelle nous ne savons pas beaucoup plus que ce que nous disent ses deux œuvres. Elles traduisent en tout état de cause une inspiration nouvelle dans l'art sacré, qui conduit à peindre dans un style plus dramatique, et finalement plus proche des textes, cette évocation du sommet de la vie terrestre de Jésus et son côté populaire et qui éclaire peut-être sous un jour cette Croix « scandale pour les Grecs ».

G. M. *

1. Belle litote.

* Inspecteur général honoraire de l'Éducation nationale. Président de l'association Georges Rocal pour la promotion de l'histoire et du patrimoine de la commune de Saint-Saud.

Les peintures murales de l'église Notre-Dame de l'Assomption à Belvès. Un état de la question

par Dominique PEYRE

Les décors peints sont les éléments les plus vulnérables de l'édifice, exposés aux dégradations, aux changements de partis, de « goûts », mais ils sont aussi les témoins précieux de son histoire : leur superposition dans le temps constitue un livre à ouvrir pour comprendre les différentes étapes de son évolution et, plus profondément, la vision du monde qui a présidé à ces réalisations.

L'histoire de l'église de Belvès est complexe¹ : l'édifice a subi des dommages importants au moment de la guerre de Cent Ans. En grande partie reconstruit au xv^e siècle, il subit à nouveau des dégâts lors des guerres de Religion ; le xvii^e siècle demeure une période troublée avec d'interminables conflits nobiliaires et des périodes de disette. Il faut attendre le xviii^e siècle pour que s'effectuent des travaux importants de rénovation. Après la Révolution, le culte est rétabli, inaugurant une suite de travaux tout au long du xix^e siècle.

1. VIGIÉ, 1901 ; OUDIN, 2000 ; CHAUMEL, 2011 et 2012 (malheureusement, ces notices manquent de références) ; BIRABEN, s.d.

Les restaurations menées dans les années 2002-2007 pour les extérieurs et à partir de 2009 pour l'intérieur, par l'architecte en chef des monuments historiques Philippe Oudin, ont permis la découverte de décors peints dont l'importance s'est révélée au fil des dégagements.

Si l'on retrouve dans les archives la mention de travaux effectués à diverses époques, il n'est jamais question de peintures murales, sauf en 1820 lors de la rénovation menée par l'abbé Gamot. Celui-ci fait exécuter un simple badigeon avec quelques éléments de décor en faux-marbre limités aux colonnes, chapiteaux et arcs-doubleaux. L'observation *in situ* et des recoupements chronologiques permettent d'apporter quelques réponses, mais les différentes reprises, partielles ou totales, constituent parfois un obstacle à l'identification précise de l'étendue et de la succession de ces réalisations (fig. 1).



Fig. 1. Vue d'ensemble de l'église de Belvès (photo J.-P. Chaumel).

I. Un premier décor, datable du début du XVI^e siècle

Ce décor suit la reconstruction de l'édifice après la guerre de Cent Ans. Sur un enduit ocré recouvrant directement la maçonnerie, on observe sur la voûte les restes d'un faux-appareil à double trait rouge. Lui correspondent le

Jugement dernier représenté sur le parement ouest, aujourd'hui au niveau de la tribune, derrière l'orgue, et dans la première travée (depuis l'entrée) côté sud, des éléments lacunaires, montrant une peinture de qualité. Le Jugement dernier, monochrome, est sans doute inachevé : il figure de nombreux personnages illustrant toutes les classes de la société ; l'achèvement de sa restauration en facilitera la vision.

Dans la première travée, on découvre sur l'intrados de l'arc de la fenêtre, dans la partie inférieure d'une mandorle, un personnage féminin, la Vierge (?) entourée par des anges ; à gauche de la fenêtre, les remparts d'une ville avec des personnages au-devant ; à droite, un personnage masculin en armure (peut-être saint Michel) (fig. 2).

On ne peut manquer d'établir un rapprochement stylistique entre ces peintures et celles du cycle des Neuf Preux découvertes dans le château de Belvès. La poursuite de la restauration des peintures de la tribune devrait permettre d'approfondir les recherches sur des liens éventuels avec l'Italie².



Fig. 2. Première travée, côté nord. À gauche de la fenêtre, les remparts d'une ville avec des personnages au-devant ; à droite, un personnage masculin en armure (peut-être saint Michel) (photo J.-P. Chaumel).

2. CIONE, DEQUESNE, REBICHON, 2016.

II. Un deuxième ensemble de la fin du xviii^e siècle et du xix^e siècle

Cet ensemble, plus important, va nous retenir plus longuement³. Occupant une grande partie de l'édifice, il présente un style et une iconographie illustrant les orientations du concile de Trente (1545-1563). On peut noter immédiatement sa cohérence sur le plan iconographique. Si l'on considère la nef depuis l'entrée, à la deuxième travée, on découvre une évocation de l'Ancien Testament avec la représentation, dans les écoinçons, d'Abraham (sacrifice d'Isaac), Isaac, Jacob, Moïse portant les tables de la Loi ; dans la travée suivante les vertus théologiques, Foi, Espérance et Charité, accompagnées par la Religion portant la Croix et tenant le livre des Écritures ; dans la quatrième travée, les quatre grands docteurs de l'Église d'Occident, saint Ambroise de Milan, saint Jérôme, saint Augustin et saint Grégoire ; dans la cinquième travée les quatre évangélistes, saint Marc, saint Matthieu, saint Luc et saint Jean avec leurs attributs respectifs. Comme cela était demandé, pour permettre aux fidèles une identification des personnages ou des thèmes, une inscription accompagne chaque représentation. Ces thèmes iconographiques, qui marquent une progression vers la Révélation et la Présence réelle, se retrouvent dans de nombreuses églises : l'Ancien Testament annonciateur du Nouveau, Loi nouvelle, patriarches, prophètes, évangélistes, pères de l'Église... La tradition dans laquelle s'inscrit l'Église de la Contre-Réforme. Enfin, dans l'abside, l'iconographie accompagne le Mystère de l'Eucharistie autour de l'autel majeur. Sur l'intrados de l'arc triomphal, des angelots portent les instruments de la Passion. De part et d'autre de l'autel et de son tabernacle, deux anges thuriféraires, sur le modèle des anges adorateurs de la chapelle du Saint-Sacrement (1672-1674) à Saint-Pierre de Rome par Le Bernin, et deux « trophées » figurant les objets liturgiques se rapportant à l'Eucharistie. Ces éléments sont aujourd'hui à nouveau dissimulés par les boiseries qui ont été remises en place après leur restauration.

Mais la « découverte » la plus remarquable concernant cet ensemble important, à la fois par le parti décoratif et l'iconographie, ce sont les chapelles latérales des troisième et quatrième travées avec des peintures en trompe-l'œil représentant des retables sur fond d'architecture. Chaque composition occupe toute la paroi du fond sans déborder sur l'arc ouvrant sur la nef. Ce « passage », simplement décoré de panneaux ornés de rinceaux végétaux, donne ainsi l'impression d'ouvrir la perspective sur le retable et l'architecture qui l'accompagne. Si les plans ne paraissent pas toujours distingués avec

3. La restauration des parties hautes de la nef a été réalisée par l'atelier Marc Philippe, conservateur-restaurateur de peintures murales, celle des chapelles et du chœur, en cours, par Cornelia Cione et Mélissa Donadeo, conservatrices-restauratrices de peintures murales, sous la maîtrise d'œuvre de Julia Riché, architecte du patrimoine, agence APGO.



Fig. 3. Quatrième travée, côté nord. Prédication de saint Paul à Éphèse (photo J.-P. Chaumel).

netteté par le dessin, le traitement très coloré des retables les fait ressortir sur un fond de perspective architecturale lumineuse et claire. Dans la quatrième travée, actuellement restaurée, les retables composent des portiques avec soubassement, colonnes, entablement, celui de gauche (côté nord) surmonté d'un baldaquin, celui de droite (côté sud) se terminant par un grand fronton triangulaire. Le centre de chaque retable est occupé par un tableau qui « emporte » celui qui le contemple dans un épisode des Écritures.

Celui du côté nord (fig. 3 et p. 376) présente quatre colonnes torsées, presque noires, évoquant immédiatement les colonnes en bronze du baldaquin (1625-1635) du Bernin à Saint-Pierre de Rome, de même que la coupole figurée en haut de la composition rappelle celle de la basilique romaine. En ce qui concerne l'iconographie, on note la présence marquée d'anges dans les parties

hautes : leur multiplication dans l'art de la Contre-Réforme manifeste leur rôle d'intermédiaires entre Dieu et les hommes, dans un moment où l'homme éprouve le sentiment d'éloignement d'un Dieu de plus en plus transcendant et où l'Église catholique s'affirme, face à la Réforme, comme l'intermédiaire indispensable. Le tableau central de ce retable figure la prédication de saint Paul à Éphèse (Actes des apôtres 19/1-20), inspiré de l'œuvre d'Eustache le Sueur (1616-1655)⁴. Sur l'entablement des travées latérales de ce retable sont suspendus une croix et le livre des Écritures.



Fig. 4. Quatrième travée, côté sud. Libération de saint Pierre (photo J.-P. Chamel).

4. Je remercie Jean-Philippe Maisonnave, du service Patrimoine et Inventaire de la région Nouvelle-Aquitaine, pour l'identification des références iconographiques des tableaux représentant saint Pierre et saint Paul dans ces deux chapelles.

Dans le retable d'en face, des colonnes lisses en marbre vert encadrent un tableau central figurant la délivrance de saint Pierre par un ange, lors de son deuxième emprisonnement à Jérusalem sur l'ordre d'Hérode Agrippa (Actes des apôtres 12/3-11), d'après une gravure de la Bible de Matthaus Merian (Francfort, 1627). Dans les travées de gauche et droite, saint Michel terrassant le dragon et saint Louis, roi de France, portant le manteau fleurdelisé à l'hermine, tous deux protecteurs de la monarchie française (fig. 4).

De ces retables en trompe-l'œil, le plus surprenant est sans doute celui que l'on trouve côté nord de la travée précédente. Aujourd'hui incomplètement dégagé, cet ensemble n'est visible que dans sa partie inférieure : il montre un retable dans sa fonction de portique donnant accès à un ailleurs, ici une vaste basilique, éclairée, comme dans les représentations précédentes, par de grandes baies aux verres blancs, et, figurant sur ce seuil, un personnage unique, saint François de Sales (1567-1622) dans un geste d'accueil et d'enseignement (fig. 5 et p. 374). Il ne s'agit plus d'un tableau offrant un récit, peinture dans la peinture, mais d'un personnage connu, presque familier, venant au-devant des fidèles, François de Sales, évêque de Genève-Annecy, l'une des figures majeures de la Réforme catholique, grand prédicateur (trois à quatre mille sermons prononcés, selon lui), auteur de la fameuse *Introduction à la vie dévote* (1609), de qui Bossuet, le célébrant avec saint Charles Borromée (ce n'est pas un hasard), disait qu'il avait « rétabli la dévotion parmi les peuples »⁵.



Fig. 5. Troisième travée, côté nord. Saint François de Sales (photo J.-P. Chaumel).

5. « Panégyrique du Bienheureux François de Sales » (28 décembre 1660) (BOSSUET, 1950, p. 528).

En face, côté sud, comme le révèlent les sondages, se trouve une composition analogue. La peinture qui la recouvre, très dure, avec un liant à l'huile, ne permet pas d'envisager aujourd'hui son dégagement, d'autant que se pose le problème de la réinstallation des retables et des autels qui ont été retirés de ces chapelles et pour lesquels doit être retrouvé un emplacement.

Tous ces thèmes sont caractéristiques de l'iconographie mise en place par la Contre-Réforme, iconographie réduite dans le nombre des sujets traités et ne conservant que ceux considérés comme importants, marquant la continuité en s'inscrivant dans la Tradition, patriarches de l'Ancien Testament, Évangélistes, Pères de l'Église, affirmant la Présence réelle dans l'Eucharistie.

L'iconographie des chapelles de la quatrième travée, en évoquant les apôtres Pierre et Paul « colonnes » de l'Église romaine, insiste sur le magistère de l'Église catholique. Quant à saint François de Sales, modèle de la dévotion « moderne », il est montré proche des fidèles, les invitant à entrer dans une nouvelle relation à Dieu, selon une démarche spirituelle procédant à partir du monde sensible. Ici, le trompe-l'œil joue un rôle spécifique : par sa succession de plans, il introduit le fidèle dans une autre « dimension ». C'est particulièrement vrai avec saint François de Sales qui, donnant l'impression de se trouver dans la même réalité que le fidèle, semble venir vers lui et l'accueillir sur le seuil de l'église-Église.

III. Le trompe-l'œil, une technique rare en Périgord

La réalisation du trompe-l'œil, la maîtrise de la géométrie perspective qu'elle implique, nous amène à nous interroger sur une technique rare dans la région et sur les auteurs de ces peintures. En contrepoint, à l'autre bout du Périgord, l'église de Saint-Paul-Lizonne, entièrement transformée selon les directives de la Réforme tridentine, présente un grand plafond peint en 1689 par un artiste local, Paradol⁶. Cette vaste composition couvrant un espace unifié, figurant d'une part la Trinité, accompagnée de saints et d'une multitude d'anges, et d'autre part un thème iconographique rare, le ravissement de saint Paul d'après Nicolas Poussin (1594-1664), montre l'incapacité du peintre à mettre en œuvre une perspective selon une vision du bas vers le haut, « *de sotto in su* », comme disent les Italiens, spécialistes de la technique. Seule tentative sur les côtés, un empilement maladroit de nuages tente de procurer un effet ascensionnel à l'ensemble de la représentation. L'examen du détail signale un peintre de chevalet d'un certain talent exécutant des figures charmantes, mais se trouvant en difficulté pour concevoir et réaliser une grande composition. Les

6. MAISONNAVE, s.d.

peintures de l'église de Belvès montrent l'inverse : une toute autre maîtrise de la composition, particulièrement dans le traitement de la perspective, malgré quelques erreurs, celles-ci n'affectant pas l'effet d'ensemble, et des figures de personnages d'une qualité moindre, certaines même médiocres ; ici, l'effet d'ensemble, le rendu de la perspective, sont premiers.

Leur restauration a permis d'observer de plus près la mise en œuvre de ces compositions.

L'enduit sur lequel a été réalisée la peinture n'a pas été appliqué d'une seule venue étant donné l'importance des surfaces à couvrir mais par étendues successives. Les restauratrices ont pu constater qu'une partie de la réalisation était une fresque, les éléments de fond ayant été peints sur l'enduit encore frais avec des pigments simplement délayés dans un lait de chaux ; les autres, peints à sec, sont liés à l'huile.

Pour produire l'effet de trompe-l'œil, un ensemble de calculs géométriques est nécessaire : on observe un tracé dense de lignes incisées dans l'enduit, destinées à être suivies par la peinture. Pour les colonnes torsées, dans la « Prédication de Saint-Paul », on peut voir le dispositif de lignes tel qu'on le retrouve dans des traités enseignant la manière de faire pour les dessiner et en respecter les proportions selon les canons en vigueur, tel celui de Vignole (1562). De plus, le trompe-l'œil nécessite beaucoup de lumière pour produire l'effet de la troisième dimension : à Belvès, les verrières ne pouvaient être que blanches afin de laisser passer toute la lumière possible. Il faut rappeler que la Réforme tridentine, dans ses applications liturgiques, entraîne une nouvelle économie de la lumière : celle-ci doit être naturelle, sans obstacle pour éclairer l'édifice, comme on peut l'observer dans les églises de la Rome baroque. L'installation, plus tard, de vitraux saturés de couleur est devenue incompatible avec ces grands décors.

Ce type de réalisation nous conduit donc vers l'Italie où les décors exécutés selon les règles de la géométrie perspective apparaissent à la fin du Moyen Âge, se multiplient dans les siècles suivants pour investir les vastes espaces des églises romaines ou des demeures princières et deviennent cet art de la « quadratura » qui atteint son zénith à la fin du XVII^e siècle. Dans différents domaines de l'art, des ateliers venus d'Italie, directement ou par certains relais, ont pu intervenir ponctuellement ou parfois s'installer dans les régions de l'ouest dans des circonstances variées. Les Mazzetti, stucateurs, marbriers, peintres, originaires du Tessin, sollicités par l'évêque de Dax, M^{gr} de Suarez d'Aulan (1696-1785), lui-même originaire d'une terre papale, Avignon⁷ ; les Tessa, peintres, installés à Sainte-Foy-la-Grande dont on peut voir des décors à l'église de Castillon-la-Bataille. Pour les chartreux de Bordeaux, Giovanni Antonio Berinzago exécute dans leur chapelle un grand trompe-l'œil achevé

7. LAVIEC, 1992.

en 1771⁸. Recouvrant une surface unie, sans aucun relief (ni pilastres, ni chapiteaux, ni corniche ou entablement...), cette riche décoration semble avoir été créée pour accompagner le seul élément monumental et « vrai » de l'église, son retable, auquel elle vient apporter un volume et un espace à sa mesure. Il y a à Belvès, dans la différence marquée entre les retables très colorés et très présents du premier plan et les architectures qui forment les fonds clairs les accompagnant, un rapport d'une même nature.

Nous nous interrogeons sur l'atelier ou les ateliers qui ont travaillé à Belvès. Leur œuvre n'a pas le caractère savant du décor en trompe-l'œil de Saint-Bruno de Bordeaux, ni la qualité de ses figures. Mais cette réalisation, isolée dans le contexte local (la majorité des décors que l'on retrouve en Périgord, à cette époque, est à deux dimensions et d'une facture très simple comme à Jumilhac-le-Grand) présente les caractéristiques d'une facture italienne. On a noté une différence de maîtrise d'exécution entre les figures et l'architecture feinte : il y a eu souvent spécialisation des intervenants dans l'un et l'autre domaine, ce qui expliquerait ici ce décalage entre les deux. Le décor des parties hautes de la nef (Patriarches, Évangélistes, Pères de l'Église...), celui du chœur et celui des chapelles sont-ils l'œuvre d'un même atelier et ont-ils été réalisés au même moment ? Les figures occupant les écoinçons de la nef sont maladroitement dans leurs proportions. Elles ne semblent pas avoir été exécutées en même temps que les trompe-l'œil des chapelles, on ne reconnaît pas les mêmes mains. On sait que ce type de décor a été pratiqué encore dans le courant du XIX^e siècle, jusqu'au moment où les styles « historiques » se sont imposés, vers le milieu du siècle. Dans le côté nord du chœur ont été dégagées les armoiries du pape Pie VI dont le pontificat va de 1775 à 1799 : une partie au moins des décors correspond donc à cette période. Dans la peinture des chapelles, les analyses réalisées en laboratoire ont permis d'identifier un pigment de synthèse, le vert de Brunswick, en usage à partir de 1764 pour imiter la malachite. Nous savons que l'église s'est trouvée désaffectée à la Révolution et que le culte n'a été rétabli qu'après le Concordat. Des travaux de charpente et de couverture ont été entrepris dans les années 1806-1807. Le mobilier (atelier des Tournié de Gourdon) provenant de la chapelle du couvent des Dominicains transféré dans l'église paroissiale a vraisemblablement été précédé par des éléments provenant de l'ancienne église Saint-Nicolas⁹. L'installation des autels et leurs retables dans les chapelles latérales, des boiseries dans le chœur, elles-mêmes remontage complexe d'éléments de récupération, va faire disparaître les décors du XVIII^e siècle. Un nouvel ensemble est composé par le curé de la paroisse l'abbé Gamot, financé, comme une inscription nous l'indique, avec ses propres deniers. Les peintures sont exécutées en 1821 par D. C. J. Fiora,

8. BOURGAIN, 1998.

9. VIGIÉ, 1901, p. 700, note 1.

peintre italien¹⁰. Un dernier décor est réalisé très certainement au moment de la mise en place des vitraux (1877 ?). En effet, on constate partout, au moment où l'on installe les vitraux très colorés des styles « historiques » (essentiellement gothique), généralement à partir du milieu du XIX^e siècle, une reprise complète du décor intérieur de l'église : les retables sont systématiquement repeints dans une palette limitée et neutralisée dans les tons (en Périgord le faux-bois est le parti le plus souvent adopté) pour ne pas entrer en conflit avec la lumière très colorée des vitraux, les murs étant simplement traités avec un faux-appareil, traits rouge ou noir sur fond blanc, pour accompagner les verrières dans lesquelles va se concentrer la couleur. À Belvès, où le mobilier est repeint en blanc accompagné de dorure, les sondages ont révélé, lors de la restauration de la chaire, du bleu et du rouge appartenant au décor précédent. Pour les parements, on va faire très simple avec des badigeons unis.

On peut donc distinguer aujourd'hui deux périodes et deux sortes de décors dans l'église de Belvès depuis la fin du Moyen Âge marquée par la reconstruction partielle de l'édifice. Le premier, avec le Jugement dernier à la tribune, les éléments historiés côté sud de la première travée, un faux-appareil sur la voûte (fin XVI^e-début XVII^e siècle) ; le second, réalisé en plusieurs étapes, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, sous le pontificat de Pie VI, et au XIX^e siècle dans la reprise des travaux suivant la Révolution. Différentes mains sont intervenues, la mise en œuvre des parties hautes de la nef, avec des peintures d'aspect plus tardif, ne présentant pas les mêmes caractères que le décor des chapelles. Combien de temps ces décors ont-ils été visibles, l'installation des boiseries dans le chœur et des retables dans les chapelles les faisant disparaître ? On sait que, par manque de moyens, on a parfois peint des retables sur le mur du chœur ou des chapelles latérales de certaines églises en attendant de pouvoir financer la réalisation de ces mobiliers coûteux. La récupération de retables et boiseries d'autres églises après la Révolution a permis de les installer assez rapidement dans l'église paroissiale de Belvès.

Quoi qu'il en soit, les décors retrouvés à l'occasion des travaux de restauration engagés à Notre-Dame de l'Assomption viennent une fois de plus témoigner d'un programme illustrant remarquablement la Contre-Réforme en Périgord¹¹.

D. P. *

10. Il s'agit d'un dossier encore à explorer dans les Archives départementales de la Gironde (série 2 E).

11. Pour une vue d'ensemble de la question : GENESTE, 2016.

* Conservateur des monuments historiques, DRAC Nouvelle-Aquitaine.

Bibliographie

- BIRABEN J.-N., s.d. *Brève histoire de Belvès*.
- BOSSUET J.-B., 1950. *Œuvres*, Paris, Gallimard (La Pléiade).
- BOURGAIN J.-Y., 1998. *Saint-Bruno de Bordeaux : étude avant restauration*, DRAC-CRMH Aquitaine.
- CHAUMEL J.-P., 2011. *Histoire de l'église Notre-Dame de Belvès : le mobilier*, Belvès, Paroisse Notre-Dame de Capelou.
- CHAUMEL J.-P., 2012. *Histoire de l'église Notre-Dame de Belvès : les peintures*, Belvès, Paroisse Notre-Dame de Capelou.
- CIONE C., DEQUESNE F., REBICHON N.-C., 2016. « Les Neuf Preux de Belvès (Dordogne) », *Bien dire et bien apprendre*, n° 31, p. 139-150.
- GENESTE O., 2016. *Trésors baroques en Périgord*, Châtillon-sur-Indre, Rencontre avec le patrimoine religieux.
- LAVIEC C., 1992. *Autels et décors : l'œuvre des Mazzetti dans les églises landaises*, Dax, Amis des églises anciennes des Landes.
- MAISONNAVE J.-P., s.d. « Un manifeste de la Réforme catholique en Périgord : le plafond du "Ravissement de saint Paul" de Saint-Paul-Lizonne », en ligne : <http://inventaire.aquitaine.fr/decouvertes-de-laquitaine/dordogne/un-manifeste-de-la-reforme-catholique-en-perigord-le-plafond-du-ravissement-de-saint-paul-de-saint-paul-lizonne/>
- OUDIN Ph., 2000. *Étude préalable à la restauration générale de l'église Notre-Dame de Moncuq à Belvès*, DRAC-CRMH Aquitaine, novembre 2000.
- VIGIÉ M. A., 1901. « Histoire de la châtellenie de Belvès », *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, t. XXVIII.

Les peintures du château de Belvès : la Renaissance des Preux

par Noëlle REBICHON

Le château de Belvès est inscrit au titre des monuments historiques par arrêté du 6 décembre 1948 pour ses caractéristiques historiques et architecturales¹. Pierre Garrigou Grandchamp a rédigé une notice en 1999 soulignant tout l'intérêt de l'édifice². Ce n'est que récemment, lors des restaurations menées en 2010-2011, que deux ensembles de peintures murales ont été mis au jour³. Cette ultime découverte confirme la nécessité impérieuse de mener une étude approfondie de l'édifice et de son décor⁴.

Le répertoire des formes mises en œuvre dans les anciennes baies invite à proposer une construction entre la fin du XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle. La châtelainie de Belvès compte alors parmi les possessions de l'archevêque de Bordeaux qui reste son seigneur temporel jusqu'à la Révolution⁵. Le monument reçoit le titre de « château » au XIX^e siècle, lorsqu'une seconde tour vient se greffer sur la tour médiévale. La mémoire locale transmet également l'appellation « hôtel de Commarque » – du nom de l'une des grandes familles

1. Le château de Belvès (Dordogne) est une propriété privée ouverte au public.

2. GARRIGOU GRANDCHAMP, 1999, p. 34-35.

3. La grande phase de restauration des peintures murales, menée par Cornelia Cione, s'est achevée en 2012. Une deuxième étape a eu lieu avec des dégagements partiels successifs en 2016. Les plafonds peints du deuxième étage doivent encore être restaurés et étudiés.

4. Un projet de relevés architecturaux associés à une expertise dendrochronologique est en cours de définition.

5. D'après les sources consultées par Albert Vigié, Belvès appartient à l'archevêque de Bordeaux depuis au moins 1269. Voir VIGIÉ, 1901, p. 72-104, chap. I, V : « Seigneur de Belvès ».

du Périgord – sans que l'origine n'en soit connue⁶. Situé sur le tracé du rempart médiéval et flanqué par l'une des portes de la ville, le bâtiment occupe une position stratégique. Sa large façade s'ouvre sur la Grand' Rue, avec un rez-de-chaussée percé de quatre arcades. Après les troubles de la guerre de Cent Ans, une mise au goût du jour est entreprise, impliquant le percement de nouvelles baies, l'ajout d'une tour d'escalier en pierre et la réalisation de décors peints dans les deux salles du deuxième étage. La scène figurée, accompagnée d'un thème bucolique, date probablement de cette phase d'embellissement située dans le dernier tiers du xv^e siècle⁷ ; en revanche, les triades des Neuf Preux⁸ pourraient correspondre à une seconde phase de décor, estimée dans la première moitié du xvi^e siècle. Au xix^e siècle, la salle des Preux est entresolée pour aménager des lieux de vie plafonnés et un grenier au-dessus, espace qui conserve aujourd'hui les peintures⁹. La partie supérieure transformée en aire de stockage échappe ainsi aux aléas des divers aménagements exécutés pendant les deux derniers siècles. Les murs sont simplement recouverts d'un badigeon à la chaux, plongeant dans l'oubli les peintures, tout en les préservant. Lors des restaurations, des couleurs sont apparues sous les gestes minutieux des restauratrices qui ont sondé les murs, avant d'appliquer un enduit de propreté. Neuf chevaliers sommeillaient, attendant un retour à la lumière.

L'enjeu de notre contribution est d'appréhender l'impact de cette découverte sur la compréhension de la fortune des Neuf Preux, entre Moyen Âge et Renaissance, et sur la connaissance de la commande artistique en Périgord au xvi^e siècle. L'analyse iconographique et iconologique ouvre des pistes qui restent à examiner pour saisir la fonction et le discours du programme décoratif. Pour ce faire, il conviendra tout d'abord de rappeler les origines littéraires et les formes du succès de la série héroïque. Les caractéristiques techniques et stylistiques des peintures poussent à nous interroger sur l'atelier qui est venu travailler dans la cité belvésoise et sur l'identité du commanditaire qui s'est entouré de peintres innovants, influencés par la Renaissance italienne. Cette commande répond à des objectifs décoratifs, culturels et politiques, à un moment clef de la vie du propriétaire qui entreprend une grande campagne de décor. Nous tenterons de percer le message dont sont investies les images.

6. Les Commarque étaient possessionnés dans le *castrum*. Il semblerait, par contre, qu'au xviii^e siècle la demeure ait appartenu à la famille Chapt de Rastignac ; nous remercions chaleureusement Jacques Grimbert pour ses indications. L'appellation « Château de Rastignac » est d'ailleurs reprise dans les documents de protection du monument au xx^e siècle.

7. Ce programme, à l'étude, met sûrement en scène des protagonistes de l'histoire de la châtellenie de Belvès. L'identification de l'archevêque de Bordeaux parmi les personnages principaux a été avancée mais reste à vérifier. La peinture narrative est complétée par un jardin composé d'arbres, dont le style doit être rapproché des peintures conservées dans le manoir de Belligan, à Sainte-Gemmes-sur-Loire (vers 1450) ; voir COLLECTIF, 2009, p. 56-59 et LEDUC-GUEYE, 2005.

8. Le thème des Neuf Preux représenté à Belvès a été identifié pour la première fois par Pascal Ricarrère ; voir RICARRÈRE, 2012, p. 49.

9. Les travaux du xix^e siècle ont conduit à une modification des hauteurs de plafonds du premier étage et au percement d'une unique porte pour accéder au deuxième étage, depuis la tour, environ 1,50 m plus bas que les niveaux de sols originaux.

I. La série des Neuf Preux

En dépit du grand engouement que les Preux suscitent pendant trois siècles, le groupe qu'ils forment demeure aujourd'hui plus ou moins méconnu. Ils constituent une série d'*exempla* qui rencontre un succès grandissant du ^{xiv} siècle jusqu'au règne de François I^{er}, souverain lui-même passionné de littérature chevaleresque. Apparue pour la première fois dans un roman intitulé *les Vœux du Paon*, écrit par Jacques de Longuyon en 1312, la liste canonique a pour objectif premier de recenser les « neuf meilleurs de toute l'Histoire ». Distingués pour leur prouesse au combat, les héros sont distribués en trois triades selon un critère d'appartenance religieuse. Le groupe commence avec les Païens, se poursuit avec les Juifs et se clôt avec les Chrétiens¹⁰. Tous les héros appartiennent à l'élite : ils possèdent les titres d'empereur, roi, prince, chef d'armée ou de tribu. Ainsi se succèdent Hector, Alexandre le Grand et Jules César, représentants du monde gréco-romain, Josué, David et Judas Macchabée, issus de l'Ancien Testament, Arthur, Charlemagne et Godefroi de Bouillon¹¹, vaillants chevaliers au service de la chrétienté. Malgré les nombreuses copies et les traductions qui attestent la fortune des *Vœux du Paon*, aucune illustration ne représente les héros dans les manuscrits conservés. Pourtant, le groupe héroïque connaît son propre succès. Sous le titre de « Neuf Preux », il s'affranchit désormais de sa source textuelle pour devenir un thème à part entière, suscitant des lectures spécifiques selon les contextes d'accueil¹². En littérature, il devient le sujet de compositions telles que le *Dit des Neuf Preux* au début du ^{xv} siècle, l'*Histoire et Faits des Neuf Preux et des Neuf Preuses* de Sébastien Mamerot (1460-1468) ou encore *Le Triumphe des Neuf Preux* édité à deux reprises en 1487 et 1506. Dans les arts monumentaux, les héros apparaissent dans les domaines de la sculpture, du vitrail, de la peinture murale, mais aussi dans les arts décoratifs, dans les techniques de l'enluminure, de la gravure, de l'orfèvrerie et de la faïence¹³. Ils sont également incarnés par des acteurs lors de processions et de défilés à l'occasion d'entrées solennelles. Trois ensembles de peintures murales sont connus et conservés en France à ce jour : le cycle du château de Bioule dans le Tarn-et-Garonne¹⁴ réalisé dans la

10. L'auteur donne une vision de l'histoire universelle à travers les religions, tout en omettant la religion musulmane, selon un parti pris correspondant à la vision d'un chrétien du ^{xiv} siècle.

11. Godefroi IV de Boulogne (1061-1100), plus connu sous le nom de Godefroi de Bouillon, a refusé d'être nommé roi de Jérusalem, ville où le Sauveur fut crucifié, contrairement à ce que dit l'auteur Jacques de Longuyon. Il a été désigné « *advocatus sancti Sepulchri* » par l'archevêque Daimbert de Pise, légat du pape.

12. Dans le Saint Empire romain germanique, les Neuf Preux s'insèrent dans les décors politico-religieux des maisons communales ou des salles de tribunal, pour assister les hommes de lois dans l'exercice de leur fonction et de la justice. Citons, par exemple, le programme sculpté de la salle hanséatique de l'hôtel de ville de Cologne (vers 1330) ou encore le vitrail de la salle du tribunal de l'hôtel de ville de Lunebourg (1410-1420).

13. REBICHON, 2011. L'étude des cycles picturaux italiens nous a amenée à la constitution d'un corpus iconographique qui recense les représentations des Neuf Preux aux ^{xiv} et ^{xv} siècles.

14. Voir CZERNIAK, 2003 et 2014.

première moitié du ^{xvi}^e siècle, celui du château d'Anjony dans le Cantal (1570-1580)¹⁵ et enfin l'ensemble qui nous occupe, celui du château de Belvès¹⁶.

II. Technique picturale, iconographie et composition des images

Les peintures belvésoises ont été réalisées sur un enduit sec, à l'aide d'un liant pour mélanger les pigments sous forme de poudre. Il ne s'agit pas de fresques donc, technique qui aurait permis d'envisager l'intervention d'un atelier italien¹⁷. La gamme chromatique employée est composée d'ocres, de blanc et de noir¹⁸. Une polychromie plutôt réduite qui a peut-être permis de minorer les coûts de la commande. La singularité des peintures réside en revanche dans le style et la compétence des peintres qui ont opéré. La technique adoptée laisse apparaître la maîtrise du clair-obscur et de la représentation des corps en mouvement ; des savoir-faire portés par la Renaissance italienne qui s'élaborent dans la péninsule dès la fin du ^{xiv}^e siècle¹⁹.

Le programme se déploie sur les murs ouest et est de la salle et sur le parement convexe de la tour d'escalier qui fait saillie dans le volume de la pièce (fig. 1). Il était organisé en trois registres horizontaux, sommés d'une frise blanche aux motifs d'entrelacs de couleur rouge. Le registre principal supérieur accueille les Preux, à cheval, qui se détachent sur un brocart de couleur bleu nuit aux ornements végétaux. Les chevaux marchent sur un sol de couleur ocre. Enfin, le registre inférieur simule des pièces d'étoffes suspendues dans les tons d'ocre jaune²⁰. Ce décor de fausses tapisseries courait certainement sur les quatre murs de la pièce créant une unité décorative et visuelle²¹. Le contraste entre le brocart à l'arrière-plan des figures et le sol, qui évoque un

15. RIBIER et BOHAT-REGOND, 1980.

16. Un premier article a été publié à l'occasion de la journée d'étude organisée par le laboratoire ALITHILA (Analyses littéraires et histoire de la langue) de l'université de Lille, sur les Neuf Preux : CIONE, DEQUESNE et REBICHON, 2016.

17. Les peintres italiens excellent dans la technique de la peinture « *a fresco* » à laquelle ils recourent tout au long du Moyen Âge et de la Renaissance ; voir ROETTGEN, 1996 et 1997 ; KLIEMANN et ROHLMANN, 2004.

18. CIONE, 2010.

19. La révolution giottesque et les artistes du Gothique international préparent la nouvelle synthèse artistique qui s'affirme dès les premières années du ^{xv}^e siècle, notamment à Florence (concours des portes du baptistère en 1401).

20. Le registre des fausses tentures est conservé uniquement sous le preux Josué (mur est) et a été découvert, lors des restaurations, dans un placard datant du ^{xix}^e siècle.

21. Nous ne possédons aucune information sur les peintures qui ornaient les murs nord et sud de la pièce. Entièrement rebâti en pierre de remploi et moellons à une date incertaine, ils recouvrent une partie des peintures au point de jonction avec les murs est et ouest. Les cloisons nord et sud du ^{xv}^e siècle étaient plus minces, très probablement en pan de bois ; des traces d'assemblage sont visibles sur la sablière de toiture. Le dégagement des structures murales dans les angles a permis de mettre au jour les zones peintes restées cachées et de les restaurer à leur tour. Nous remercions Xavier Pagazani, chercheur au Service régional du patrimoine et de l'Inventaire d'Aquitaine, pour ses remarques quant à la lecture de la charpente.

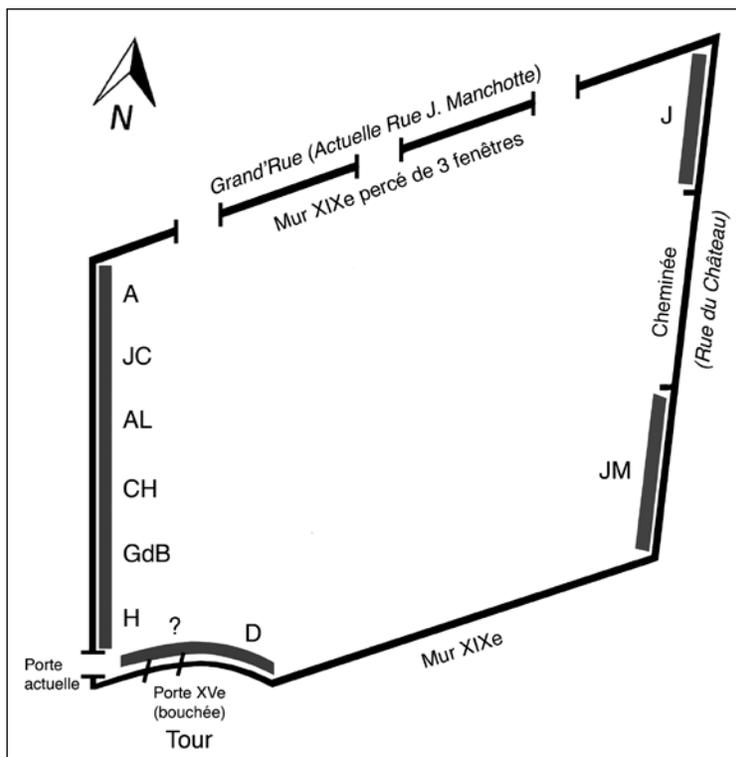


Fig. 1. Plan schématique de la salle des Preux au deuxième étage avec localisation des peintures. Dessin de Elisa Dequesne.

espace à l'air libre, crée un jeu entre intérieur et extérieur qui renforce la mise en scène des héros et produit un effet de spectacle saisissant.

Les chevaliers sont représentés en armure²², accompagnés de leurs armoiries. Parmi celles-ci, certaines ne sont plus guère visibles ; néanmoins, grâce à la tradition héraldique rattachée aux héros et grâce aux caractéristiques du thème, il est possible d'identifier tous les chevaliers. Hector, le premier de la série, est en tête du groupe des six cavaliers peints sur le mur ouest (fig. 2 et p. 377). Il porte sur sa targe le lion trônant tenant une hallebarde. On devine les formes de la chaise sur laquelle est assis l'animal emblématique du héros troyen, ainsi que l'arme de couleur noire qu'il tient dans sa patte. Il est suivi du chrétien Godefroi de Bouillon, dont les armoiries décorent le caparaçon de sa monture : une croix cantonnée de quatre croisettes, placée sur

22. L'examen de l'armement reste en accord avec les datations proposées pour l'exécution des peintures, entre la fin du xv^e siècle et le milieu du xvi^e siècle.



Fig. 2. Mur ouest avec le groupe des six Preux (Païens et Chrétiens)
(cliché Bernard Plessy).

le poitrail de l'animal²³, complétée du rais d'escarboucle fleurdelisé, déporté sur le flanc et la croupe. À sa gauche et face au spectateur, se présente son compagnon de triade, Charlemagne. L'empereur porte habituellement un écu parti composé de l'aigle bicéphale et des fleurs de lys du royaume de France. Or, malgré un espace qui semble prévu à cet effet, les lys sont absents et les contours d'une forme, laquelle reste encore difficile à saisir, compliquent la lecture. En direction de Charlemagne, se tourne à présent le quatrième Preux. À l'avant de la parure du cheval, sur un fond sombre, se détache la silhouette d'un animal peint : il s'agit très probablement des vestiges d'un lion rampant, le museau levé en l'air, le poitrail renflé, les deux pattes antérieures levées en décalé. Nous voyons ici l'emblème du païen Alexandre le Grand. Le Preux suivant porte l'aigle impériale à deux têtes. Il est doté du globe crucifère, comme suspendu en l'air, et son casque est sommé d'une croix. Le blason et ces attributs inviteraient plutôt à reconnaître Charlemagne. Pour autant, nous reconnaissons le païen Jules César. La méprise dont le général romain fait l'objet lui vaut d'être considéré comme un empereur. La confusion vient de la mauvaise compréhension du titre latin « *imperator* » qui signifie le général victorieux²⁴. César est ainsi affublé de l'aigle et des *regalia* du Saint Empire romain germanique. Il se retourne vers le dernier chevalier qui clôt le groupe, le roi Arthur. Son emblème, la Vierge à l'Enfant, décore la housse de son cheval.

On peut d'ores-et-déjà observer que les positions des cavaliers rythment la chevauchée et créent des binômes à l'intérieur du groupe. En effet, Godefroi marche et regarde en direction d'Hector, tandis que Charlemagne, de face, est complété par la position de dos, légèrement de trois-quarts, d'Alexandre. Ils

23. On peut souligner le jeu d'ouverture de la housse du cheval créant le motif de la croix (branche centrale).

24. À ce propos, voir CROIZY-NAQUET, 1999, p. 244-249 et SZKILNIK, 2006.

pourraient s'emboîter. Enfin, Jules César détourne son regard pour observer vers l'arrière son compagnon Arthur. Cette scansion par deux est associée à un autre schème organisateur qui explique la distribution des héros. Le module de la triade a été volontairement éclaté au profit d'une répartition selon le schéma 1:2. Ainsi, tout en commençant avec Hector, se succèdent un païen, deux chrétiens, puis deux païens et un chrétien. Mieux encore, les triades païenne et chrétienne, bien qu'imbriquées, émergent du groupe en reprenant la distribution originelle : de la gauche vers la droite, les païens se succèdent dans le bon ordre, Hector, Alexandre et Jules César ; de la droite vers la gauche, défilent les chrétiens Arthur, Charlemagne et Godefroi de Bouillon²⁵.

Comment expliquer le blason de Charlemagne, sans les lys ? Grâce à l'analyse hyperspectrale, menée sur les enduits par des chercheurs de l'université de Bordeaux²⁶, il est possible de confirmer que ces meubles n'ont jamais été peints et que leur absence n'est pas le résultat de la dégradation de la peinture ou de l'emploi d'une technique différente. Le même constat vaut pour les phylactères qui, à l'instar de bulles de dialogue, sont placés à hauteur du chef de chaque Preux : les noms des héros n'ont jamais été écrits. Cet état de fait invite par conséquent à en déduire que l'ensemble peint n'a pas été terminé, situation qui peut avoir de multiples causes (mort du maître de l'atelier, du commanditaire, manque d'argent...). Ces éléments devaient-ils être réalisés avec la même technique ou un matériau commun ? Nous pourrions supposer l'emploi de feuilles d'or dont l'usage est avéré en peinture murale.

Si la triade juive répond au même principe (1:2), la répartition des Preux de l'Ancien Testament diffère toutefois. Bien que très lacunaire, David, sur la tour, est reconnaissable grâce à la lyre peinte sur le caparaçon de son cheval (fig. 3). Les deux autres Preux se font face sur le mur est, de part et d'autre d'une cheminée disparue. Le cheval de Josué (fig. 4 et p. 373) arbore le symbole du dragon tandis que Judas Maccabée (fig. 5 et p. 375) porte une targe décorée de deux merlettes (ou corbeaux). Le module du binôme fonctionne pour les chevaliers placés en pendant, alors que David aurait été seul. Un vestige de peinture murale pourrait toutefois indiquer la présence d'un visage et donc d'une figure humaine positionnée à l'arrière. Il reste un espace suffisant pour ajouter un dixième personnage ou un dixième Preux qui aurait été le pendant de David²⁷.

25. Cette lecture et l'identification que nous proposons des Preux, en particulier pour les cas de Charlemagne et de Jules César, sont corrélées. Une inversion serait tout simplement incompatible avec la distribution restituée.

26. DANIEL et MOUNIER, 2016. En ligne : <http://dx.doi.org/10.1080/20548923.2016.1183942>.

27. Le groupe des Neuf Preux constitue une liste ouverte qui autorise des ajouts. Dans les compositions littéraires à la fin du xiv^e siècle, Pierre de Lusignan devient le dixième Preux chez Guillaume de Machaut et Bertrand Du Guesclin occupe cette place dans les poèmes d'Eustache Deschamps. Voir CERQUIGLINI-TOULET, 1993. Un exemple iconographique avec la représentation du dixième Preux est donné par l'enluminure du folio 1r. de l'*Histoire et Faits des Neuf Preux et des Neuf Preuses* de Sébastien Mamerot (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2577 et Cod. 2578) ; Bertrand Du Guesclin apparaît dans la marge du folio, à l'écart de la série emblématique (1460-1468). Plus tard, François I^{er} sera aussi érigé en dixième Preux ; voir LECOQ, 1987, p. 281.



Fig. 3. Mur de la tour au sud, avec le preux David (cliché Bernard Plessy).



Fig. 4. Mur est, avec le preux Josué (cliché Bernard Plessy).



Fig. 5. Mur est, avec le preux Judas Maccabée
(cliché Bernard Plessy).

III. Le style des peintures

Malgré les mauvaises conditions de conservation jusqu'en 2008, les peintures murales révèlent une grande qualité d'exécution. La représentation des chevaux et de leurs cavaliers trahit une étude attentive des corps en action qui se superpose à quelques réminiscences de la tradition gothique. Certains choix iconographiques pourraient, en effet, indiquer l'utilisation de modèles plus anciens issus de la gravure²⁸, en comparaison de la fraîcheur toute renaissante du style des peintres. Ainsi note-t-on la figure de Godefroi, bien campée sur son cheval, qui est représentée dans une position peu naturelle. Alors qu'il ramène son bras gauche derrière son dos, le coude vers l'extérieur, il parvient à plaquer son bras droit contre son buste tout en passant l'épée fichée dans sa main droite, de l'autre côté de l'encolure du cheval. Une pose pénible à maintenir, à laquelle s'ajoutent le poids et la rigidité de l'armure. Arthur avait probablement une attitude similaire ainsi que Josué. Cependant, la variété des positions, qui se combinent selon une succession choisie, et les jeux de regards donnent une cadence à la procession qui l'emporte aisément sur les postures légèrement figées.

Les mains du même Godefroi sont réalisées avec beaucoup de finesse : regardons la position du pouce droit sur le pommeau de l'épée, le détail des ongles mais aussi l'illusion du relief. Sa main gauche est rehaussée de blanc pour indiquer les phalanges crispées par le maintien des rênes. De même, le volume des pièces d'armure est souligné par des traits blancs qui renforcent les reflets métalliques. La précision avec laquelle sont peintes les plates en métal, les armes de David et de Josué, mais aussi le fourreau en cuir de Godefroi, les plumes d'apparat des casques des hommes et des chevaux, et les crinières, assure une maîtrise certaine de l'art de peindre.

Un Preux, en particulier, se démarque : Judas Maccabée. La mise en image du mur par le peintre et l'interprétation du thème se distinguent du reste de l'ensemble. Le chevalier et sa monture, aux proportions légèrement plus grandes que celles des autres figures, occupent tout l'espace disponible entre la cheminée et le retour du mur. Manifestement, il peut s'en déduire une recherche de monumentalité. En outre, le cheval est représenté en action, sautant un obstacle, dans la position du « galop volant ». Ce choix de composition s'oppose à la formule adoptée pour son pendant, Josué, qui chevauche une monture à l'allure très codifiée. Le contraste est frappant. De même, parmi le groupe des six, qui demeure animé par le mouvement des chevaux et des hommes se mettant en place pour parader, aucun cheval n'est dans une telle position. De la monture de Judas Maccabée se dégagent donc

28. Nous pensons notamment aux xylographies représentant les triades des Preux dans l'armorial de Gilles le Bouvier, datées entre 1440 et 1455 (folios 198v.-199r., 200v.-201r. et 202v.-203r) ; voir BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, 1895, p. 461 et PAWLOWSKI et PILINSKI, 1886.



Fig. 6. Paolo Uccello, *Bataille de San Romano*, tempera sur bois, vers 1438, Musée de la Galerie des Offices, Florence (coll. SHAP).

vigueur et fougue ; cet effet est renforcé par le jeu du clair-obscur qui souligne l'anatomie et les muscles contractés par l'effort. Le peintre use de son art jusqu'aux naseaux rougis par la chevauchée. Technique et style s'associent ici pour donner l'illusion d'un corps en trois dimensions, dépassant les limites du cadre imposé par la surface murale. Le travail des brosses employées par le peintre fait ressortir les rondeurs de l'animal et la texture de son cuir. Le modelé devient palpable. Ce morceau de bravoure fait écho à l'art italien du Quattrocento et au style de grands peintres dont beaucoup se sont inspirés : ainsi Paolo Uccello, avec la *Bataille de San Romano* (en trois panneaux, vers 1430-1450) (fig. 6), ou encore Andrea Mantegna, auteur du cycle de peintures de la Chambre des Époux au Palais ducal de Mantoue (1465-1474) (fig. 7).

Ces observations invitent à supposer l'intervention d'une autre main, peut-être le maître de l'atelier : un peintre qui aurait connu les œuvres transalpines, côtoyé des Italiens en France ou travaillé à partir de carnets de modèles. Pouvons-nous imaginer un lien quelconque avec les artisans italiens qui auraient suivi le florentin Niccolò Gaddi, évêque de Sarlat de 1533 à 1545²⁹ ? Les recherches à venir permettront de porter un éclairage nouveau sur cette hypothèse.

29. SCHEURER, 1973, p. 271. Nous remercions Anne-Marie Cocula-Vallières pour ses précieux conseils et suggestions.



Fig. 7. Andrea Mantegna, *La Chambre des Époux* (détail), fresques, 1465-1474, Castello di San Giorgio, Palais ducal, Mantoue (coll. SHAP).

IV. La commande et son message

Le groupe des Neuf Preux se place dans la tradition antique des Hommes illustres ou *Viri illustres*. Le système des listes d'hommes, retenus comme modèles pour leurs qualités morales ou militaires, trouve sa source dans le livre VI de l'*Énéide* de Virgile. La formule de la galerie de héros est modulée au cours de l'Histoire selon les objectifs et les utilisations, en littérature et dans les arts. Le panthéon des Neuf Preux incarne tout d'abord les valeurs attachées à la chevalerie, le courage, la vaillance, la prouesse au combat ; il symbolise encore l'idéal de conquête et de victoire. Les héros sélectionnés se sont tous illustrés pour des faits d'armes et en cela ils répondent bien au titre de « neuf meilleurs de toute l'Histoire ». À leur bravoure et à leur mission d'homme de guerre, s'ajoutent le lignage, les titres de noblesse et le statut de chef. Pour toutes ces raisons, ils deviennent les parangons des princes et des nobles. Les nombreuses tapisseries citées dans les inventaires, royaux et princiers, témoignent de l'admiration et de l'attachement éprouvés très tôt par la noblesse pour cette nouvelle galerie de héros³⁰.

30. Citons quelques exemples parmi les plus connus et encore conservés partiellement : les tentures du duc de Berry (1385), les tapisseries du château de Lapalisse (après 1498, début

Nous en arrivons à poser la question de l'identité du commanditaire et de l'intention de sa commande. Dans l'état actuel des connaissances, nous ne disposons d'aucune source textuelle sur les seigneurs du château au Moyen Âge et au début de la période moderne. Seules l'architecture et les peintures murales nourrissent les hypothèses que nous formulons. En l'état, il est possible qu'à la fin du *xiv*^e siècle, l'édifice ait été la demeure d'un noble ou d'un riche bourgeois. La possibilité que l'édifice ait été la demeure de l'archevêque de Bordeaux a également été avancée ; gageons que la poursuite des recherches pourra permettre de trancher. En tout état de cause, le commanditaire a dédié la salle du second étage, située au-dessus de la grande salle, à un thème chevaleresque à la mode. L'œuvre reflète ses connaissances et ses goûts en matière littéraire et artistique. Pour accomplir son projet, il recrute un atelier de grande compétence dont le style italianisant place le programme tout à fait dans l'esprit de la Renaissance française. La question de la fonction de cette salle et de son public s'impose. Il s'agissait manifestement d'une pièce d'apparat, sans doute la salle haute, réservée à un comité plus restreint que la salle basse.

À l'héroïsme incarné par les Preux, se superpose une seconde lecture liée à la distribution des héros. Tout porte à croire que le propriétaire a fait appel à un lettré pour concevoir le programme. Les Preux de l'Ancien Testament, Josué et Judas Maccabée, occupent la place d'honneur, répartis de part et d'autre de la cheminée, tandis que David, localisé sur la tour au-dessus de l'entrée originelle du *xv*^e siècle, bénéficie également d'une position singulière qui le met en valeur. Selon Christian de Mérindol, David jouerait ici le rôle de guide, en tête du cortège des six³¹. L'hypothèse du spécialiste renvoie à la récupération politique et religieuse du roi d'Israël qui est faite notamment sous le règne de Charles VIII, en lien avec les guerres d'Italie. L'expédition italienne de 1494 avait un double objectif : d'une part, la libération de Jérusalem, alors aux mains des Turcs, et d'autre part, la reprise du royaume angevin de Naples³². Comme le souligne Dominique Vinay³³, un climat d'attente messianique a préparé les nombreuses interprétations qui se sont nourries des prophéties bibliques, de la littérature mythologique et historique pour faire du roi « très-chrétien » de France, le nouveau libérateur des terres perdues, le fils spirituel de David et le roi des derniers temps, avant l'Apocalypse annoncée par les Saintes Écritures³⁴. Dans ce contexte, l'Ancien

xvi^e siècle) et celles du château de Langeais exécutées entre 1525-1540 (voir FAVIER, 2003). On décèle l'influence du portrait équestre à l'antique qui détermine, autour du milieu du *xv*^e siècle, la nouvelle composition iconographique du thème des Preux, au détriment de la représentation des figures en pied (par exemple, dans le *Petit Armorial équestre de la Toison d'Or*, BnF, ms. Clairambault 1312, fol. 237-334).

31. MÉRINDOL, 2013, notice 117, p. 183.

32. LE FUR, 2006, chapitres 14 et 15, voir aussi chapitre 16 « Le prince des prophéties », p. 280-292.

33. VINAY, 2015.

34. *Idem*.

Testament devient une source de modèles et de correspondances pour légitimer le présent et garantir les temps pacifiques tant attendus par le peuple chrétien. Josué et Judas Maccabée appuieraient ce discours en tant que défenseurs des libertés, de culte en l'occurrence, et résistants face à l'oppression étrangère.

Il convient de se demander si le commanditaire des peintures pourrait avoir pris part ou soutenu la politique militaire royale. Les guerres d'Italie s'étant poursuivies jusque sous François I^{er}, il s'avère néanmoins difficile de déterminer une fourchette de datation sur ce seul argument.

Conclusion

Le programme de Belvès confirme le succès rencontré par le thème des Neuf Preux et ouvre la question de sa diffusion auprès de l'élite laïque et ecclésiastique du Périgord. Sa qualité stylistique exceptionnelle en fait un ensemble majeur du corpus peint périgordin et aquitain. Les peintures, auxquelles s'ajoutent désormais celles du *Purgatoire* sur le revers de façade de l'église Notre-Dame-de-l'Assomption, sise hors les murs, invitent à reconsidérer la réception de la Renaissance italienne et la place de ses acteurs, dans la cité belvésoise.

À l'instar des entrées solennelles³⁵, le défilé des Neuf Preux de Belvès sert un discours plus vaste qu'il nous reste encore à décrypter. Le thème, riche de sa composition, est modulable selon les attentes du commanditaire et s'adapte tout à fait aux idées humanistes³⁶. Le message des chevaliers constitue une clef de lecture fondamentale pour la compréhension de l'histoire du monument et du contexte historico-artistique dans lequel s'insère la commande. Par son décor et son architecture, le château de Belvès se révèle un cas d'étude extrêmement précieux pour la connaissance de la demeure urbaine en Périgord et, dans une plus large mesure, pour l'histoire de la peinture murale en France, entre Moyen Âge et Renaissance.

N. R. *

Bibliographie

- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, 1895. *Catalogue des manuscrits français. Tome quatrième. Ancien fonds, n° 4587-5525*, Paris, Firmin-Didot.
- CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, 1993. « Fama et les Preux : nom et renom à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, 24, p. 35-44.

35. GUENÉE et LEHOUX, 1967. Après avoir été sacré roi de France en décembre 1431, Henri VI d'Angleterre est escorté des Preux et des Preuses lors d'une procession à Paris, en 1432 ; voir JACQUOT, 1960, p. 175 et p. 315-316 ; KONIGSON, 1975, p. 64.

36. REBICHON, 2016.

* Chercheure associée, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (UMR 7323), Tours.

- CIONE Cornelia, 2010. *Château de Belvès, Dordogne (France)*, R&C Lab S.r.l. Laboratorio di Analisi e Ricerca Applicata.
- CIONE Cornelia, DEQUESNE François, REBICHON Noëlle, 2016. « Les Neuf Preux de Belvès (Dordogne) », dans *Bien dire et bien apprendre*, Actes des journées d'étude « Les Neuf Preux », Université de Lille - ALITHILA, 5 octobre 2013, Sandrine Legrand et Marie-Madeleine Castellani (dir.), Lille, p. 139-150.
- COLLECTIF, 2009. *Demeures du roi René en Anjou : entre ville et campagne*, Inventaire général du patrimoine culturel, Maine-et-Loire, Pays de la Loire (coll. Images du patrimoine, 254).
- CROIZY-NAQUET Catherine, 1999. *Écrire l'histoire romaine au début du XIII^e siècle : l'histoire ancienne jusqu'à César et « Les faits des Romains »*, Paris, H. Champion.
- CZERNIAK Virginie, 2003. « Les peintures murales du château de Bioule », *Bulletin de la Société archéologique et historique de Tarn-et-Garonne*, 128, p. 19-25.
- CZERNIAK Virginie, 2014. « Bioule, château. Peintures murales » dans *Tarn-et-Garonne, Congrès archéologique de France, 170^e session* (2012), Paris, p. 87-93.
- DANIEL Floréal et MOUNIER Aurélie, 2016. « Mobile hyperspectral imaging for the non-invasive study of a mural painting in the Belves Castle (France, 15th C) », *STAR (Science & Technology of Archaeological Research)*, 8 pages. En ligne : <http://dx.doi.org/10.1080/20548923.2016.1183942>.
- FAVIER Jean (éd.), 2003. *Un rêve de chevalerie : les Neuf Preux* (cat. expo., Langeais, château de Langeais, 2003), Paris, Institut de France.
- GARRIGOU GRANDCHAMP Pierre, 1999. « Introduction à l'architecture domestique en Périgord aux XV^e et XIV^e siècles », dans *Monuments du Périgord, Congrès archéologique de France, 156^e session* (1998), Paris, p. 17-46.
- GUENÉE Bernard et LEHOUX Françoise, 1967. *Les entrées royales françaises : de 1328 à 1515*, Paris, CNRS.
- JACQUOT Jean (éd.), 1960. *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint* (colloque, Bruxelles/Anvers/Gand/Liège, 1957), Paris, CNRS.
- KLIEMANN Julian et ROHLMANN Michael, 2004. *Fresques italiennes du XV^e siècle : de Michel-Ange aux Carrache*, Paris, Citadelles et Mazenod.
- KONIGSON Elie, 1975. « Premières entrées de Charles VIII (1484-1486) », dans Jean Jacquot, Elie Konigson éd., *Les fêtes de la Renaissance* (colloque, Tours, 1972), Paris, CNRS (coll. Le chœur des muses, 3), p. 55-69.
- LECOQ Anne-Marie, 1987. *François I^{er} imaginaire : symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula.
- LEDUC-GUEYE Christine, 2005. « La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XV^e et XVI^e siècles : les décors peints dans les édifices non cultuels », dans Daniel Russo (dir.), *Peintures murales médiévales, XI^e-XVI^e siècles, Regards comparés*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 203-213.
- LE FUR Didier, 2006. *Charles VIII*, Paris, Le Grand Livre du mois.
- MÉRINDOL Christian de, 2013. *Images du royaume de France au Moyen Âge : décors monumentaux peints et armoriés. Art et histoire*, Pont-Saint-Esprit, Conseil général du Gard.
- PAWLOWSKI Gustave et PILINSKI Adam, 1886. *Les monuments de la xylographie, tome 8 : Les Neuf Preux, reprod. pour la première fois en fac-sim. d'après les ex. uniques conservés à la Bibl. Nationale et aux Archives de Metz*, Paris, Vve A. Labitte.

- REBICHON Noëlle-Christine, 2011. *Les Hommes illustres dans les peintures murales des Trecento et Quattrocento en Italie : création et adaptation d'une iconographie inspirée de sources littéraires du Moyen Âge français*, thèse de doctorat, Université L. Lumière Lyon 2, Nicolas Reveyron (dir.) et Mino Gabriele (dir.) de l'Università degli Studi di Udine, 3 vol., 1117 pages.
- REBICHON Noëlle-Christine, 2016. « Diffusion et réception du groupe héroïque des Neuf Preux en Italie. Étude des peintures murales du Palais Trinci (Ombrie) », dans *Bien dire et bien apprendre*, Actes des journées d'étude « Les Neuf Preux », Université de Lille - ALITHILA, 5 octobre 2013, Sandrine Legrand et Marie-Madeleine Castellani (dir.), Lille, p. 85-114.
- RIBIER Jean-Jérôme de et BOHAT-REGOND Annie, 1980. *Les Neuf Preux : la salle des Preux du château d'Anjony*, Aurillac.
- RICARRÈRE Pascal, 2012. « Belvès. Découvertes de décors peints de la fin du xv^e siècle, 43-45, rue Jacques Manchotte », *Bulletin monumental* (Rubrique Actualité), vol. CLXX, p. 47-50.
- ROETTGEN Steffi, 1996 et 1997. *Fresques italiennes de la Renaissance*, Paris, Citadelles et Mazenod, vol. 1 et 2.
- SCHEURER Rémy (dir.), 1973. *Correspondance du cardinal Jean Du Bellay, tome II, 1535-1536*, Paris, Klincksieck.
- SZKILNIK Michelle, 2006. « César est-il un personnage de roman ? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 13, p. 77-89.
- VIGIÉ Albert, 1901. « Histoire de la châellenie de Belvès », *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, 1901, t. XXVIII, p. 72-104.
- VINAY Dominique, 2015. « Charles VIII et David au temps des guerres d'Italie », dans Élise Boillet, Sonia Cavicchioli, Paul-Alexis Mellet éd., *Les figures de David à la Renaissance, Actes de colloque, Tours, 25-27 mai 2011*, Genève, Droz (coll. *Cahiers d'Humanisme et Renaissance*, 124), p. 21-50.

Peintures murales en Périgord



Église de Saint-Saud-Lacoussière,
L'abandon des apôtres et la coupe d'amertume, par
Laure Aynard, 1955.



Château de Belvès,
Le preux Josué,
xvi^e siècle
(cliché B. Plessy).



Église de Belvès, *saint François de Sales*, xviii^e siècle (cliché J.-P. Chaumel).



Château de Jumilhac à Jumilhac-le-Grand, peinture de la chambre de la Fileuse.



Château de Belvès, *Le preux Judas Maccabée*, XVI^e siècle (cliché B. Plessy).



Église de Belvès, *Prédication de saint Paul à Éphèse*, XVIII^e siècle (cliché J.-P. Chaumel).



En haut à gauche. Église de Saint-Méard-de-Drône, *Pietà, détail de la Déploration*, xv^e siècle.

En haut à droite. Église de Saint-Méard-de-Drône, *Vierge à l'enfant*, xv^e siècle.

Au milieu. Château de Belvès, *groupe des six Preux (Paiens et Chrétiens)*, xvi^e siècle (cliché B. Plessy).

En bas. Église Saint-Martin à Limeuil, *Crucifixion*, xiii^e siècle.







Église de Saint-Méard-de-Drôme, *Martyre de saint Barthélemy*, xv^e siècle.



Église de Saint-Méard-de-Drôme, *Vierge à l'enfant et anges musiciens*, xv^e siècle.

À gauche. Église de Saint-Méard-de-Drôme,
Jugement Dernier, xv^e siècle.



Église de Saint-Méard-de-Drôme, en haut, *saint Pierre et le Paradis*, en bas, *la Cène*, lacérée pendant les guerres de Religion, xv^e siècle.

Le pigeonnier du Coderc à Fouleix

par la Pierre angulaire*

Descriptif

Le Coderc est un important domaine agricole qui, après une période de conversion en hospice (1851-1932) géré par une congrégation religieuse, est redevenu une exploitation agricole.



Fig. 1. Pigeonnier du Coderc, angle sud-ouest (avril 2019).

* Marylène Beau, Alette Grelier, Josette et Luc Mayeux (antenne de la Pierre angulaire de Vergt), www.lapierreangulaire24.fr.

PIGEONNIER DU CODERC FOULEIX

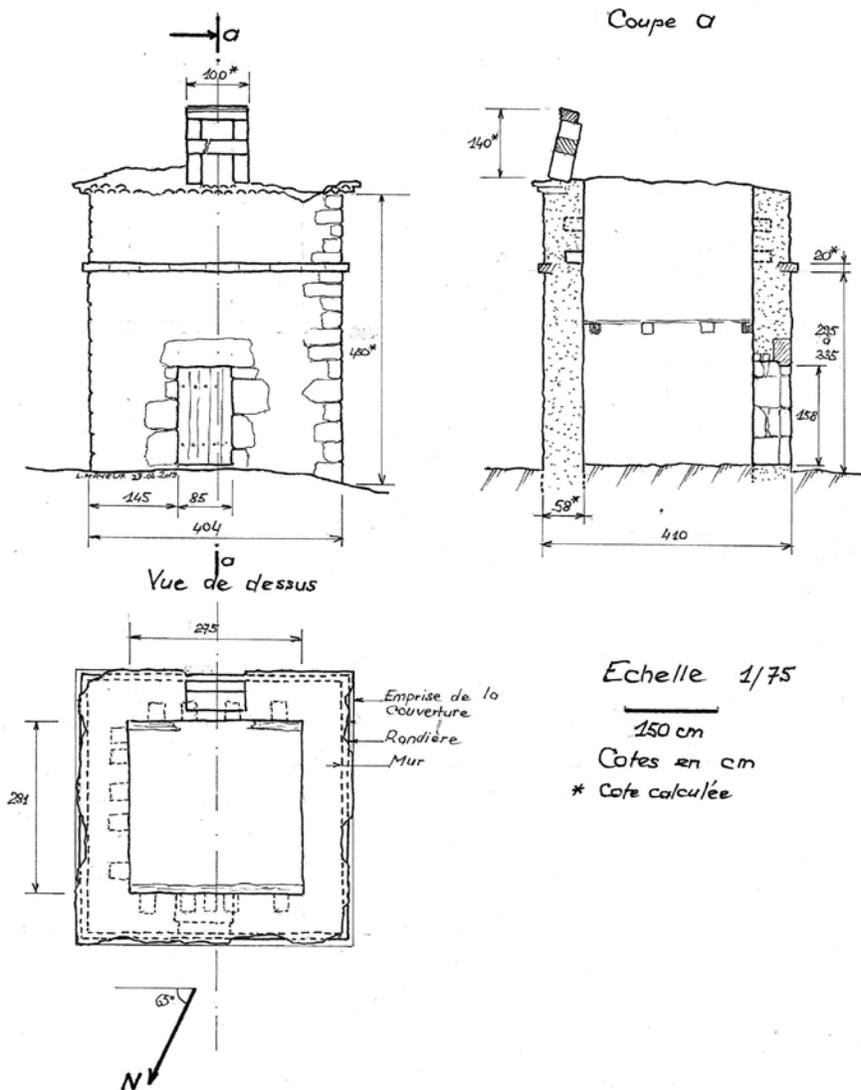


Fig. 2. Relevé et coupes.



Fig. 3. Pigeonnier du Coderc, facade nord (août 2018).

Une partie des bâtiments a disparu. Cependant, il subsiste la maison de maître et, accolée en retour d'équerre à cette maison, une chapelle. D'autres bâtiments épars sont liés au domaine : puits, fontaines, pigeonniers, four à pain, logements de personnel et d'animaux, et murs bas délimitant une cour. Il y avait, à l'origine, deux pigeonniers disposés symétriquement par rapport à la façade principale de la maison de maître, sur une esplanade en partie artificielle située au sud de celle-ci. Le pigeonnier du côté est, à droite lorsqu'on regarde en direction de la maison, est totalement ruiné. Celui situé côté ouest, en bordure du chemin traversant la propriété dans la direction nord-sud, qui fait l'objet du présent dossier, est encore debout mais menace ruine. Le bâtiment présente en effet d'importantes fissures verticales (fig. 1).

Il s'agit d'une tour de plan carré (fig. 2) de taille relativement modeste, construite en maçonnerie traditionnelle de petits moellons bruts liés à la terre. Les encadrements d'ouvertures, les chaînages d'angle et la randière sont en moellons de calcaire blanc appareillés.

La porte d'entrée, en rez-de-chaussée, est située au nord (fig. 3). Une lucarne d'envol (fig. 4 et 5), posée sur la crête du mur sud, a été démontée par le propriétaire depuis peu. Elle était encore en place lors de la visite effectuée le 3 août 2018 mais très inclinée et dépourvue de couverture. Cette lucarne comportait une traverse en pierre réservant deux baies superposées. La baie supérieure était occultée par un gros moellon et des briquettes ou des tuiles plates. À l'origine, elles devaient, toutes deux, être équipées de volets en bois percés d'orifices calibrés pour le seul passage des pigeons et de planches de repos ou d'envol horizontales posées à la base de ces orifices. Ce type d'aménagement est décrit dans le dossier du pigeonnier des Gravières à Saint-Vincent-de-Cosse



Fig. 4 et 5. Pigeonnier du Coderc, façade sud, avec la lucarne d'envol encore en place (2018).



Fig. 6. Pigeonnier du Coderc, vue intérieure, avec enduit, trous de boulins et solive (2018).

daté du 6 juin 2016¹. Le linteau de la lucarne devait être surmonté d'un fronton triangulaire sur lequel reposait la panne faîtière de son toit.

Il semble, en raison de la présence d'un gros moellon visible dans le mur est, à l'intérieur du bâtiment, qu'une autre baie, située au niveau d'une rangée de boulins, faisant fonction de lucarne d'envol, ait été bouchée et aménagée en boulins.

Le volume intérieur (fig. 6) était séparé en deux niveaux par un plancher supporté par quatre solives orientées est-ouest dont ne subsistent que quelques éléments très vermoulus. Cela ne permet pas de déterminer ni de situer le moyen d'accès au niveau supérieur. En effet, il n'y a pas de baie haute permettant l'accès à l'étage des pigeons. Il se faisait par l'intérieur, soit par un escalier, soit, plus probablement, par une trappe à laquelle on accédait par une simple échelle.

Il y a deux rangées de boulins dans les murs, espacés irrégulièrement, certains ayant pu être bouchés suite à l'évolution des surfaces cultivées. Ils sont au nombre de 25.

Les murs sont couverts d'un enduit de mortier de chaux, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur où il est usé par la pluie et laisse voir une partie des

1. Ce dossier, établi dans la perspective d'une restauration subventionnée par la Fondation du patrimoine, figure dans les archives de la Pierre angulaire.

moellons. Le mur extérieur est a conservé une partie du badigeon de lait de chaux.

Il ne subsiste rien de la couverture en dehors d'une génoise double en partie ruinée. Du fait de la forme du bâtiment, il s'agissait sans doute d'un toit en pavillon relativement élevé et couvert de tuile plate, comme c'est fréquemment le cas dans la région.

Il se trouve, à l'angle nord-ouest du bâtiment, un gond métallique qui soutenait un portillon, ce qui indique que les abords du pigeonnier étaient clôturés soit pour protéger la vigne (et le jardin) que le cadastre ancien situe en ce lieu, soit, plus probablement, pour contenir les volailles qui étaient logées dans le niveau bas du pigeonnier.

Historique

L'ancien village du Coderc comporte un important domaine agricole, pourvu d'une maison de maître et d'un ensemble d'annexes agricoles, ainsi que d'une chapelle. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, il appartenait à Jean Malachie Lasfaux, né le 5 novembre 1784 à Fileysson, village de la commune de Fouleix. Il s'est marié avec demoiselle Marie-Rose Farganel. Il était avocat au parlement de Bordeaux. Malade, il dicte son testament à maître Guillaume Gadaud, notaire à Saint-Mayme, le 17 mars 1842, et décède le 7 avril de la même année. Ce testament se trouve aux Archives départementales de la Dordogne. Jean Lasfaux lègue à sa servante Antoinette Flory une part importante de sa fortune sous la forme d'une rente, d'une maison à Bergerac et de biens meubles dont l'inventaire figure dans le testament. Il consacre le reste de sa fortune à la dotation d'un hospice destiné à accueillir, dans les locaux du Coderc, trois des pauvres les plus vieux de chacune des communes de Fouleix, Saint-Amand-de-Vergt, Saint-Michel-de-Villadeix et Beaugard-et-Bassac.

Une ordonnance royale du 20 juillet 1845 approuve le legs. Une commission composée de six membres dont quatre désignés par le préfet et deux par les conseils municipaux est instituée et confie, le 29 août 1845, la gestion de l'établissement aux sœurs hospitalières du bourg de la Madeleine, à Bergerac. Une convention est passée entre les communes et la congrégation des religieuses le 19 novembre 1847. Les premiers pauvres seront accueillis quatre ans plus tard. Selon un document dactylographié intitulé « Administration hospitalière », fourni par le propriétaire actuel, l'établissement du Coderc aurait fonctionné de 1828 à 1932, ce qui n'est pas exact puisque la donation est bien postérieure à 1828. Les premiers bénéficiaires sont arrivés en 1851 et une école pour jeunes filles pauvres comportant deux classes, dont une gratuite, était ouverte simultanément.

L'hospice fonctionnait grâce aux revenus provenant de l'exploitation agricole qui était vraisemblablement affermée. À l'époque de la création de

l'établissement, selon le chanoine Brugière², le revenu du domaine s'élevait de 1 600 à 1 800 francs. Vers 1882, d'après le chanoine Pergot, le revenu s'élevait à 42 000 F³.

On pourrait penser que l'appellation Coderc du lieu-dit vient du fait que le domaine était une propriété conjointe de plusieurs communes, les codercs ou couders en Limousin et en Périgord⁴ étant des espaces sur lesquels tous les habitants du village disposaient de mêmes droits d'usage (pâturage, affouage...). Il n'en est rien puisqu'avant la donation aux communes, le lieu-dit était déjà désigné Coderc. Il faut donc rechercher son origine dans un passé beaucoup plus ancien. Il existe d'autres lieux-dits du même nom en Dordogne comme par exemple dans la commune de Gabillou. En fait, le nom de Coderc ou Couderc vient d'un mot gaulois qui désignait un espace herbeux sur une hauteur, d'où un pâturage situé près de la maison⁵.

Après l'arrêt de l'activité en tant qu'hospice, l'exploitation du domaine a été confiée à une famille d'agriculteurs jusqu'à la vente au propriétaire actuel. À ce moment, les bâtiments étaient en mauvais état et leur restauration vient d'être entreprise.

Bien qu'il ne comporte pas de date, le pigeonnier est probablement contemporain de la maison de maître qui pourrait dater, dans sa forme actuelle, du début du XVIII^e siècle, voire du siècle précédent.

Devenir de l'installation

L'édifice est en péril car bâti avec du mortier de terre et dépourvu de toiture. L'effet des intempéries est bien visible. Le propriétaire en est bien conscient et envisage de le restaurer. Ce dossier pourrait permettre de le restituer si les dégradations s'amplifiaient. Les moellons de la lucarne d'envol ont été laissés sur place et pourront être réutilisés lors de la reconstruction. Ces travaux ou la mise hors d'eau doivent être entrepris rapidement.

Bibliographie

- BRUGIÈRE Hippolyte, s.d. *L'ancien et le nouveau Périgord*, manuscrit, collection Archives diocésaines et SHAP.
- CASSAGNE Jean-Marie et KORSACK Mariola, 2009. *Origine des noms de villes et villages : Dordogne*, [Saint-Jean-d'Angély], J.-M. Bordessoules.
- PERGOT Auguste-B., 1882. *Les origines chrétiennes des hôpitaux, hospices et bureaux de bienfaisance*, Périgueux, Cassard frères.

2. BRUGIÈRE, s.d.
3. PERGOT, 1882, p. 230-236.
4. CASSAGNE et KORSACK, 2009.
5. Information communiquée par C. Tanet et T. Hordé.

VIE DE LA SOCIÉTÉ



PROGRAMME DE NOS RÉUNIONS

4^e trimestre 2019

2 octobre 2019 (amphithéâtre de la Médiathèque Pierre-Fanlac, Périgueux)

- **Les masques feuillus en Périgord,**
par Julianna Lees
- *Un aperçu des Généalogies Périgourdines, tome VIII,*
par Gilles de Blighnières et Christophe Morand du Puch
- *Trois grottes ornées magdaléniennes datées par le carbone 14 : Commarque, Villars et Lascaux,*
par Gilles et Brigitte Delluc

6 novembre 2019 (amphithéâtre de la Médiathèque Pierre-Fanlac, Périgueux)

- **Le château de Bridoire,**
par Emmanuel Costisella
- *La grotte ornée de la Forêt,*
par Gilles et Brigitte Delluc
- *Botanique en Périgord,*
par Sophie Miquel
- *La nouvelle bibliothèque de la SHAP,*
par Pierre Besse et Jeannine Rousset

4 décembre 2019 (amphithéâtre de la Médiathèque Pierre-Fanlac, Périgueux)

- **Strasbourg-Périgueux, villes sœurs,**
par Catherine et François Schunck
- *Douze erreurs à propos de l'homme de Cro-Magnon,*
par Gilles et Brigitte Delluc
- *Chantérac des temps anciens, de l'âge du fer à la Révolution,*
par Alain Connangle

Comptes rendus des réunions mensuelles

SÉANCE DU MERCREDI 15 MAI 2019

Président : Dominique Audrerie.

Présents : 180 personnes.

Le compte rendu de la précédente réunion mensuelle est à la disposition des membres sur le bureau et figure sur notre site Internet. Il est adopté.

Nécrologie

- Anne-Marie Lacoste

Le président présente les condoléances de la SHAP.

Le président ouvre la séance par le vote des membres pour les nouveaux candidats à la SHAP. Ils sont tous élus et donc membres de notre société.

Suivent les communications du jour.

La Dordogne et Varennes (23-26 juin 1791), par Guy Mandon

Dans la nuit du 20 au 21 juin, Louis XVI et sa famille quittaient les Tuileries. Le lendemain matin, l'Assemblée diffusait la nouvelle de son « enlèvement ». Elle parvint vite en Dordogne où elle entra par Thiviers dans l'après-midi du 23 et était connue à Périgueux vers 17 heures. Elle diffusa l'information aux autres districts le lendemain. Quant à l'arrestation à Varennes, elle fut connue via Angoulême et Bordeaux les 25 et 26 juin. L'histoire en Dordogne de ce qu'on appelle, selon une expression aussi malheureuse que

bien installée, « la fuite à Varennes » pourrait trouver une saveur particulière dans la fable du roi et du marchand de cochon, par référence à ce commerçant qui nous révèle bien involontairement la compétition entre l'information et une rumeur bien plus véloce qu'elle. On est bien face à l'événement avec ce qu'il a de délimité et en même temps de très évocateur pour plonger, en termes braudéliens, de l'écume des jours vers la connaissance plus profonde d'une réalité : ici la Dordogne dans les nouvelles structures administratives et politiques qui ont fait passer d'une province patchwork (entrecroisement de territoires religieux, politiques, judiciaires...) à un puzzle de communes et de districts dont le problème est de faire tenir ensemble les morceaux. Mais Varennes est aussi l'occasion, notamment dans l'attitude adoptée vis à vis de la noblesse, plus ou moins rigoureuse selon qu'on la juge capable d'entrer dans le complot de l'enlèvement, de mesurer les attitudes politiques, en somme une approche géopolitique qui permet d'évaluer le degré d'influence des Jacobins qui se traduisait deux mois plus tard sur la carte électorale des neuf districts. (résumé de l'intervenant)

Les sociétés de secours mutuels à Périgueux sous le Second Empire, par Jean Marie Cazauban

Le principe de prévoyance, c'est-à-dire le regroupement volontaire d'individus cotisants pour faire face aux aléas de la vie de certains des membres de l'association, se retrouve depuis longtemps dans le fonctionnement des sociétés. Au XIX^e siècle, des sociétés philanthropiques soulagent la misère ouvrière et, progressivement, prennent la forme de Sociétés de Secours Mutuels (SSM). À Périgueux, avant les lois et décrets impériaux de 1850 et 1852, fonctionnent deux SSM, *La société des ouvriers* (1844) et *La Bienfaitrice* (1850). Le régime impérial encourage la création de SSM pour unir les classes sociales autour du bien commun, mais maintient, dans la crainte des rassemblements ouvriers, un contrôle strict des sociétés. Durant le Second Empire, à Périgueux, se rajoutent deux sociétés communales, *L'Aigle* (1853) et *La Fraternelle*, et ont leur siège dans la ville préfecture deux sociétés professionnelles, celle des médecins (1860) et celle des instituteurs et institutrices. La création d'une société demande une autorisation ministérielle, le fonctionnement se fait par des assemblées générales et des réunions du bureau, le président du conseil d'administration est nommé par l'Empereur et les sociétaires se divisent en membres honoraires, payant la cotisation sans avoir de droit mais surveillant et guidant la société, et en membres participants.

Pour adhérer à une société, il faut fournir des certificats de bonnes mœurs et de bonne santé, être domicilié dans la commune depuis plus de 1 an et avoir moins de 45 ans. Un droit d'admission est demandé et les cotisations sont exigées mensuellement (1 F en général). La société prend en charge les frais médicaux (les médecins sont payés à l'abonnement et parfois à l'acte), les frais

pharmaceutiques (négociations avec les pharmacies consentant la ristourne la plus importante), les indemnités journalières en cas d'arrêt de travail (jusqu'à 3 mois, 1 F par jour) et les frais d'obsèques. Les pensions d'invalidité et de retraite sont chichement accordées et fonction de la trésorerie de la société.

Le nombre de membres participants n'a jamais dépassé 5 % de la population de Périgueux. Les plus pauvres ne peuvent cotiser régulièrement et les SSM s'adressent aux classes moyennes. Les prises en charge incomplètes limitent la participation des SSM à la médicalisation de la population. Toutefois, la prévoyance se développera sous la III^e République et deviendra la Mutualité que nous connaissons. (résumé de l'intervenant)

50 ans dans l'art pariétal paléolithique en Périgord. 2 - Nos grands travaux, par Brigitte et Gilles Delluc

Les intervenants terminent aujourd'hui une présentation de leurs recherches concernant l'art pariétal paléolithique depuis un demi-siècle. Pendant une douzaine d'années, Brigitte Delluc, dans l'équipe du Pr Henry de Lumley, a eu la charge de mener à bien le sauvetage des collections et la mise en route du musée de site de l'Abri Pataud. Dans ce gisement de référence du début du Paléolithique supérieur, ce fut l'occasion pour les intervenants d'étudier *in situ* diverses productions artistiques tant rupestres que mobilières de cette époque archaïque et de découvrir un superbe bouquetin sculpté à la voûte de cet abri. Le deuxième point fort de leurs recherches a porté sur la grotte de Lascaux. Depuis le milieu des années 1970, et même bien avant pour l'exploration par Gilles Delluc des cheminées inaccessibles de la cavité, ils ont été amenés à s'intéresser particulièrement aux lampes, aux pigments et à la datation de ce sanctuaire du Magdalénien ancien, ainsi qu'à d'autres thèmes, au point de pouvoir rédiger le *Dictionnaire de Lascaux* (plus de 500 entrées). Enfin, leur active participation aux recherches du Spéléo-Club de Périgueux les a amenés à étudier plusieurs grandes grottes ornées magdaléniennes, en particulier la grotte de Commarque près des Eyzies, publiée au CNRS en 1981, et trois grottes dans le nord du département de la Dordogne, et à les publier : 1 - Commarque, une grotte du Magdalénien moyen, qui était connue depuis 1915 et dans laquelle ils ont découvert toute une série de représentations humaines (vulves, profil humain, femme) et qu'ils ont pu dater précisément grâce à deux datations par le Carbone 14 sur des os de renne ; 2 - Villars, une grotte du Magdalénien ancien, contemporaine de Lascaux, avec le même quatuor figuré tout au fond de la cavité (un homme face à un bison associé à un cheval et à un rhinocéros), présentée avec le bilan de 40 ans d'une étude pluridisciplinaire sur les peintures pariétales, sur les os de renne, sur la détermination des pigments et sur la datation par le carbone 14 (-20 000 ans BP calibré, comme Lascaux) ; 3 - Fronsac, une grotte du Magdalénien supérieur, dont le décor pariétal est très original avec une vingtaine de figures féminines schématisées, associées à

des sexes féminins et masculins ; 4 - La Font-Bargeix, une autre grotte, voisine de la précédente, très difficile d'accès, rapportée précisément au Magdalénien VI grâce aux fouilles effectuées dans l'entrée par Claude Barrière, dont le décor est lui aussi très marqué par les figurations humaines, avec une file d'une dizaine de vulves et la représentation d'un humain complet vu de profil, en position semi-fléchie. (résumé des intervenants)

Vu le président
Dominique Audrerie

La secrétaire générale
Huguette Bonnefond

À la fin de la séance, le président invite Guy Penaud à s'avancer pour remettre la Légion d'honneur à notre vice-présidente, Brigitte Delluc.

Cérémonie de remise des insignes de la Légion d'honneur à M^{me} Brigitte Delluc, vice-présidente de la SHAP

Le 15 mai 2019, à 16 heures, à l'issue de la réunion mensuelle de la Société historique et archéologique du Périgord, s'est déroulée une cérémonie officielle qui honore certes notre compagnie mais surtout la récipiendaire, notre vice-présidente Brigitte Delluc, faite en cette circonstance chevalier de la Légion d'honneur. Dans une salle du théâtre L'Odysée de Périgueux, remplie non seulement par de nombreux membres de la SHAP mais également d'élus, de personnalités diverses, d'amis, de la presse ou de la famille de la décorée, notre collègue Guy Penaud, ancien commissaire de police et historien, délégué par le grand chancelier de la Légion d'honneur, a évoqué la belle carrière et les mérites éminents de la préhistorienne qui fut également, durant de nombreuses années, la secrétaire générale de notre association. Il a ensuite prononcé la formule de réception traditionnelle de Brigitte Delluc comme nouveau membre dans le premier ordre national, puis lui a remis l'insigne de son grade et donné l'accolade, sous les applaudissements nourris de la salle unanime. Brigitte Delluc a ensuite pris la parole pour remercier tous ceux qui l'avaient aidée et soutenue tout au long de son existence, en premier lieu son mari, le docteur Gilles Delluc, qui fut notre président durant de longues années, avec lequel elle constitue un couple qui a travaillé la main dans la main dans le cadre de leurs recherches et pour leurs très nombreuses publications. Elle eut également une pensée émue pour son père, décoré de la Légion d'honneur, décédé dans un accident d'avion en 1951. Gérard Fayolle est ensuite intervenu pour dire, en particulier, tout le bien qu'il pensait de celle qui fut, durant son mandat de président de la SHAP, sa dévouée et compétente secrétaire générale. Il a terminé



Brigitte Delluc, entourée de Guy Penaud, Gilles Delluc, Dominique Audrerie et Gérard Fayolle.

son propos en expliquant malicieusement que Brigitte Delluc et son mari n'avaient pas réalisé leurs travaux de recherches durant cinquante années, mais en fait en deux fois cinquante ans, soit durant un siècle, car leurs deux parcours sont indissociables. Dominique Audrerie, président de notre compagnie, a également prononcé quelques paroles, pour dire, au nom de tous les membres de la SHAP, combien nous pouvions être fiers de la distinction qui honorait en ce jour de cérémonie officielle celle qui a toujours été appréciée, non seulement pour la qualité de ses travaux, mais également pour son sérieux, sa modestie et sa capacité de travail. Pour clôturer cette cérémonie émouvante et de haute tenue, Brigitte Delluc a invité l'assistance à rejoindre le hall du théâtre où elle a retrouvé la foule de ses amis ou admirateurs autour d'un savoureux buffet, rehaussé par un magnifique bouquet de fleurs offert par la SHAP. Cette réception amicale a permis à tous les présents de chaleureusement congratuler Brigitte Delluc, désormais chevalier de la Légion d'honneur.

SÉANCE DU MERCREDI 5 JUIN 2019

Président : Dominique Audrerie.

Présents : 125 personnes.

Le compte rendu de la précédente réunion mensuelle est à la disposition des membres sur le bureau et figure sur notre site Internet. Il est adopté.

Nécrologie

- Jacques Gauthier-Villot

Le président présente les condoléances de la SHAP.

Le président ouvre la séance en annonçant que dorénavant, tous les ans au mois d'août, la SHAP se déplacera sur un site historique de la ville de Périgueux. Cette année, pour le 7 août, nous irons découvrir à 14 heures la cathédrale Saint-Front puis à 17 heures la préfecture. L'an prochain, nous nous rendrons au MAAP (Musée d'art et d'archéologie du Périgord) pour y admirer une partie de ses trésors. La parole est donnée à la secrétaire générale pour l'organisation de notre journée à Saint-Front. Nous aurons quatre pôles de visite : le cloître, le retable, les vitraux et la crypte des évêques. Le cinquième thème permettra de monter sur les coupoles (10 personnes par groupe). Le nombre de visiteurs sera limité, il conviendra donc de s'inscrire auprès de la secrétaire générale dont les coordonnées seront communiquées fin juin.

Suivent les communications du jour.

Conservation et destruction des archives : quelles évolutions ?, par Maïté Etchehoury

La collecte des archives définitives ou historiques obéit à des règles et procédures d'évaluation et de sélection, normalisées et explicitées depuis le milieu du XIX^e siècle. Les archivistes interrogent régulièrement cette pratique, qui est au cœur de leur activité professionnelle, pour l'adapter aux évolutions de la production administrative, mais aussi aux attentes des historiens et des chercheurs. Depuis quelques années, les archivistes mettent en œuvre une méthode plus scientifique pour encadrer l'évaluation des archives, leur sélection et leur élimination. Relancée par l'apparition de la notion d'« archives essentielles », qui devraient être le noyau dur de la collecte, la réflexion se poursuit, en raison de la montée en puissance des archives et données électroniques notamment et d'une certaine demande de transparence de l'utilisateur et de la société. (résumé de l'intervenante)

Yvan Monceau, un fusilier marin du Bataillon Kieffer (Lanquais, 1920 - Flessingue, 1944), par Gilles Delluc

Il y a 75 ans, le 6 juin 1944, deux Périgordins débarquaient en Normandie avec le Commando Kieffer. L'un, Hubert Faure, est toujours vivant. Le souvenir du second, Yvan Monceau, mérite d'être rappelé avec un riche diaporama.

Yvan Monceau est né à Lanquais le 4 novembre 1920. Engagé dans la Marine nationale à 19 ans, le 9 février 1939, il est démobilisé le 7 février 1942. Il s'engage dans les Forces Navales Françaises Libres le 30 juillet 1943 dans la caserne Bir Hakeim à Erneworth (Portsmouth) en Angleterre. Nommé quartier maître fusilier le 1^{er} janvier 1944, il est affecté au 1^{er} Bataillon de Fusiliers Marins Commandos (BFMC) créé par le lieutenant de vaisseau Philippe Kieffer, officier, qui a déjà participé au débarquement de Dieppe en 1942. Après un stage intensif au nord du Pays de Galles et une opération de débarquement en Écosse, il est intégré au n° 4 Commando avec Hubert Faure et il a droit au béret vert des commandos porté à l'anglaise (incliné sur l'oreille droite). Le 6 juin 1944, il participe au débarquement en Normandie *Overlord* et débarque à 16h30 sur la plage *Sword*. Il participe aux combats d'Ouistreham au cours desquels le quart du BFMC est mis hors de combat. Après la bataille de Normandie, en juin, juillet et août 1944, avec l'abbé René de Naurois, *Palombus* (confrère de l'abbé André Glory à Toulouse au début de la guerre et qui deviendra un grand spécialiste d'ornithologie après sa thèse au Muséum national d'Histoire naturelle à Paris) et un temps de repos, le 1^{er} BFMC est intégré dans la 1^{re} Armée canadienne pour participer au débarquement *Infatuate*, à Flessingue en Hollande, sous les ordres du lieutenant Guy Vourc'h (qui deviendra un grand anesthésiste, collègue et ami du Dr Lassner, futur propriétaire du château du Paluel). C'est là que Yvan Monceau trouve la mort à 23 ans le 1^{er} novembre 1944. Cité à l'ordre du corps d'armée, décoré de la croix de guerre avec étoile de vermeil et de la médaille militaire, il repose à Lanquais où deux plaques rappellent son souvenir. (résumé de l'intervenant)

Enseignement agricole, enjeux politiques et occasions manquées, par Maurice Cestac

Au cours de son évolution, l'enseignement agricole en Dordogne a laissé passer de nombreuses occasions de suivre le mouvement lancé à l'échelon national, pour ne rattraper son retard que dans les années 1960.

Sous l'impulsion de Bugeaud et du marquis de Fayolle avec la création de la société d'agriculture et celle de la ferme modèle de Saltgourde en 1837, l'éducation agricole connaîtra des débuts prometteurs. Cette ferme subira des critiques sérieuses d'un député périgourdin républicain, J.-E. Dezeimeris. La Dordogne ne saisira pas l'opportunité de transformer celle-ci en ferme école selon les prescriptions des lois de la toute jeune III^e République, ce qui lui aurait assuré de meilleures ressources. Transférée au domaine de Lavalade à

Lisle, le département ne saisira pas mieux l'opportunité de transformer cette ferme école en école pratique d'agriculture en conformité avec les lois de 1875. Avec des financements publics, cela lui aurait assuré pérennité et sans doute avenir. Au lieu de cela, elle fermera ses portes en 1884. Après 1875, la création de la chaire départementale d'agriculture, confiée à Albert Gaillard, va permettre la formation de quelques instituteurs qui donneront dans les écoles primaires rurales une initiation agricole.

Après la première guerre mondiale, en 1918, une loi va instituer la possibilité de créer des écoles d'agriculture d'hiver et des cours postsecondaires agricoles destinés aux enfants d'agriculteurs à raison de 2 jours par semaine, après la scolarité obligatoire. Ici encore une occasion manquée, il n'y a pas eu de véritable école d'hiver et les cours postsecondaires agricoles n'ont timidement vu le jour qu'à partir de 1935. Il faut mentionner ici une particularité : la création d'une école résultant de la donation d'une propriété de 90 ha à la société départementale d'horticulture et d'acclimatation, l'école du Fraysse à Vergt. Le but était d'accueillir des orphelins ou enfants de parents nécessiteux membres de la compagnie de chemin de fer Paris-Orléans afin de leur donner une formation agricole. Devant les difficultés financières rencontrées, la direction des services agricoles propose, en 1924, la transformation de cette école en école pratique d'agriculture. La condition requise était de mettre à disposition de l'État le domaine agricole. Ici encore, refus du département qui ne voulait pas passer l'école sous le contrôle de l'État et, paradoxe, il a repris lui-même le domaine et l'école. Celle-ci n'aura pas le développement qu'elle aurait pu connaître et fermera ses portes en 1948.

Après la deuxième guerre mondiale, même si on déplore l'insuffisance de l'enseignement, aucune réforme ne voit le jour jusque dans les années 1960. Alors, dans un contexte politique profondément modifié après la Libération, où la gauche est largement majoritaire en Dordogne, le département va s'appuyer sur les lois existantes pour développer enseignement post-scolaire agricole et école d'hiver. La Direction des services agricoles va charger un instituteur, M. Gauthier, de coordonner et d'animer l'enseignement agricole dans le département. Grâce à son action énergique, il fera de la Dordogne l'un des premiers en France pour le développement de cet enseignement. Ces maîtres contribueront également à la vulgarisation agricole à cette époque et seront à l'origine soit de coopératives soit de l'essor de nouvelles cultures telles que la fraise.

L'entrée dans la modernité se fera à partir de 1960 avec les lois Pisani et la création du lycée agricole de Périgueux-Coulounieix. Période qui verra aussi la montée en puissance des maisons familiales, nouveaux enjeux politiques et aussi saine concurrence, mais cela est une autre histoire. (résumé de l'intervenant)

Vu le président
Dominique Audrier

La secrétaire générale
Huguette Bonnefond

SÉANCE DU MERCREDI 3 JUILLET 2019

Président : Dominique Audrerie.

Présents : 180.

Excusés : 2.

Le compte rendu de la précédente réunion mensuelle est adopté.

Le président ouvre la séance en félicitant Michel Testut pour sa nomination comme président de l'Académie des Lettres et des Arts du Périgord (ALAP) et Gérard Fayolle comme président d'honneur.

Pour la séance du 7 août 2019, nous irons visiter la cathédrale Saint-Front, ses coupes et la préfecture. Les inscriptions sont closes. Vu le nombre de demandes non satisfaites pour la visite des coupes, une nouvelle sortie est envisagée ultérieurement. Pour la sortie du 7 septembre 2019 à La Tour-Blanche, il reste encore 3 places, le prix est fixé à 42 € par personne.

Le président attire une nouvelle fois l'attention sur le projet d'implantation d'éoliennes dans plusieurs sites périgordins. De telles installations ne peuvent qu'avoir un fort impact sur nos paysages, chacun est donc concerné et toute décision devra faire l'objet d'une large concertation.

Suivent les communications du jour.

Les 700 ans du marché du Bugue, par Gérard Fayolle

Le Bugue commémore les sept cents ans de son marché du mardi, institué en novembre 1319 par Philippe V le Long. Le texte royal qui le fixe ce jour-là a été trouvé, traduit et étudié par Léon Dessalles, archiviste et historien du Périgord (1803-1873) ; comme le reconnaît la lettre, la décision royale a été prise à la demande de Pierre de Galard. Il est seigneur de Limeuil (et donc du Bugue) et de Miremont. Mais il est aussi grand-maître des arbalétriers, colonel général de l'infanterie et gouverneur des Flandres. En 1317, il a accordé une charte des libertés et des privilèges aux habitants. Il défend le marché du Bugue pour une raison expliquée dans le texte : le marché qui existait déjà ne se tenait pas à date fixe ce qui nuisait au commerce du Bugue et des villes voisines. Le roi règle la question (pour 700 ans, au moins !).

Philippe V, nommé Le Long à cause de sa taille, est un des derniers capétiens direct. Il ne règne que six ans, de 1316 à 1322. Il meurt sans enfant. Malgré la brièveté de son règne, il s'attache à créer une administration royale plus étoffée. Il joue ainsi un grand rôle dans la mise en place de la Chambre des comptes qui va gérer le trésor royal que son père a confisqué aux templiers. Il

établit une plus grande concertation avec les représentants des villes et poursuit la libération des serfs du domaine royal. Mais son règne est très assombri par le traitement affligé aux lépreux, accusés d’empoisonner les puits, torturés et brûlés avec acharnement dans tout le royaume en 1321. On sait qu’il en fut ainsi à Périgueux et un lépreux qui meurt en prison à Campagne près du Bugue n’est pas enseveli.

La lettre du roi est révélatrice d’une bonne organisation du pouvoir. Elle rappelle tout d’abord qu’il s’exerce avec assurance, même loin de Paris, et s’attache à traiter directement de questions locales. Il s’agit, de plus, d’un territoire qui fait partie depuis longtemps des zones de contact entre les deux couronnes ; c’est le roi qui signe la lettre. Il n’est pas question du comte de Périgord. Précisons que la décision royale est prise à la suite d’une étude approfondie. Il est en effet indiqué qu’avant de trancher, une enquête a été ordonnée pour savoir si la décision pouvait être prise « sans préjudice, ni dommage pour nous, tout autre, ou les marchés voisins ». Il est précisé ensuite que l’enquête a prouvé qu’il n’y aurait « ni dommage, ni préjudice pour nous et pour les autres ». Le marché se tiendra donc « perpétuellement » au Bugue le mardi. « La chose restera ferme et stable dans l’avenir ». La lettre est signée à Brie-sur-Seine, châtelainie du domaine royal.

Ce document apparaît donc à l’aube du ^{xiv}^e siècle comme une belle preuve de centralisation du pouvoir royal, qui, tout en s’entourant de précautions en consultant les intéressés, s’affirme clairement. Pourtant les rois vont avoir fort à faire : nous sommes proches de l’affrontement dans un espace où les deux monarchies ont marqué leur territoire en construisant les bastides et où va se poser, avec la fin des capétiens directs, la question de la transmission de la couronne de France. La guerre franco-anglaise va reprendre avec vigueur pour un siècle. (résumé de l’intervenant)

La découverte des gravures gravettiennes de la grotte de La Cavaille et les travaux récents, par Gilles et Brigitte Delluc

Au début de 1980, le géologue Paul Fitte invitait les intervenants à visiter une grotte de la vallée de la Couze où il avait repéré sur la paroi un grand cercle gravé énigmatique. L’examen de cette petite grotte cachée au flanc d’un ravin étroit, retardée par de nombreux travaux en cours, aboutit à l’identification d’un ensemble de gravures pariétales très difficiles à lire car usées au point que ne subsiste que le fond des traits gravés sur un calcaire très gréseux, s’émiettant grain par grain : une frise de quatre mammoths, un cheval et un aurochs opposée à une vulve exceptionnelle, de très grande taille, accompagnés de plages striées. Les intervenants en firent une rapide présentation à la SHAP le 6 juillet 1988 (*BSHAP*, 1988, p. 111-123). D’après le style des animaux, cet ensemble gravé paraissait se rapporter au début du Paléolithique supérieur, sans pouvoir être plus précis. La grotte avait été fouillée en 1934 par Fernand Lacorre, le fouilleur de La Gravette, mais

les résultats de ses travaux étaient très succinctement publiés et mettaient surtout en évidence une longue occupation néandertalienne, puis quelques occupations au Paléolithique supérieur signalées seulement par quelques mots : Châtelperronien et Gravettien (dénommés Périgordien par Lacorre) et Magdalénien ancien. En reprenant l'étude de ce dossier, les intervenants ont conclu que cet ensemble pariétal était très vraisemblablement gravettien, compte tenu : 1 - du style des mammouths à entrejambe en arche ; 2 - du matériel provenant de La Cavaille (collection Lacorre), conservé au Musée-Forum d'Aurignac ; il recèle en effet une série d'outils de silex caractéristiques de chaque période sélectionnée par Lacorre et, en particulier, une série de pointes de la Gravette caractéristiques du Gravettien moyen, avec quelques pointes à gibbosité, et une diaphyse osseuse gravée d'un renne, publiée par H. Breuil parmi les œuvres mobilières ornées « périgordiennes », c'est-à-dire gravettiennes. (résumé des intervenants)

Le journal quotidien de Lily Jolibois-Roger, 1914-1918, par Geneviève Delaux

Geneviève Delaux présente le journal quotidien écrit, à l'encre et à la plume, pendant la guerre de 1914-1918, par Lily Jolibois-Roger, âgée en 1914 de 14 ans. Ce document de 900 pages a été remis par sa petite-fille, Isabelle Leroy-Delpeuch, à l'association « Mémoire et Patrimoine de Rouffignac », qui en a assuré l'édition en fac-similé.

Lily est née à Besançon le 15 mai 1900, dans une famille de hauts fonctionnaires. Sa vie se partage entre Rouffignac, Paris et Nice. Elle note chaque jour dans des cahiers d'écolier les informations données par les télégrammes Havas, les journaux (*La Petite Gironde*, *Le Temps*, *Le Matin*, *La Victoire*) ou la radio. Elle est à Paris lors d'évènements importants. En mai 1916, elle assiste à l'enterrement du général Gallieni. En novembre 1918, elle est là lors de la préparation de la Conférence internationale de la Paix entre les cinq grandes puissances mais également lors des défilés avenue des Champs-Élysées en l'honneur du roi d'Angleterre, le 5 décembre en l'honneur des souverains belges et le 12 décembre à l'arrivée du président Wilson et de Lloyd George. Son récit se termine lorsque le pacte constitutif de la Société des Nations est signé par les cinq pays.

Lily décèdera le 12 février 1976 à Boulogne-Billancourt après avoir consacré sa vie à sa famille. (résumé de la secrétaire générale d'après les notes de l'intervenante ; l'intégralité de la conférence est déposée à la bibliothèque de la SHAP)

Un exemplaire de l'ouvrage a été offert, par la conférencière, à notre bibliothèque.

Vu le président
Dominique Audrerie

La secrétaire générale
Huguette Bonnefond

Admissions

Nouveaux membres

ADMISSIONS du 16 septembre 2019. Ont été élus :

- M. Chastenet Patrick, 6 bis, allée de la Forêt, 24420 Antonne-et-Trigonant, présenté par M. Dominique Audrerie et M^{me} Jeannine Rousset.
- M^{me} Collin Evelyne et M. Blondy Daniel, Les Ramonets, 24390 Nailhac, présentés par M. Pierre Besse et M. Jean-Michel Linfort.
- M. Deluc Alain, 17, place Francheville, apt 621, Résidence Le Paris, 24000 Périgueux, présenté par M^{me} Marie-Rose Brout et M. Gérard Fayolle.
- M^{me} Desvernois Carold, La Sandre, Le Change, 24640 Bassillac-Auberoche, présentée par M^{me} Agnès de Masgontier et M. Alain de Tessières.
- M^{me} Fernandes Patricia, 20, rue des Deux-Ponts, 24000 Périgueux, présentée par le président et M^{me} Danielle Suchard.
- M. et M^{me} Fröchen Jean-Claude et Odile, 14, rue du Coteau, 24000 Périgueux, présentés par M. Dominique Audrerie et M^{me} Huguette Bonnefond.
- M^{me} de Latour Brigitte, place de l'Église, 47210 Montaut-le-Vieux, présentée par M. Jacques Bernot et M. Serge Laruë de Charlus.
- M. Le Clère Olivier, Villalou, La Sarlandie, 27270 Payzac, présenté par M. Dominique Audrerie et M^{me} Huguette Bonnefond.
- M. et M^{me} Lethuillier Claudie, 27, avenue Jean-Jaurès, 24660 Coulounieix-Chamiers, présentés par M. Dominique Audrerie et M^{me} Marie-France Bunel.
- M. Mallet Michel, Le Bourg, 24140 Beaugard-et-Bassac, présenté par M. Jacky Coulaud et M^{me} Pierrette Coulaud.

Vie de la bibliothèque

ENTRÉES DANS LA BIBLIOTHÈQUE

- Dolezalek Isabelle, *Arabic Script on Christian Kings*, Berlin, De Gruyter, 2017 (don de Brigitte et Gilles Delluc) (concerne Cadouin).
- Chassain Hervé et Tauxe Denis, *La Grande histoire de Lascaux de la Préhistoire au ^{xx}^e siècle*, Bordeaux, Sud Ouest, 2019 (don de Denis Tauxe).
- Audrerie Dominique, *Rendez-vous en Périgord*, Bordeaux, Sud Ouest, 2019 (don de l'éditeur et de l'auteur).
- Marsaud de Labouygue Richard Alain, *Le Pas de l'Anglais*, Paris, Complicités, 2019 (don de l'auteur).
- Marsaud de Labouygue Richard Alain, *Le chevalier de la Tour. La légende du Saint Suaire de Cadouin*, Saint-Denis, Société des Écrivains, 2019 (don de l'auteur).
- Chariéras Anne, *La Cité sanitaire de Clairvivre en Périgord*, mémoire pour la master-class internationale d'histoire de la médecine, Université Paris Descartes, 2018 (don de l'auteur).
- Discours prononcé par M. Guy Penaud à l'occasion de la remise des insignes de chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur à M^{me} Brigitte Delluc, 15 mai 2019, et réponse de M^{me} Brigitte Delluc.
- *L'église de Vicq*, Pressignac-Vicq, Association d'art culture et patrimoine (don d'Odette Gauthier).
- *Joseph Massé, 1766-1828, jardinier botaniste, de Versailles à Périgueux sous la Révolution*, tapuscrit (don de Sophie Miquel).
- Serre Pascal, *100 Félibrées en Périgord. 1903-2019*, Neuvic, Les livres de l'Îlot et Périgueux, Lo Bornat et SHAP, 2019.
- Collectif, *Histoire de Pamiers*, Pamiers, Syndicat d'initiatives de Pamiers, 1981 (don d'Alain Cabos).
- Balout Martine, *Périgueux insolite*, La Crèche, La Geste, 2019 (don de l'auteur).

- Jolibois-Roger Lily, *Journal quotidien de la guerre de 1914-1918*, Rouffignac-Saint-Cernin, Association Mémoire et Patrimoine, s.d. (don de l'éditeur).

- Boisbineuf Christelle, *Le jardin paysan du Sud-Ouest du début du XIX^e siècle au début des années 1960 : Acteurs et pratiques. L'exemple du jardin périgourdin*, mémoire de Master 2, Université Bordeaux Montaigne, 2017-2018 (don de l'auteur).

- Bouvier Nicolas, *Si Lascaux m'était conté...*, Morlaàs, Cairn, 2019 (don de l'éditeur).

- Correa José, *Découvrir le Périgord. Sur les traces d'Eugène Le Roy*, Morlaàs, Cairn, 2018 (don de l'éditeur).

- Carbonnier Pierre, *Un vignoble se raconte. Pécharmant*, Morlaàs, Cairn, 2019 (don de l'éditeur).

- Grassian-Clervaux Antoine, *Pouvoir et Galanteries, inspiré des Dames Galantes de Pierre de Brantôme*, Neuvic, Les livres de l'Îlot, 2019 (don de l'éditeur).

- Delluc Brigitte et Gilles, *Dictionnaire de Lascaux*, Bordeaux, Sud Ouest, 2019 (don des auteurs).

- Cazauran Jean Marie, *La santé en Dordogne de 1803 à 1939*, Périgueux, chez l'auteur, 2019 (don de l'auteur).

Huguette Bonnefond

DANS NOS COLLECTIONS

Un livre étonnamment moderne : *Le Maïs ou Blé de Turquie apprécié sous tous ses rapports,* par A. A. Parmentier, édition de 1812¹

Antoine Augustin Parmentier, né le 12 août 1737 et mort le 17 décembre 1813, est un pharmacien militaire, agronome, nutritionniste et hygiéniste français. Il est surtout connu pour son action de promotion en faveur de la consommation de la pomme de terre dans l'alimentation humaine. Mais il l'est aussi pour ses travaux sur l'hygiène alimentaire, l'utilisation de nouveaux aliments durant les fréquentes périodes de famine. Ce livre en est la parfaite illustration (fig. 1). En effet, tout au long de l'ouvrage, le maïs est présenté

1. Cet ouvrage est une réédition d'un mémoire couronné le 25 août 1784 par l'Académie royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux. Il porte le n° d'inventaire SHAP1015677 et provient de la bibliothèque de Michel Hardy, donnée à la SHAP par sa fille en 1893.

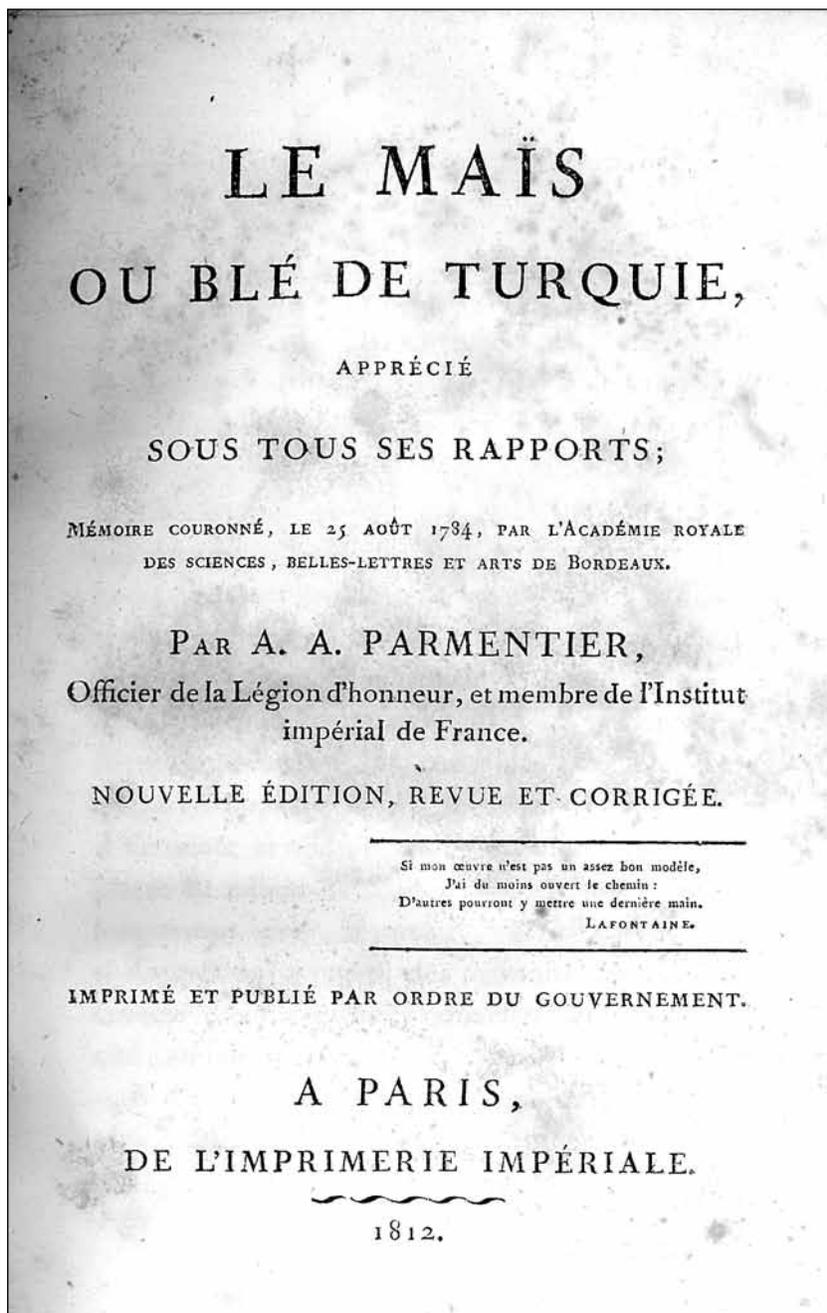


Fig. 1.

comment un aliment indispensable en période de famine et dans toutes régions tant pour la nourriture des animaux que pour celle des hommes. Cet ouvrage d'une étonnante actualité nous présente, en quelque sorte, A. A. Parmentier comme le précurseur de la chimie alimentaire et de l'agrobiologie.

C'est à l'initiative de l'intendant des Finances Charles-Alexandre de Calonne que le mémoire de A. Parmentier, couronné en 1784 à Bordeaux, a pu être largement diffusé dans *L'instruction sur les moyens de suppléer à la disette des fourrages et d'augmenter le subsistance des bestiaux, publiée par ordre du Roi*, en 1785.

Ce mémoire traite successivement en trois parties de la culture du maïs, puis de sa conservation et enfin de l'ensemble des utilisations possibles.

Origine et culture du maïs

Selon l'auteur, il est indiscutable que le maïs est bien originaire des « Amériques ». Plusieurs historiens espagnols et portugais de la conquête (Antonio de Salis pour *Histoire de la conquête du Mexique ou de la Nouvelle-Espagne par Fernand Cortez*, Martyr dans le premier livre des *Décades*, qu'il écrivit en 1493 après le premier retour de Christophe Colomb, ou encore Garcilasso de la Vega dans son *Histoire des Incas, rois du Pérou*) mentionnent le maïs dans les cultures du Nouveau Monde, alors que les auteurs anciens, tels Pline, ne le mentionnent pas, mais présentent dans leurs écrits le millet (ou sorgho) venu d'Inde. Joseph d'Acosta dans son *Histoire naturelle et générale des Indes*, traduite en français en 1606, ajoute que « le Créateur en départissant à chaque région ce qui lui était nécessaire avait donné à l'ancien continent le froment, et le maïs au nouveau ».

Après une description botanique très précise, mettant en évidence la séparation des organes femelles et mâles sur un même pied, l'auteur se livre à plusieurs expériences pour décrire la fécondation et le développement de l'épi. Ensuite, il décrit espèces et variétés de maïs. Comme aujourd'hui, il distingue maïs précoce, dont la plus courte durée de végétation lui permet de s'acclimater aux régions plus froides, et maïs tardif, avec une durée de végétation plus longue mieux adaptée aux climats plus tempérés. Maïs rouge, maïs jaune, maïs blanc, maïs bigarré, telles sont les variétés décrites tout en mettant en évidence la variabilité.

Après avoir évoqué les incidences des conditions climatiques, humidité, sécheresse, froid, vent, tout en soulignant les exigences en chaleur et eau, également bien connues aujourd'hui, l'auteur aborde la question des maladies proprement dites. A. A. Parmentier identifie uniquement comme maladie le charbon. On n'a pas encore découvert qu'il s'agit d'une maladie cryptogamique due à un champignon, *Ustilago maydis*. L'auteur va jusqu'à absorber, inhaler une grande quantité de cette « poussière noire » pour

constater qu'elle n'a aucune incidence sur la santé. Pour les insectes ravageurs, il n'en est mentionné qu'un seul, de la classe des « scarabées ». Ce pourrait être le hanneton des racines ou chrysomèle des racines. Aujourd'hui, on en a identifié un grand nombre, passant des lépidoptères, telle la pyrale du maïs, aux diptères. Est-ce parce que l'entomologie et la classification des insectes par Linné est une science trop récente ou tout simplement parce que le maïs n'était pas encore attaqué à l'époque par tous les prédateurs d'aujourd'hui ? Nous ne le savons pas. Sols, engrais, préparation des semences, tels sont les sujets ensuite abordés. Dans la préparation des semences, il est amusant de constater que l'auteur propose des solutions que ne renieraient pas aujourd'hui certains fervents écologistes. Par exemple : pour préserver la semence, « faire infuser la semence de maïs, à froid, dans des décoctions de plantes âcres et amères, dans la saumure, dans l'égout de fumier de cheval » ; tremper la semence dans une décoction de racine d'ellébore blanc permet d'éloigner les animaux car « lorsque l'animal en a mangé deux ou trois grains, il est ivre, il tourne, il se débat et épouvante tous les autres ».

Après des considérations sur le travail du sol, l'auteur traite de l'effeuillage et de l'étêtage du maïs, pratique utile pour l'alimentation des animaux, mais qui pratiquée trop précocement nuit à une bonne maturité du grain². Outre le maïs grain et le maïs fourrage, utilisations identiques à celles d'aujourd'hui, il est fait mention d'une troisième utilisation intermédiaire, le maïs-épi : « Dès que les épis sont formés et parvenus à la grosseur du petit doigt, on les détache et après les avoir mis à découvert, on les confit au vinaigre, le restant de la plante servant de fourrage ». En matière de récolte, A. Parmentier s'enthousiasme sur les rendements du maïs : « Le maïs a procuré, dans celles de nos provinces où on le cultive, une abondance qu'on n'y connaissait pas lorsqu'on n'y semait que du froment ou du millet ». L'aire de culture citée couvre essentiellement le Béarn, la Guyenne, le Haut Languedoc, la Bourgogne. Enfin, la commercialisation de ce maïs se fait essentiellement vers l'Espagne et le Portugal.

La conservation du maïs

Afin de mieux lutter contre famine et disette, A. Parmentier met l'accent sur l'impérieuse nécessité de bien stocker et conserver le maïs. Il se livre ensuite à une analyse de la composition chimique du maïs grâce à de multiples expériences finement décrites.

Il met en évidence l'amidon, le sucre dans les tiges et une substance muqueuse ou gommeuse qui peut se changer par une longue cuisson en colle.

2. Cette pratique de l'étêtage avait encore cours dans les années d'après-guerre dans certaines régions.

Enfin il évoque un colorant vert pouvant contenir de l'indigo (on ne connaissait pas encore la chlorophylle à cette époque). Il conclut en indiquant qu'il serait inutile de vouloir séparer ces différents constituants et qu'il faut utiliser la plante dans toute sa complexité.

Suivent de longs développements sur les modes de conservation du maïs ; suspendu au plancher, répandu au grenier, exposé au soleil, par le feu, séché au four comme en Bourgogne. Les différents modes opératoires pour égrener le maïs sont minutieusement décrits où l'on découvre les noms donnés, suivant les régions, à ce que nous appelons aujourd'hui la raffle : le fuseau, la panouille, le ribeau, le guilledon, le papeton et, dans le Béarn, le charbon blanc. Ce papeton était même consommé par les animaux après avoir été coupé et écrasé. Utilisé comme combustible et réduit en cendre, les « Indiens » en composaient une boisson préconisée contre la pléthore sanguine.

Enfin A. Parmentier se livre à de nombreuses expériences sur la mouture de maïs. En particulier, il étudie précisément l'incidence de la qualité des meules à moulin, de leur forme, de l'orientation et de l'espacement des rayons sur la qualité de la farine.

L'emploi du maïs pour la nourriture des hommes et des animaux

Alors que certains disaient que l'alimentation à base de maïs était source de différents maux, dont la pléthore sanguine et les obstructions, Parmentier affirme que l'aliment est sain et parfaitement bienfaisant. De nombreuses utilisations humaines sont alors déclinées. Tout d'abord un certain nombre de boissons, telles le chiccha, préparé par les Indiens. « Maïs moulu cuit dans l'eau auquel on ajoute un levain composé tantôt d'une pâte aigrie, tantôt de maïs mâché par de vieilles femmes les plus décrépées », cette boisson aurait de nombreuses vertus dont celle de « déterger les reins » et était utilisée aussi dans certaines cérémonies dont les funérailles. Citons aussi la bière de maïs, dont la préparation est décrite par M. Shaw, premier médecin du roi d'Angleterre. Viennent ensuite de nombreuses utilisations : le maïs légume, le maïs grillé, confit au vinaigre, bouilli, en potage, mondé (sorte de soupe que les Français nomment « sagamité », les Anglais « hommoni »), le maïs gruau, semoule, vermicelle, biscuit de mer pour les voyages.

Enfin, l'auteur nous indique des recettes dont certaines sont toujours d'actualité. La polenta, aliment des habitants de la Lombardie, du royaume de Naples, des États de Venise, dont la recette est parfaitement décrite (fig. 2). La polenta des riches exige plus d'appâts : on y ajoute du beurre, du parmesan parfois même du foie gras, des jus de viande. La millasse ou cruchade : c'est en quelque sorte la polenta des régions méridionales françaises. Les Anglais préparent le pouding. Les Bourguignons et les Comtois préparent avec la farine de maïs les gaudes, qui sont aussi préparées en y introduisant de la courge ou

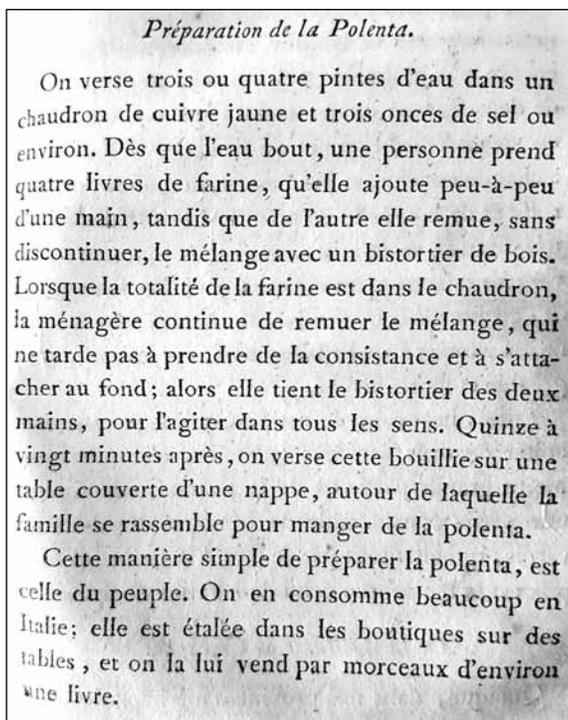


Fig. 2.

des pommes de terre. Enfin Parmentier détaille l'utilisation du maïs en pain et en galette. À tous ceux qui prétendent que la consommation de « bouillies de maïs pèse sur l'estomac » et, par conséquent, « entraîne un besoin pressant de vin », il démontre exemples à l'appui, pris dans différentes régions, qu'il n'en est rien.

Enfin, A. Parmentier termine son ouvrage en détaillant le maïs comme nourriture des animaux, soit en fourrage vert, soit en fourrage sec, en démontrant les avantages que cela présente en termes de productivité, comme nous dirions aujourd'hui, et que lui définit ainsi :

« En multipliant les fourrages dans les campagnes, il en résulte pour le cultivateur intelligent l'augmentation de ses troupeaux, des animaux propres au labourage, ou à fournir du lait ou être engraisés. Ce serait enfin l'unique moyen de se procurer du fumier pour doubler le produit des terres ».

Reprenons sa conclusion qui est un véritable plaidoyer pour le maïs, en cette période de notre histoire où de nombreux « agromanes » veulent promouvoir l'agriculture :

« Français qui aimez votre patrie, cultivez le maïs dans tous les cantons où la nature du sol et la température du climat ne s'opposent point à sa végétation. C'est le grain qui produit le plus de nourriture à l'homme et aux animaux, le meilleur engrais. [...] Une récolte passable en maïs vaut mieux que la plus riche en avoine et en sarrasin [...] Puisse-t-il remplacer un jour les deux plantes que je viens de signaler ! ce sera un nouveau service que les sciences auront rendu au genre humain. »

Maurice Cestac



Les nouveaux rayonnages de notre bibliothèque.

Revue de presse

- *Les Amis de la Dordogne et du Vieux Bergerac*, n° 14, 1^{er} sem. 2017 : « Le protestantisme en Bergeracois » (don de Brigitte et Gilles Delluc).

- *L'avenir du passé, histoire, patrimoine, mémoire en Bergeracois*, n° 16, 1^{er} tr. 2019 : Germaine de La Valette Montbrun, hôpitaux et sépultures militaires à Bergerac, la grotte de la Fontanguillère, à propos de Cyrano, l'impératrice Joséphine, Mounet-Sully 1841-1916, les Collectionneurs bergeracois.

- *Taillefer, bulletin de l'association Wlgrin de Taillefer*, 2019 : « Le château de Barrière » (P. Belaud), « Issac » (C. Paoletti), « De quelques consultations populaires du Pays de Villamblard » (M. Paoletti), « Jean Murat 1888-1968 » (G. Lajonie).

- *Art et histoire en Périgord Noir*, n° 159, 2019/2 : « Eugène Le Roy et la Double en Périgord. Un regard éclairé sur la politique d'assainissement imaginé et conduite dans la seconde moitié du XIX^e siècle (1^{re} partie) » (M. Laval), « Le quartier de l'Endrevie sous l'Occupation allemande (1941-1944) » (E. Aulon), « Walt Disney à Sarlat avec la société Pierre Signat, fabricant de jouets de 1945 à 1972 » (B. Podevin).

- *Groupe de recherches historiques du Nontronnais*, n° 501, mai 2019 : « Le Nontronnais et la Révolution (1789-1794) », « Jean Bardoulat. Les Fontenelles ».

- *Groupe de recherches historiques du Nontronnais*, n° 503, juin 2019 : « Les troubadours » (G. Zuchetto), « Le rôle des Archives départementales » (M. Etchechoury), « Analogie entre les châteaux de Crozant et de Piégut » (M.-T. Mousnier).

- *Cahier des amis de Sainte-Foy*, n° 114, 2019-1 : « De l'océan Indien aux rives de la Dordogne. Le retour de Jeanne Barret après son tour du monde » (N. Maguet et S. Miquel) (don de Sophie Miquel).

- *Revue historique du Centre Ouest, Société des Antiquaires de l'Ouest*, t. XVI, 2^e tr. 2019 : « La vie quotidienne dans les villes du Centre Ouest à la fin du Moyen Âge (le cadre de vie, la vie au quotidien, des temps particuliers, Prier) ».

- *Annales du Midi*, t. 130, n° 303, juillet-septembre 2018 : « La chasse à la palombe au cœur de la construction identitaire du Sud-Ouest aquitain » (P. Hourat).

- *Lettre. Société d'histoire de Lyon*, n° 6-7, 2018 : « Augustin Dandricourt, maître de musique à Lyon, est-il le fameux M. de Sainte-Colombe ? » (B. Faure-Jarrosion).

- *Le Festin*, n° 110, été 2019 : « Les voyages d'Harrison Barker en vallée de la Dronne » (V. Marabout).

- *Cercle d'histoire et de généalogie du Périgord*, n° 129, 2^e tr. 2019 : « Une petite paroisse devenue ville [Coulounieix-Chamiers] » (G. Ravon), « Rachilde : renaissance d'une décadente » (J.-P. Eymery), « Jacques de Maleville (1741-1824 Domme). Rédacteur du Code civil » (la rédaction), « Manufacture royale de Périgueux. L'insertion par le travail » (relevés C. Jambon), « Un litige fiscal à Badefols d'Ans en 1698 » (L. Chivaille).

- *Église en Périgord*, n° 6, juin 2019 : « Périgueux : l'école Saint-Jean, portée par un souffle nouveau ».

- *Mémoire de la Dordogne, revue des Archives départementales de la Dordogne*, n° 31, juin 2019 : numéro consacré à « Édouard Boubat. Le poète voyageur. Le séjour en Périgord ».

- *Association de recherches archéologiques et historiques du pays de La Force*, n° 57, juin 2019 : « Le Marquis de La Valette » (M. Souloumiac), « Préhistoire du Fleix. La station de Gabastou » (G. Fonmarty), « Jacques Nompar de Caumont, premier duc de La Force » (P. Jayle), « Le château de La Force, ce qu'il fut » (J. Audebert), « Les prisons du Vieux Paris - La Force » (A. Laurent).

- *Bulletin monumental, Société française d'archéologie*, t. 177-2, 2019 : « Retables périgourdins aux XVII^e et XVIII^e siècles » (D. Hervier).

- *Bulletin de la Société archéologique et historique de Tarn-et-Garonne*, t. 143, 2018 : « Les graffitis de l'autel préroman de Moissac » (C. Fraïsse), « Les archives de l'abbaye de Moissac » (R. de La Haye).

- *Mémoire de la Société des sciences naturelles, archéologiques et historiques de la Creuse*, 2018/2019 : « Essai sur l'œuvre tissée de Jean Lurçat. Genèse d'une tapisserie. Suggestions pour une meilleure identification » (A. Sauvonnnet-Salaün et J. Sauvonnnet).

- *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, t. 140, 2018 : « Cabanes et murailles à pierre sèche du Causse Corrèzien » (D. Lestani), « Les Juifs en Corrèze pendant la Seconde Guerre mondiale » (F. Le Hech).

- *Société éduenne des lettres, sciences et arts*, mémoires, nouvelle série, t. LVIII, fasc. 2, 2013 : « Carnets de guerre 1914-1916 » (M. Medard).

- *Société d'archéologie et d'histoire de la Charente-Maritime*, bulletin, n° 45, 2018 : « Les mentions de la Saintonge et de l'arc de Saintes dans

les annales archéologiques de Didron publiées entre 1844-1870 », « Voies romaines de Saintonge » (A. Michaud), « Les ponts disparus de la Charente et leurs énigmes : le cas du vieux pont de Cognac » (J. Gaillard).

- *Bulletin de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier*, t. 49, 2018 : « Les voies fluviales en France, quel avenir ? » (G. Boudet), « Pierre Theilhard de Chardin, visionnaire de la mondialisation et de ses conflits » (H. Giron).

- *Hautefort, Notre Patrimoine*, n° 54, juin 2019 : « 1096, la première croisade (M. Hamelin), « Les troubadours » (E. Collin), « Lawrence d'Arabie entre mythe et réalité » (E. Collin), « L'occitan pour les trules » (M. Hamelin), « Gilles comte de Hautefort dans la marine de Louis XIV » (M. Hamelin et D. Blondy).

- *Maisons paysannes de France*, n° 212, été 2019 : « Sauvetage d'un village, une restauration exemplaire ».

Huguette Bonnefond

Sortie

Samedi 26 octobre 2019 (8h-15h)

***Saltgourde, Lavalade et Chaulnes : trois châteaux témoins
de l'enseignement agricole en Dordogne***

Programme :

- Château de Saltgourde à Marsac-sur-l'Isle
- Château de Lavalade à Lisle
- Chartreuse des Chaulnes à Grignols
- Déjeuner-buffet au domaine des Chaulnes (produits de la ferme-école)

Circuit en bus, départ de Périgueux

Réservations par téléphone, secrétariat de la SHAP : 05 53 06 95 88

Tarif : 30 € par chèque à l'ordre de la SHAP

Conférence-Dîner

Vendredi 22 novembre 2019

La guerre de Cent Ans en Périgord

en partenariat avec l'association des Vieilles Maisons françaises

Restaurant Le Saint-Jacques

(38, av. Georges-Pompidou, 24000 Périgueux)

Programme :

- 18h30. Conférence de Lord J. Sumption (magistrat britannique et historien de la guerre de Cent Ans) : *La guerre de Cent Ans en Périgord*
- 20 h. Dîner dans le restaurant privatisé.
- 22 h. Questions à la fin du repas.

Nombre de places limité.

Réservations par téléphone, secrétariat de la SHAP : 05 53 06 95 88

Tarif : 32 € par chèque à l'ordre de la SHAP

Sorties en Bergeracois. 27 avril et 24 mai 2019

par Marie-France SARDAIN
Huguette BONNEFOND
et Michel ROY

La SHAP nous a fait découvrir cinq châteaux de vin et un centre orthodoxe en Bergeracois, sur la rive gauche de la Dordogne.

La première étape est le château Thénac (fig. 1 et 2), propriété d'un homme d'affaires russo-américain, Evgeny Schvidler. Le château actuel a été construit sur les ruines d'un prieuré bénédictin. Le domaine s'étend sur 200 ha, où la culture de la vigne côtoie un troupeau de daims et des champs de pruniers d'ente.



Fig. 1. Château Thénac (cliché J. Lees).



Fig. 2. Chai du château Thénac (cliché J. Lees).



Fig. 3. Château Monestier La Tour (cliché J. Lees).

La deuxième étape nous amène au château Monestier La Tour (fig. 3), propriété de la société « La Galerie des Arts du Vin France », fondée en 2006 par Karl-Friedrich Scheufele, co-président du groupe suisse Chopard. Domicilié à Genève, il est présent à Monestier lors de notre première visite afin de suivre l'évolution de son domaine et la création d'un nouveau chai. Le domaine viticole s'étend sur 28 ha et il est cultivé dans un grand respect de l'écosystème. Depuis 2012, un ambitieux programme de développement est entrepris en pratiquant la biodynamie. Une tisanderie, que nous visitons, assure un respect de la nature et une complémentarité dans l'élaboration des traitements de la vigne. Le vignoble est certifié bio depuis 2017. Dans un très beau chai, dont la charpente en bois magnifie le lieu, sont alignées les barriques

neuves en chêne. Le château aurait été édifié sur une capitainerie fondée au XIII^e siècle pour garder la vallée. Il a été restauré au XVII^e siècle par la famille de Pellegrue, dont le blason est aujourd'hui repris sur les bouteilles. La soprano néo-zélandaise Kirité Kanawa a été propriétaire de ce domaine pendant quatre années. Ensuite, l'homme d'affaires hollandais Philip de Haseth-Möller entreprend un important chantier de restauration des bâtiments et du vignoble, qui en 2012 deviennent propriété de la famille Scheufele.

Ensuite, nous arrivons pour la troisième étape au hameau de Sainte-Croix, toujours à Monestier. L'église (fig. 4), en ruine depuis deux siècles



Fig. 4. Église de Sainte-Croix (cliché P. Besse).



Fig. 5. Peintures de l'église de Sainte-Croix (cliché J. Lees).

après un incendie de sa toiture, a été restaurée il y a environ trente ans par une communauté orthodoxe, sous la responsabilité du père Philippe Dautais. Après avoir dégagé toute la végétation et avec l'aide de l'association « la Sauvegarde de l'Art français » qui a aidé à financer sa couverture, des artisans locaux ont travaillé à sa restauration. Un artiste russe est venu à trois reprises pendant trois mois pour y peindre toutes les fresques du plafond (fig. 5). Comme nous l'a précisé le père Dautais, il ne s'agit pas de fresques sur mortier, mais de peintures sur plâtre. Cette église, qui ne bénéficie d'aucune protection au titre des Monuments historiques, se compose d'une abside en hémicycle précédée d'une travée presque carrée, le tout en beau calcaire de la fin du XII^e siècle. L'ensemble est précédé d'une nef unique rebâtie dans un gothique tardif au XVI^e siècle. La nef a reçu un berceau continu et surbaissé. Une iconostase moderne en pierre et un autel délimitent le sanctuaire. Les fresques modernes, mais dans la pure tradition orthodoxe, représentent, dans l'abside, la Vierge portant Jésus entourés des saints protecteurs de l'église et dans le plafond du chœur, le Christ et les évangélistes. Quant aux peintures de la nef, elles sont un véritable enseignement pour les catéchumènes : histoire du Christ de sa naissance à sa résurrection. Nous pouvons admirer aussi dans l'église plusieurs icônes. À l'extérieur, le portail de style flamboyant, très simple, comporte quatre voussures en arc brisé, sans chapiteaux. On y voit un fleuron central, ses deux pinacles latéraux jusqu'à un bandeau puis le clocher mur avec ses deux cloches.

Nous partons ensuite déjeuner au château des Vigiers, à Monestier, où, dans l'environnement splendide d'une ancienne cuverie, nous pouvons apprécier la gastronomie de ce domaine du XVI^e siècle transformé en hôtel de luxe dominant un parc, paradis des golfeurs.

Pour notre cinquième étape, l'après-midi commence au château Bélingard à Pomport (fig. 6), où le propriétaire Laurent de Bosredon



Fig. 6. Château Bélingard (cliché J. Lees).

nous accueille en évoquant avec verve et passion l'histoire du château où les exploitants se sont succédé depuis 1820. En 1903, le vignoble est déjà mentionné en bonne place. Laurent de Bosredon nous raconte que le dieu celtique Belenos, dieu du soleil, aurait donné son nom à Belingard « jardin du soleil » et qu'un siège sacrificiel en pierre est visible dans le parc. Le château domine une vue panoramique splendide sur les vignobles du Bergeracois. Laurent de Bosredon conjugue le savoir faire traditionnel et le meilleur de la technologie dans le respect de la biodiversité sur son domaine de 85 ha.

Nous continuons pour la sixième étape, en direction du château Ladesvignes (fig. 7). Il offre, à l'ombre d'un cèdre bicentenaire, une vue panoramique sur Bergerac et la vallée de la Dordogne. La propriété familiale est en conversion vers l'agriculture biologique. Michel Monbouché, qui a acquis en 1987 le domaine de 60 ha, nous explique l'évolution de la culture de la vigne avec des impératifs de distance d'alignement, ce qui autrefois n'était pas pris en compte. Il exprime ses inquiétudes au sujet du réchauffement climatique : le degré d'alcoolisation du vin est plus élevé (en 1970 il était de 12° et il est passé à 14°). Cette année, on constate que les vignes ont deux semaines d'avance sur leur croissance.



Fig. 7. Château Ladesvignes (cliché J. Lees).

Pour la dernière étape du circuit, nous terminons par le magnifique domaine du château de La Jaubertie à Colombier (fig. 8), qui est inscrit à l'inventaire des Monuments historiques depuis 2005. L'architecture des bâtiments est élégante et atypique. C'est une propriété familiale de 50 ha de vignes (26 ha de blanc et 24 ha de rouge) cultivées en agriculture biologique certifiée depuis 2006. Le domaine est la propriété de la famille Ryman depuis



Fig. 8. Château de La Jaubertie (cliché P. Besse).

1973. Son propriétaire actuel, Hugh Ryman, nous fait revivre l'histoire du château cité en tant que fief au XII^e siècle. Il aurait été ensuite une propriété de chasse du roi Henri IV, qui en aurait fait don à sa maîtresse Gabrielle d'Estrées. À la fin du XVIII^e siècle, le médecin de la reine Marie-Antoinette, Léon Beylet, en achève la construction style Directoire pour l'offrir à une danseuse. Le nom de La Jaubertie vient d'un petit ruisseau nommé Joubertie qui traverse la propriété. Ce château a été remarquablement restauré en mettant en valeur les différents décors architecturaux. Notre visite s'achève par une sympathique dégustation dans la salle d'expositions.

Nous remercions vivement les propriétaires de ces superbes demeures de l'accueil qui nous a été réservé. Merci également à tous les membres qui ont animé avec enthousiasme ce circuit.

M.-F. S., H. B. et M. R.

Voyage à Rhodes. 9-16 septembre 2018

Sur les traces lointaines de
Mathieu Brangelier,
« gentilhomme de Périgord »,
défenseur de Rhodes en 1480

par François MICHEL

Début septembre 2018, la Société historique et archéologique du Périgord a proposé à ses sociétaires d'aller à la découverte des trésors de l'île de Rhodes. Celle-ci se situe à une faible distance de la côte de l'Asie mineure et, très tôt colonisée par les Grecs, vit ses trois cités s'unir en 407 av. J.-C. et leurs habitants fonder une ville unique qui prit le nom de l'île. C'est dans cette métropole que fut élevée en 305 avant J.-C. une statue colossale du dieu Hélios, inscrite au nombre des sept merveilles du monde. Prospère dans l'Antiquité, Rhodes connut une autre brillante période à partir du ^{xiv} siècle, lorsque vinrent s'y installer les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem, de retour de Terre Sainte. Ils bâtirent un empire maritime et fortifièrent l'île. Les traces de leur passage ont survécu à la présence turque ; les Ottomans s'emparèrent en effet de l'île en 1523 et celle-ci devint une base de la flotte turque. Annexée par l'Italie en 1912, comme l'ensemble du Dodécanèse, elle tomba sous le joug allemand en 1943 avant de se voir finalement unie à la Grèce à la fin de la deuxième guerre mondiale.

Cette île aux attraits multiples promettait de nous surprendre, et nous partions sur les traces d'un nommé Mathieu Brangelier, défini par le père

Bouhours comme un « gentilhomme de Périgord »¹. Arrivé de Terre Sainte en 1480, dans la suite du frère du Grand Maître d'alors, Pierre d'Aubusson, ce personnage prit part à la défense de l'île face aux Turcs, lors du grand siège qui vit l'opiniâtre résistance des chevaliers aboutir à la retraite de l'armée ennemie. Mais malgré tous nos efforts, nous n'avons pu trouver de ce personnage autre chose que cette brève mention littéraire.

C'est un dimanche matin que nous avons pris l'autobus à Périgueux pour gagner l'aéroport de Bordeaux-Mérignac. Après quelques heures de vol coupées d'une escale à Toulouse, nous avons enfin atterri à Rhodes à 20h35 heure locale. Un autobus nous attendait pour nous permettre de gagner notre hôtel situé en bord de mer, non loin de l'ancien hôtel des Roses, qui abrite actuellement un casino.

Dès le lendemain matin, Georges, notre guide grec, nous a emmenés à la découverte de la ville de Rhodes, située à l'extrémité nord de l'île. Malheureusement, la ville antique, issue du synœcisme de 407 avant notre ère, n'a laissé que peu de traces de son passé grec : celui-ci est en très grande partie enseveli sous la forteresse médiévale. Nous avons alors commencé notre visite par la ville italienne, née de la mise en valeur de l'île sous le régime fasciste, qui désirait en faire une destination touristique. Au nombre des impressionnants bâtiments qui entourent le port, nous avons découvert avec stupeur le gouvernorat du Dodécanèse, réalisé en style vénitien, ainsi que la cathédrale Saint-Jean-l'Évangéliste. Notre promenade nous a aussi menés à la Poste, puis à la Banque d'Italie ainsi qu'au Tribunal. Nous avons ensuite visité le marché, œuvre de l'architecte Florestano Di Fausto.

Nous sommes enfin entrés dans les fossés de la vieille ville pour commencer l'exploration de la première ligne de défense. Après avoir admiré les imposants bastions, nous sommes passés par une poterne qui nous a emmenés à la porte Saint-Antoine. Nous sommes donc rentrés dans le *Collachium*, l'ancien quartier réservé aux chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem et qui abritait le palais des Grands Maîtres. C'est cependant vers la rue Socrate que nous sommes tout d'abord allés, avant de découvrir les étroites ruelles que cache la vieille ville derrière son puissant rempart. C'est en les parcourant que nous sommes passés voir l'église Saint-Athanase, puis la mosquée d'Ibrahim Pacha, avant d'aller place Hippocrate et de nous rendre, en début d'après-midi, visiter le musée archéologique. Installé dans l'ancien hôpital des chevaliers fondé au xv^e siècle, ce vaste édifice s'organise sur deux niveaux autour d'une grande cour intérieure. Au rez-de-chaussée se trouvaient les resserres, alors que l'hôpital lui-même se trouve au premier étage : la grande salle, alors divisée en boxes à l'aide de tentures, abrite aujourd'hui bon nombre de pierres tombales et de blasons sculptés. Les autres pièces de l'hôpital, qu'il

1. D. Bouhours, *Histoire de Pierre d'Aubusson, Grand-Maître de Rhodes*, Paris, 1676, p. 115.



Fig. 1. La monumentale porte d'Amboise protège la première enceinte du *Collachium*.



Fig. 2. Reconstituit par les Italiens, le palais des Grands Maîtres se trouve au centre de fortifications du *Collachium*.



Fig. 3. La rue des Chevaliers, en contrebas du palais des Grands Maîtres, abritait les auberges des diverses langues.



Fig. 4. La majestueuse acropole de Lindos, couronnée dans l'Antiquité par le temple d'Athéna Lindia.



Fig. 5. Le château de Monolithos surveille le bras de mer entre Rhodes et la Turquie.

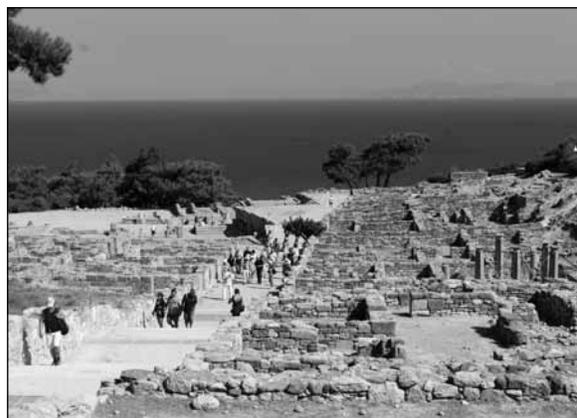


Fig. 6. La vaste cité de Kamiros fut détruite à la fin de l'Antiquité et désertée par ses habitants.

s'agisse des cellules courant autour de la grande cour, du réfectoire et du vaste jardin intérieur, abritent aujourd'hui une remarquable collection d'antiquités découvertes sur plusieurs sites de l'île. Nous avons ensuite entrevu non loin les restes du temple d'Aphrodite, du III^e s. av. J.-C., avant de rentrer à l'hôtel.

Le lendemain, sous la conduite de notre guide, nous sommes allés nous promener dans le quartier de Neochori avant de passer par la monumentale porte d'Amboise (fig. 1) et de découvrir, sur la partie la plus haute de la ville, le Castello ou *Collachium*. C'est ici, à la lisière de la vieille ville, que les Turcs ont édifié la mosquée de Soliman le Magnifique, ainsi que la bibliothèque ottomane. Nous sommes ensuite entrés dans le palais des Grands Maîtres, puissante construction entreprise au XIV^e siècle (fig. 2). L'édifice, entièrement restauré par les Italiens qui y ont aménagé dans l'entre-deux-guerres le palais des gouverneurs du Dodécanèse, s'organise autour d'une vaste cour. Les grandes salles du premier étage sont pavées de mosaïques antiques venant pour la plupart de l'île de Cos et sont décorées de quelques statues antiques. Le rez-de-chaussée abrite une exposition consacrée aux récentes découvertes archéologiques effectuées sur l'île.

Nous avons ensuite parcouru les remparts de la ville avant de nous perdre dans les pittoresques rues pavées au gré desquelles nous avons rencontré de nombreuses et charmantes églises byzantines et médiévales et, après avoir vu les ruines de l'église Sainte-Marie du Bourg, de prendre un juste repos aux environs de la place des Martyrs juifs. C'est dans l'après-midi que nous avons achevé le tour des remparts par les fortifications du port où nous avons aperçu la tour de Nailhac et la tour de France. Après avoir accompli le tour du port, nous sommes entrés dans la rue des Chevaliers (fig. 3) en y découvrant, dans sa partie basse, l'église Notre-Dame-du-Château. En remontant la rue, nous avons découvert les auberges des différentes langues. C'est dans ces édifices que se réunissaient les chevaliers de même origine, et l'on y trouve du reste encore aujourd'hui quelques traces de la langue de France, puisque le consulat de notre pays y est installé !

L'excursion du mercredi a conduit nos pas à Lindos. Une fois laissé notre autobus en haut de la rue principale, nous avons gagné à pied la charmante ville basse, toute composée de petites rues pavées de galets, bordées de maisons blanches, et où nous avons visité au passage l'église médiévale de la Panaghia. La ville est dominée par un impressionnant piton rocheux qui a largement inspiré les auteurs du film *Les Canons de Navarone*, et que nous avons gravi par un chemin pavé pour atteindre ses 116 m de hauteur. Dans l'Antiquité, cette acropole (fig. 4) était occupée par le temple classique d'Athéna Lindia, dont les Italiens ont remonté quelques colonnes et reconstruit les portiques superposés. C'est au Moyen Âge que les chevaliers de Rhodes ont donné son aspect actuel à l'acropole : ils renforcèrent les défenses de Lindos en construisant sur les vestiges grecs et byzantins un remarquable château dont les restes laissent

imaginer l'importance stratégique que ce lieu avait pour eux. À l'issue de notre visite, nous sommes redescendus dans la ville basse pour aller voir la baie de Saint-Paul, où l'apôtre aurait débarqué, et les restes bien éprouvés par les ans du théâtre antique. Nous avons ensuite repris notre autobus pour effectuer un tour complet de l'île qui nous a conduits à travers des paysages variés jusqu'au petit village de San Marco, humble vestige de la tentative de colonisation agricole italienne de l'île, puis à la forteresse de Monolithos (fig. 5), juchée sur un piton de 237 m de hauteur, le Monopetra, que nous avons eu le courage de gravir et de parcourir en tous sens. Nous sommes ensuite rentrés à Rhodes par la côte ouest de l'île.

Sous la conduite de Georges, la journée suivante a débuté par la découverte de l'originale station thermale de Kallithea, qui s'organise autour de sources connues des Grecs, puis utilisées par les chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem. Elle fut aménagée en 1930 par l'architecte italien Pietro Lombardi dans un style très méditerranéen, unique en son genre. Les bâtiments d'une éclatante blancheur organisent leurs coupoles autour d'une baie paradisiaque, encore aujourd'hui fréquentée par les baigneurs. Nous nous sommes ensuite rendus à Archangelos, une très typique petite agglomération, dans laquelle nous avons visité l'église de l'archange Saint-Michel ainsi que les ruines de la formidable forteresse médiévale construite par les chevaliers après 1457.

Nous avons ensuite effectué un léger détour pour admirer la forteresse de Feraklos, également construite par les chevaliers sur une éminence de 93 m de hauteur, et nous avons déjeuné à proximité, dans un restaurant de bord de mer. Nous nous sommes ensuite rendus à l'intérieur des terres dans le pittoresque village d'Asklipio pour y visiter l'église byzantine de la Dormition de la Vierge, aux remarquables peintures murales du ^{xvii} siècle, ainsi que, dominant tout le secteur, les ruines du château byzantin du ^{xiii} siècle, rénové par les chevaliers vers 1423. À l'issue de cette visite, nous avons repris la route de Rhodes.

Le lendemain, nous nous sommes rendus, en longeant la côte ouest, à Kamiros, l'une des trois anciennes villes de l'île (fig. 6). Nous y avons vu, sous la conduite de notre guide local, les fouilles qui ont révélé la richesse de cette cité à la fin de l'Antiquité, les grandes terrasses aménagées ainsi que les quartiers d'habitations et les secteurs consacrés aux divinités.

Nous nous sommes ensuite rendus au majestueux château de Kritinia, spectaculaire construction édifiée à 130 m de hauteur, une autre des forteresses construites par les chevaliers tout autour de l'île. Nous sommes ensuite revenus sur nos pas pour entreprendre l'ascension du mont du Prophète Elie, en déjeunant au passage à Emponas. Arrivés en contrebas du sommet de la montagne, nous avons découvert une station touristique où se trouve le célèbre Hôtel Elaphos et quelques autres vestiges de la colonisation italienne, qui comprennent notamment la maison De Vecchi, construite à l'attention du

roi Victor-Emmanuel III et de Benito Mussolini, devenue résidence estivale des gouverneurs fascistes. Sur le chemin du retour, nous sommes passés à Foundoukli visiter la discrète, mais remarquable, chapelle de Saint-Nicolas, au splendide décor de fresques, et sommes ensuite passés dans la station climatique d'Eleoussa où subsistent les restes du sanatorium italien de Campochiaro.

Le samedi, nous nous sommes rendus avec Georges à Filerimos, où se trouvent les restes de l'antique Ialysos. Ce site naturellement fortifié, déjà occupé par les Phéniciens avant l'arrivée des Grecs, qui y ont érigé un sanctuaire d'Athéna, n'a jamais cessé d'abriter des combattants. Au Moyen Âge, les Génois y ont assiégé les Byzantins avant d'être à leur tour repoussés par les chevaliers qui y établirent un monastère. Et c'est là que Soliman le Magnifique s'installa pour diriger le siège de Rhodes en 1522. L'établissement religieux a été entièrement reconstruit par les Italiens au début du xx^e siècle. Mais nous y avons également découvert les ruines d'une église byzantine, ainsi qu'un original chemin de croix menant à une esplanade à l'extrémité de laquelle fut érigé un monumental calvaire de 18 m de hauteur !

Nous avons ensuite parcouru l'acropole de Rhodes, d'où l'amiral anglais Smith attendit en vain la venue de la flotte française engagée dans l'expédition d'Égypte. Nous y avons découvert les vestiges suggestifs des antiques temples grecs ainsi, après une promenade, que le stade et le théâtre entièrement reconstruits à l'époque de l'occupation italienne.

C'est le lendemain, après avoir passé notre dernière nuit dans la quiétude rhodienne, que nous avons repris notre avion pour revenir à Bordeaux, où nous attendait notre autobus familial pour nous ramener à Périgueux.

F. M.

À l'issue de ce voyage très réussi, les participants à l'expédition de Grèce ont tenu à remercier ceux grâce auxquels ces multiples découvertes ont pu avoir lieu, et notamment Mireille Miteau, qui s'est chargée de l'aspect transport-hébergement de l'équipe, François Michel, dont les connaissances locales ont été très utiles pour envisager tous les aspects de l'île de Rhodes, mais aussi nos guides locaux, à commencer par Georges, unanimement apprécié par nos amis. Mais nous nous souvenons aussi, et toujours, de Sophie Bridoux-Pradeau, dont le dévouement n'est plus à démontrer, et qui parcourt le monde depuis son bureau de la rue du Plantier.

Clichés Pierre Besse.

COURRIER DES CHERCHEURS

par Brigitte DELLUC

- M. Jean-Paul Durieux (22, avenue de la Gare, 54350 Mont-Saint-Martin) a trouvé la trace d'un Périgordin oublié dans *Le Souvenir français*, n° 514, avril 2019. Dans un article intitulé « Des tombes françaises retrouvées en Thaïlande » (p. 57-60) sont décrites les circonstances qui ont amené à la découverte de tombes françaises totalement oubliées. Il s'agit de sépultures provenant de deux anciens cimetières catholiques du centre de Bangkok, aujourd'hui désaffectés et transférés vers le grand cimetière de Santikham, à 60 km à l'ouest de Bangkok. À l'issue d'une minutieuse et difficile recherche, les responsables de cette étude ont retrouvé l'identité de « sept marins français morts pendant leur service au Siam, à différentes époques », parmi lesquels un Périgordin. « Le docteur Jean-Baptiste Comte-Lagauterie était né le 29 octobre 1858 à Saint-Paul-de-Lizonne, en Dordogne. Il avait obtenu son diplôme de docteur en médecine à Bordeaux en 1888. Et alors qu'il était l'auteur d'une thèse sur une *Étude d'une épidémie de dengue en Nouvelle-Calédonie en 1884-1887*, c'est sans doute à la suite d'une maladie tropicale qu'il décèdera à Bangkok le 21 août 1893. Il avait 35 ans » (p. 59).

- Le Dr Gilles Delluc (gilles.delluc@orange.fr) signale la parution de deux ouvrages qui l'ont beaucoup intéressé et qui ne sont pas encore dans notre bibliothèque :

Montaigne. Les essais, nouvelle édition établie par Bernard Combeaud, avec une préface de Michel Onfray, collection « Bouquins », édition Robert Laffont/Mollat. Les *Essais* ont été restaurés et revitalisés à partir de l'édition de 1595, pour permettre à chacun de lire commodément cette œuvre monumentale de l'un des pères fondateurs des lettres françaises et de la pensée occidentale. Seules la ponctuation, l'accentuation et l'orthographe ont été systématiquement modernisées. Ainsi deviennent plus accessibles les images, les jeux de mots et la saveur de ce texte au style si particulier.

Bloy journaliste. Chroniques et pamphlets, choisis et présentés par Pierre Glaudes, collection « GF », édition Flammarion. Cette présentation de textes choisis de Léon Bloy destinés à la presse, par Pierre Glaudes, professeur de littérature française à l'université de Paris-Sorbonne, permet de mieux comprendre la pensée complexe de cet écrivain, sans complaisance, qui entretenait un rapport ambigu avec la presse tout en lui fournissant des textes d'une virulence inimaginable aujourd'hui. Léon Bloy « cherche sans relâche à apercevoir [dans l'actualité contingente] la présence de Dieu. Il se livre à une exégèse de l'évènement qui prend à rebours... les réflexes d'un public sur lequel l'empreinte de la sécularisation semble se faire toujours plus profonde. Lisant les événements à la lumière de la Bible, Bloy y fait surgir le mystère, l'incompréhensible. [Pour lui, les temps modernes] ressemblent fort aux derniers temps. »

- Brigitte et Gilles Delluc (gilles.delluc@orange.fr) nous adressent une notice concernant Pierre Gatier (1878-1944), peintre et graveur français, diplômé des Beaux-Arts de Paris, peintre de la Marine. Il participa à l'exposition universelle de Paris de 1937 dans le pavillon du Périgord, avec le premier fac-similé des grottes et abris paléolithiques de Dordogne (fig. 1). Dans ce qu'il appelait « la grotte préhistorique », sont reproduits diverses peintures et les principaux reliefs de Cap Blanc, sans aucun souci de la disposition originelle (fig. 2 : esquisses préparatoires de P. Gatier d'après les relevés de l'abbé Breuil ; fig. 3 : vue partielle de la « grotte » du Pavillon du Périgord,

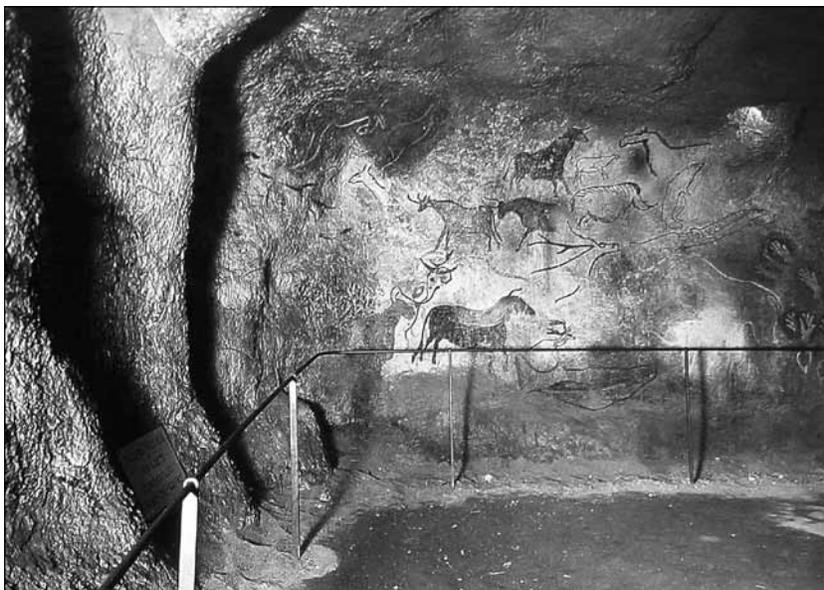


Fig. 1.

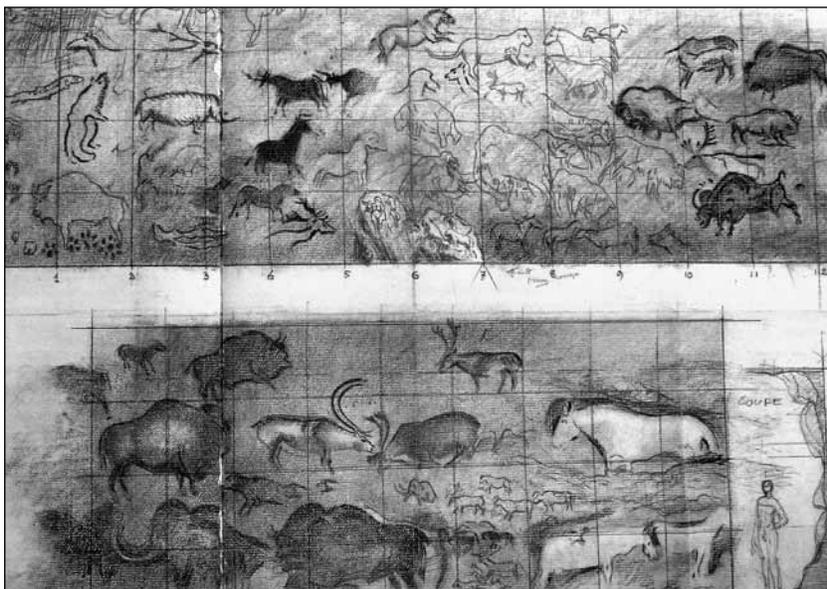


Fig. 2.

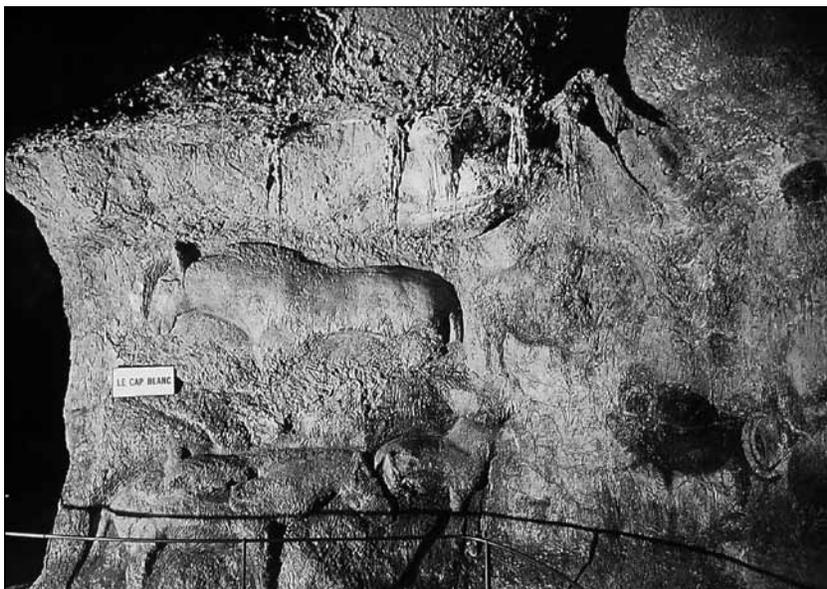


Fig. 3.

avec notamment une partie des sculptures de Cap-Blanc). Ces documents proviennent de l'ouvrage *Sur les chemins de la Préhistoire, l'abbé Breuil du Périgord à l'Afrique du sud* (édition du Musée départemental de Préhistoire d'Ile de France et Somogy, 2006).

CORRESPONDANCE POUR

« COURRIER DES CHERCHEURS ET PETITES NOUVELLES »

Pour insérer une demande de recherche ou pour communiquer une information, on peut écrire à M^{me} Brigitte Delluc, vice-présidente, SHAP, 18, rue du Plantier, 24000 Périgueux ou utiliser son courriel : gilles.delluc@orange.fr (à l'attention de Brigitte Delluc).

Les illustrations photographiques doivent être communiquées sous forme d'un tirage papier ou numérisée en format JPG (en 300 dpi). Compter deux mois minimum de délai pour la publication dans cette rubrique.

Accès à la bibliothèque

Les travaux d'aménagement de notre nouvel hôtel s'achevant, le classement des ouvrages et leur enregistrement dans le catalogue se poursuit.

Réouverture aux membres et aux chercheurs :
vendredi 8 novembre 2019

Le catalogue est toujours consultable
sur notre site Internet www.shap.fr

NOTES DE LECTURE

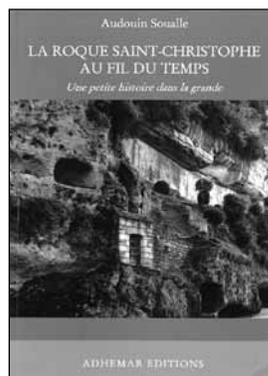
La Roque Saint-Christophe au fil du temps. Une petite histoire dans la grande

Audouin Soualle

éd. Adhémar éditions, 2014, 102 p.

Les terrasses de La Roque Saint-Christophe constituent un site majeur en Périgord. La qualité de sa mise en valeur justifie amplement le grand nombre de visiteurs tout au long de l'année.

Le site a été occupé par l'homme depuis les temps préhistoriques. Il a été un refuge fortement défendu durant les incursions vikings, la guerre de Cent Ans ou les guerres de Religion. L'auteur a fait de nombreuses recherches avant de nous proposer avec ce livre une synthèse riche et documentée sur La Roque Saint-Christophe, forteresse naturelle baignée par la Vézère. ■ D. A.



La santé en Dordogne de 1803 à 1939

Jean Marie Cazauran

éd. chez l'auteur, 2019, 386 p., ill., 20 €

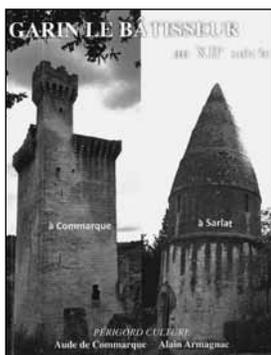
Au travers d'une importante fresque à l'échelle du Périgord, l'auteur retrace la révolution sanitaire qu'a connue notre société occidentale au XIX^e siècle. On assiste ainsi à la transformation, fort diverse suivant les villes et les cantons du département, de l'œuvre sanitaire et hospitalière d'Ancien Régime qui, des mains de l'Église seule existante et aiguillonnée par la Révolution, va se transformer en une prise en charge de plus en plus professionnelle et spécialisée.

Les acteurs de cette modification se comptent dans les secteurs publics et privés. Ils vont tenter de discerner les indigents des mendiants, des aliénés et des malades qui longtemps avaient été confondus. L'auteur nous expose ce passage de l'ère charitable à l'ère de l'assistance, avec les multiples tentatives dues à l'assistance publique, les actions charitables et les initiatives mutualistes.

Cette évolution sociologique est liée à l'urbanisation et à l'industrialisation du pays qui président à une nouvelle demande de soins ; ici aussi, dans le cadre de la santé, l'arrivée du train à Périgueux est une étape marquante du désenclavement de notre région.

Cette étude dense se termine à la seconde guerre mondiale, soit avant l'ère nouvelle de la prise en charge par la Sécurité Sociale. ■ S. L. de C.

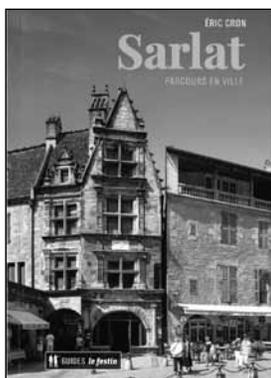




Garin le Bâtitseur au XII^e siècle à Commarque et à Sarlat

Alain Armagnac et Aude de Commarque
éd. Périgord Culture Sarlat, 2017, 56 p.

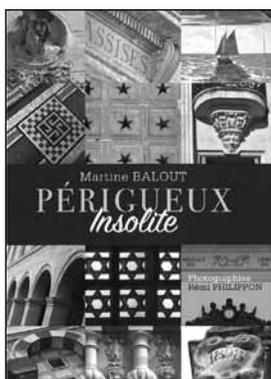
Garin de Commarque fut de 1169 à 1195 le douzième abbé du monastère bénédictin qui donna naissance à la cité médiévale de Sarlat. À travers lui, les auteurs évoquent tour à tour le château de Commarque et la lanterne des morts de Sarlat, leurs histoires et aussi leurs mystères. Des concordances culturelles inattendues sont ici proposées au lecteur. On peut aussi voir dans ce travail une invitation à découvrir sur place deux monuments riches d'intérêt. ■ D. A.



Sarlat, parcours en ville

Éric Cron
éd. Le Festin, 2019, 96 p., ill., 12,50 €

On connaît les publications de la revue *Le Festin* qui, toutes ces dernières années, nous ont fait découvrir ou retrouver le patrimoine aquitain dans toutes ses nuances. Avec ce guide concernant la ville de Sarlat, il nous est offert un document précieux, complet et bien illustré pour le visiteur qui entend comprendre ces lieux chargés d'histoire. Depuis l'abbaye bénédictine, que d'évènements se sont succédé, bien présents dans les belles demeures, qui se laissent admirer. Sarlat, mondialement connue, est assurément une des plus belles villes de France. ■ D. A.



Périgueux insolite

Martine Balout (photographies Rémi Philippon)
éd. La Geste, 2019, 147 p., ill., 15 €

Martine Balout aime faire découvrir avec passion sa ville de Périgueux, dont elle assure à la mairie la direction du service Ville d'Art et d'Histoire. Dans son dernier ouvrage, elle nous invite à la découverte de lieux insolites, qui échappent au premier regard ou qui intriguent ou qui interrogent avec leurs architectures étonnantes. Nous sont successivement dévoilés le théâtre Le Palace, la villa mauresque, le gymnase Secrestat ou encore la Maison Courtois, parmi bien d'autres. Les trésors méconnus de Périgueux se révèlent ainsi au fil des pages. ■ D. A.

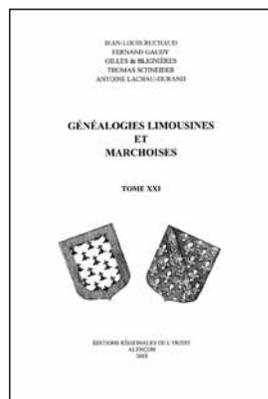
Généalogies limousines et marchaises. Tome XXI

Jean-Louis Ruchaud, Fernand Gaudy, Gilles de Bliignières,
Thomas Schneider, Antoine Lachau-Durand
éd. Régionales de l'Ouest, 2018, 421 p., 60 €

Nous ne ferons jamais assez l'éloge de l'immense série consacrée aux familles notables de ces provinces. Loin de l'énoncé sec des générations, ses auteurs s'attachent à peindre les circonstances et le décor des vies, les arrangements familiaux, la tradition des terres ancestrales, la gestion domestique, les actions des plus brillants sujets, au service de l'État ou de l'Église, dans leur contexte historique. Se refusant à prendre pour argent comptant d'éventuelles généalogies antérieures, ils s'obligent à retourner aux sources les plus sûres, les pièces originales, toutes soigneusement référencées. Nous devons regretter que ce trésor d'informations, potentiellement si fertile pour la recherche, dans tous les domaines, ne soit accessible qu'après beaucoup d'efforts, chaque volume offrant un index des noms de famille renvoyant aux seules alliances. Osons espérer quelque jour une édition électronique. Le site <http://www.bliignieres.fr/glm.php> liste les 193 familles déjà étudiées.

Ce volume se consacre essentiellement à la prolifique maison Dalesme *alias* d'Alesme, qui donna vingt-quatre branches, bourgeoises ou nobles, dont huit se répandirent en Périgord. Famille sans parenté avec son homonyme présente à Saint-Astier dès le milieu du XVI^e siècle, et qui n'est donc qu'esquissée.

■ C.-H. P.

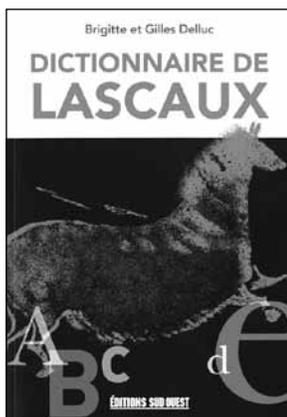


Un vignoble se raconte. Pécharmant

Pierre Carbonnier (photographies Jean-Pierre Neymond)
éd. Cairn, 2019, 116 p., ill., 17 €

Les vins du Périgord ont connu, dans les siècles passés, une renommée qui a pu faire un peu d'ombre, et parfois bien plus, à ses cousins du Bordelais. Aujourd'hui, ces vins connaissent une attention particulière pour parvenir au plus haut niveau. Tel est le cas des vins de Pécharmant que Pierre Carbonnier nous fait redécouvrir château après château. Les vins produisent des sensations – que dire de mieux ? – qui séduisent et invitent à reconnaître des élégances propres à notre Périgord. Car il s'agit bien de partager un patrimoine ancien, qui vit et se transforme dans des moments gourmands, solitaires ou entre amis. En somme un aspect du patrimoine périgourdin. ■ D. A.





Dictionnaire de Lascaux

Brigitte et Gilles Delluc

éd. Sud Ouest, 2019, 351 p., ill., 20 €

La nouvelle édition de cet ouvrage publié en 2008 se trouve encore enrichie par nos deux collègues dont on connaît la puissance de travail. Le lecteur a le sentiment qu'il n'y a rien à ajouter car tous les domaines sont visités : géologie, botanique, physique, biologie, zoologie (des insectes aux mammouths !) et, bien entendu, spéléologie ou encore contexte historique. Nous rencontrons au passage André Malraux et Joséphine Baker. L'étude des célèbres figures de la grotte, les travaux des chercheurs, l'aventure des inventeurs, l'environnement culturel des livres, des articles et des films en font un dictionnaire aux entrées très variées et très agréable à lire. Une riche documentation iconographique de cartes, de photos et de croquis agrémenté chaque page que le lecteur feuillette avec curiosité. Les nombreuses recherches conduites par

les auteurs à Lascaux et dans tout le Périgord préhistorique leur permettent de donner au texte un tour personnel et vivant (recherches complétées, comme ils le rappellent, par l'étude du « trésor de l'abbé Glory » sauvegardé en 1999 par la municipalité du Bugue !). Ce travail ainsi présenté dans sa nouvelle version rend parfaitement compte de tous les aspects d'une découverte scientifique exceptionnelle. ■ G. F.

*Ont participé à cette rubrique : Dominique Audrerie, Serge Larué de Charlus,
Claude Henri Piraud, Gérard Fayolle.*

Les auteurs et éditeurs, désireux de voir mentionnés dans les rubriques du *Bulletin* leurs ouvrages sur le Périgord sont invités à adresser un exemplaire de leur publication en service de presse au siège de la SHAP (18, rue du Plantier, 24000 Périgueux). Ainsi, l'ouvrage sera répertorié, chroniqué et inventorié dans notre bibliothèque.