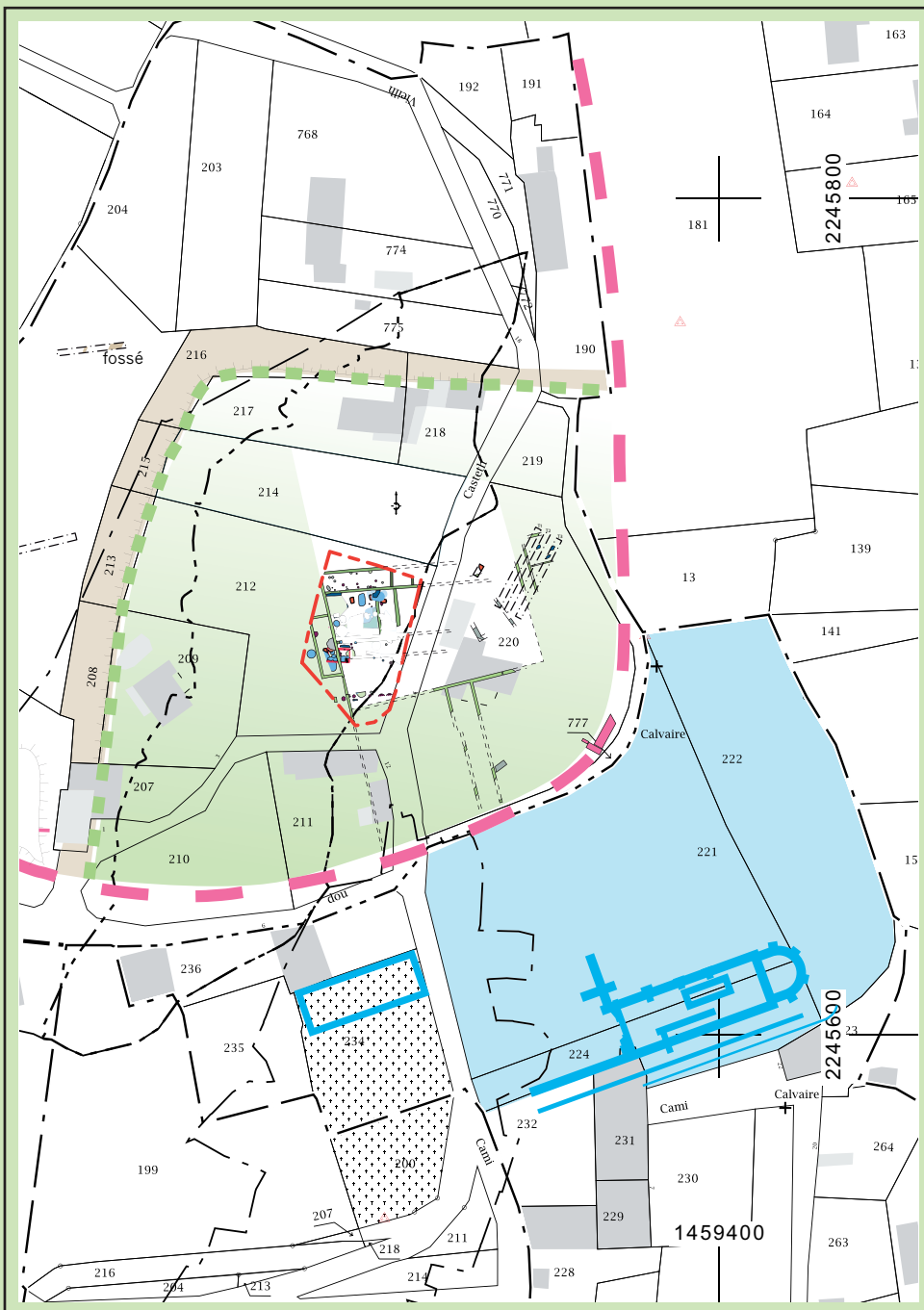


MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE



Tome LXXXII - 2022

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE LA HAUTE-GARONNE

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE

FONDÉE EN 1831 ET RECONNUE D'UTILITÉ PUBLIQUE PAR DÉCRET DU 10 NOVEMBRE 1850



TOME LXXXII

2022

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE HAUTE-GARONNE

TOULOUSE

HÔTEL D'ASSÉZAT - Place d'Assézat - 31000 TOULOUSE

Comité de lecture et d'impression de ce volume

Daniel CAZES, conservateur en chef honoraire du Musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse et de la basilique Saint-Sernin

Quitterie CAZES, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Toulouse 2 - Jean-Jaurès

Virginie CZERNIAK, maître de conférences en histoire de l'art médiéval à l'Université de Toulouse 2 Jean-Jaurès

Jacques DUBOIS, maître de conférences d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Toulouse 2 - Jean-Jaurès

Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP, docteur en histoire de l'art

Pascal JULIEN, professeur d'histoire de l'art moderne honoraire à l'Université de Toulouse 2 - Jean-Jaurès

Stéphane PIQUES, docteur en histoire, chercheur associé FRAMESPA à l'Université de Toulouse 2 - Jean-Jaurès

Henri PRADALIER, maître de conférences en histoire de l'art médiéval honoraire à l'Université de Toulouse 2 Jean-Jaurès

Coordination éditoriale

Anne-Laure NAPOLÉONE et Maurice SCELLÈS

Relecture, correction et harmonisation

Louis PEYRUSSE

Illustration de couverture

Plan du *castellum* de Castel Bielh. DAO C. Viers.

Abréviations

AC Archives communales (suit le nom de la commune).

AD Archives départementales (suit le nom du département).

AM Archives municipales (suit le nom de la commune).

AMM *Archéologie du Midi Médiéval*.

AN Archives nationales (Paris).

BM Bibliothèque municipale (suit le nom de la commune).

BM Bulletin monumental.

Bnf Bibliothèque nationale de France (Paris).

BSAMF *Bulletin de la Société Archéologique du Midi de la France*.

CAF *Congrès Archéologique de France*.

MASIBLT *Mémoire de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse*.

MSAMF *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*.

*Achevé d'imprimer sur les presses
de l'imprimerie Escourbiac
81304 Graulhet
Juillet 2024
Dépôt légal : octobre 2024*

Mise en page
 art'air-éd.
atelier de mise en forme des livres
Pascale et Marc Balty - www.artair-edition.fr

Comité scientifique

Claude ANDRAULT-SCHMITT, professeure d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Poitiers (CESCM)
Philippe ARAGUAS, professeur d'histoire de l'art médiéval honoraire à l'université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne
Michel BATS, directeur de recherche honoraire au CNRS
Marc BOMPAIRE, directeur de recherche au CNRS au centre de recherches Ernest-Babelon et directeur d'études à l'École pratique des hautes études
Brigitte BOISSAVIT-CAMUS, professeure émérite d'archéologie médiévale et d'histoire de l'art médiéval de l'Université de Paris Nanterre
Jordi CAMPS, conservateur en chef au musée national d'art catalan (MNAC) de Barcelone
Manuel CASTIÑEIRAS, Directeur du Département d'Art et Musicologie à l'Université Autonome de Barcelone
Yves ESQUIEU, professeur émérite d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Provence
Jean-Michel GARRIC, attaché principal de conservation du patrimoine, chef de service du Musée des Arts de la table, abbaye de Belleperche
Christian GENSBEITEL, Maître de conférence en histoire de l'art médiéval à l'Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne
Jean GUYON, directeur de recherche honoraire au CNRS
Étienne HAMON, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Picardie-Jules Verne, TRAME
Alexia LEBEURRE, maître de conférences en histoire et histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne
Patrick LE ROUX, professeur émérite d'histoire antique à l'Université de Paris 13
Émilie D'ORGEIX, directrice d'études à l'EPHE
Daniel PARENT, archéologue du bâti à l'Inrap Auvergne - Rhône-Alpes
Patrick PÉRIN, conservateur général honoraire du Patrimoine, Directeur honoraire du musée d'archéologie nationale et du Domaine du château de Saint-Germain-en-Laye
Philippe PLAGNIEUX, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Franche-Comté et à l'École nationale des chartes
Gérard PRADALIE, professeur émérite d'histoire médiévale à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
François RECHIN, professeur en archéologie romaine et histoire ancienne à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
René SOURIAU, professeur émérite d'histoire moderne à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
Jean-Louis VAYSETTES, ingénieur de recherche au S.R.A. d'Occitanie
Éliane VERGNOLLE, professeure honoraire d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Besançon, vice-présidente de la Société française d'archéologie

SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE HÔTEL D'ASSÉZAT - PLACE D'ASSÉZAT - 31000 TOULOUSE

Tél. 05 61 23 67 98

Fondée en 1831, la Société Archéologique du Midi de la France réunit des historiens de l'art ou archéologues qui étudient et font connaître les « monuments » du Midi de la France. Ses travaux, communications et discussions, sont publiés chaque année dans un volume de *Mémoires*.

Sa bibliothèque, qui s'enrichit annuellement et depuis un siècle et demi de plus d'une centaine d'échanges avec des institutions françaises et étrangères, est ouverte tous les mardis de 14 heures à 18 heures (sauf pendant les vacances scolaires).

Sur internet :

<http://societearcheologiquedumidi.fr/>

Une présentation de la Société, un compte rendu régulier de ses séances, des articles en ligne, une série de podcasts disponibles sur la chaîne YouTube de la Société (https://www.youtube.com/channel/UCB511xfpQZm-HTmIujJ8DA/about#:~:text=La%20Société%20Archéologique%20du%20Midi,membres%20de%20cette%20illustre%20institution...))...

Pour commander les numéros anciens (40 euros + frais d'envoi), envoyez un courriel à la Société Archéologique (samf@societearcheologiquedumidi.fr), avec vos nom, prénom et adresse.

SOMMAIRE

Mémoires

Jean-Charles BALT

ELIMBERRIS / AUGUSTA AUSCIORUM et la culture classique 17

Catherine VIERS

La fouille du site de Castel Bielh (Hautes Pyrénées) 45

Gilles SÉRAPHIN

L'abbatiale de Souillac dans l'architecture romane d'Aquitaine 61

Céline LEDRU

Les éléments structurants des chapiteaux du deuxième atelier de la Daurade à Toulouse, proposition d'analyse 87

Emmanuel GARLAND

Le décor peint de l'église d'Eget, en vallée d'Aure 103

Hortense ROLLAND FABRE

Les châsses en bois peint en France méridionale (XII^e-XV^e siècles) 127

Bernard SOURNIA

Le rond-point picard et champenois de la cathédrale Sainte-Marie de Bayonne 149

Michelle FOURNIÉ,

Dévotions mariales à la Daurade au Moyen Âge et dans les temps modernes : autels, chapelles, confréries et statues 169

Jean-Michel LASSURE

Pommevic (Tarn-et-Garonne), un lot de céramiques du XVII^e siècle 199

Varia

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 1 225

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 2 229

Bulletin de l'année académique 2021-2022 233

LE DÉCOR PEINT DE L'ÉGLISE D'ÉGET, EN VALLÉE D'AURE¹

PAR EMMANUEL GARLAND*

Fin 2021 s'achevaient le dégagement et la restauration du décor peint de l'abside de l'église Saint-Pierre-aux-Liens, à Éget², dans les Hautes-Pyrénées, enrichissant de manière significative le corpus des peintures romanes de l'aire pyrénéenne et, secondairement, celui des peintures murales des XVI^e-XVII^e siècles. Comme souvent en pareille circonstance l'abside avait été plusieurs fois repeinte depuis sa construction et présentait de ce fait plusieurs couches superposées.

Dès lors, quels vestiges conserver ou mettre en valeur à l'occasion des travaux ? Comment concilier la préservation des témoins de l'histoire de cette église, de son décor, et une présentation au public intelligible, cohérente et visuellement satisfaisante, qui valorise la puissance artistique du décor peint, avec cette donnée supplémentaire qu'il s'agit du chœur d'un lieu de culte toujours vivant ? Le résultat est là, qui offre au fidèle, au visiteur comme à l'historien de l'art un ensemble remarquable. Après avoir rappelé l'historique de sa découverte et justifié les choix qui se sont imposés lors de la restauration, nous décrirons et analyserons les décors mis au jour pour tenter de décrypter les intentions des artistes et de leurs commanditaires. Cela nous aidera à situer la place d'Éget dans l'histoire de l'art sacré pyrénéen.

Le contexte

Le village d'Éget se situe à l'extrémité sud de la vallée d'Aure, en Hautes-Pyrénées, dans l'ancien diocèse de Comminges. Il est sur l'une des principales routes qui permettaient de relier Toulouse à Saragosse.³ Éget était le dernier bourg important⁴ à partir duquel on pouvait s'engager à l'assaut du Port de Bielsa. Au Moyen Âge, il suffisait de marcher 1h 30 pour atteindre l'hospice du Plan d'Aragnouet, dernier refuge avant le col.⁵ Le village, situé sur un petit replat à flanc de colline à 1100 m d'altitude, domine le lit de la Neste d'Aure, ce qui le protège des débordements de la rivière.

1. Cet article n'aurait pas pu voir le jour sans l'aide précieuse de Jean-Marc Stouffs. Qu'il en soit remercié.

* Communication présentée le 8 mars 2022, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2021-2022 », p. 263-265.

2. Commune d'Aragnouet, canton de Neste, Aure et Louron (Hautes-Pyrénées).

3. Peu après Saint-Bertrand-de-Comminges, on rejoignait la vallée d'Aure, que l'on remontait jusqu'à franchir les Pyrénées au Port de Bielsa (2429 m). De là, on pouvait gagner Ainsa et Barbastre en suivant le rio Cinca. Puis, de Barbastre, il était facile de rejoindre Lérida ou bien de partir sur Huesca et Saragosse.

4. Sur l'histoire du village d'Éget et de son église paroissiale, lire Thibaut DE ROUVRAY, « Découverte de décors peints dans l'église Saint-Pierre-aux-Liens d'Éget (commune d'Aragnouet) », dans *Études et recherches pyrénéennes, SAdHP*, 2018, p. 9-32. Cet article a été précédé par la publication conjointe de Sylvie DECOTTIGNIES et Thibaut DE ROUVRAY, « Une nouvelle découverte de peintures murales derrière un retable : les peintures de l'église Saint-Pierre-aux-Liens d'Éget à Aragnouet », *Patrimoines du sud*, p. 177-183, 6 / 2017, mis en ligne le 1^{er} septembre 2017, ainsi que d'une chronique dans la *Revue de Comminges et des Pyrénées centrales (RdC)* co-signée Emmanuel GARLAND et Thibaut DE ROUVRAY : « Découverte de peintures murales médiévales à Éget en vallée d'Aure », *RdC*, t. CXXXIII – N° 1 – 2017, p. 217-219. J'ai moi-même eu le plaisir de pouvoir présenter cette découverte à la SAMF lors de sa séance du 9 janvier 2018. Emmanuel GARLAND, « Les peintures murales d'Éget », *Varia, MSAMF*, t. LXXVIII (2018), p. 297-301.

5. Les vestiges de l'hospice, créé par les Hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, sont inscrits depuis 1998 sur la liste du Patrimoine Mondial (UNESCO) au titre des chemins de Compostelle en France.



FIG. 1 : L'ÉGLISE D'ÉGET dans son écrin. Cl. E. Garland.

Mais cela l'a finalement desservi, car il est désormais à l'écart de la route départementale D 929 construite au XIX^e siècle, en contrebas, pour relier la vallée d'Aure au Sobrarbe espagnol. À l'extrémité orientale du replat, l'église paroissiale Saint-Pierre-aux-Liens a l'apparence d'une église de montagne du XIX^e siècle⁶ (fig. 1). Son corps central est constitué par une nef de plan approximativement carré, qui s'ouvre sur une abside semi-circulaire d'environ 3,70 m de diamètre intérieur. À l'ouest, une tour-porche en protège l'entrée. L'édifice actuel est construit à l'emplacement de l'église primitive, d'origine romane, dont seule l'abside semi-circulaire fut épargnée, non sans avoir subi des remaniements au temps de la Contre-Réforme. Ceux-ci conduisirent à la destruction d'une partie de la construction originale. C'est ainsi qu'on élargit considérablement la fenêtre percée sur le flanc sud de l'hémicycle, et qu'une sacristie lui fut greffée sur son flanc nord, obstruant une fenêtre primitive (fig. 2)⁷. En outre tout laisse à penser que la voûte de l'abside a subi des désordres structurels, se traduisant par des reprises de maçonnerie, côté sud. Un retable orne le fond de l'abside. Celui que l'on peut admirer aujourd'hui date de la seconde moitié du XVII^e siècle. Il a été classé le 21 octobre 1999⁸.

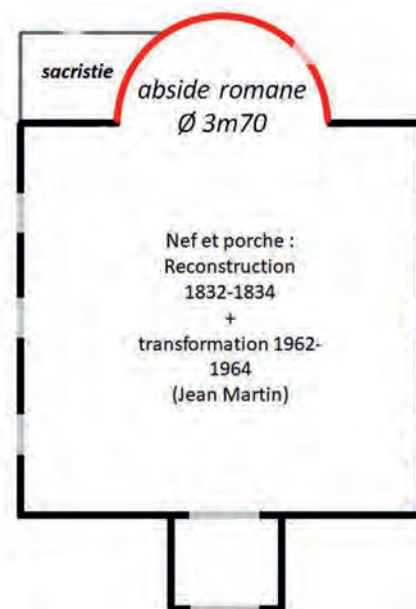


FIG. 2 : PLAN DE MASSE SIMPLIFIÉ de l'église d'Éget. Cl. E. Garland.

Historique de la découverte et premières observations

La municipalité d'Aragnouet ayant décidé d'entreprendre des travaux de rénovation dans l'église et de restaurer son retable, Julie Catalo, restauratrice d'œuvres accompagnée de Thibault de Rouvray (CAOA des Hautes-Pyrénées) vinrent les inspecter à la fin de l'année 2015. Ils aperçurent alors des vestiges d'un décor peint derrière le retable, au niveau de l'hémicycle. Le reste de l'abside, soit plus des deux-tiers de la surface de la partie tournante et son cul-de-

6. La titulature actuelle de l'église d'Éget ne saurait remonter à l'époque de sa construction. L'édifice primitif, érigé à l'époque romane, devait comporter une nef unique ouvrant sur une abside semi-circulaire. Au début du XIX^e siècle, l'édifice présentait une nef voûtée, flanquée de deux chapelles latérales, se terminant, sur le pignon ouest, par un clocher mur. La nef ouvrait sur une abside semi-circulaire, celle encore conservée. Entre 1832 et 1834 les deux chapelles furent prolongées afin de créer deux bas-côtés visant à agrandir la nef. Un clocher tour et un réaménagement complet du décor et du mobilier ont également eu lieu alors. Entre 1962 et 1964, une grande partie de ces aménagements ont été supprimés lors d'une campagne de travaux visant à moderniser l'édifice sous la conduite de l'architecte Jean Martin. De l'édifice médiéval ne subsista alors que l'abside, décorée d'un retable baroque avec tabernacle. Voir Th. DE ROUVRAY, « Découverte de décors peints... ».

7. Au niveau de l'hémicycle, Jean-Marc Stouffs a observé qu'à droite du panneau représentant l'Annonce aux bergers, subsiste la trace de la paroi gauche d'une ouverture plus ancienne que la grande fenêtre actuelle, ultime vestige de ce qui devait être l'ébrasement latéral d'une fenêtre romane. De même, côté nord, l'enduit sur lequel est peint l'archange saint Michel témoigne d'un remaniement en profondeur dans lequel on perçoit la trace d'une fenêtre primitive. Il y a donc tout lieu de penser que l'abside de l'église romane était éclairée par trois ouvertures.

8. Base Palissy.

four, était recouvert par un badigeon blanc. Le retable fut démonté un an plus tard. Il apparut alors que le décor peint était relativement bien conservé, et qu'il était constitué de plusieurs couches d'époques différentes, les plus anciennes paraissant d'époque romane. Il apparut également que ses contours n'épousaient pas exactement la forme du retable, en particulier au niveau du cul-de-four. Cela laissa à penser qu'un retable plus ancien avait précédé le retable actuel.

Le décor révélé par l'enlèvement du retable (fig. 3)

Sur la surface de l'hémicycle dégagée on pouvait identifier au registre médian, de gauche à droite : une représentation



FIG. 3 : L'ABSIDE, EN MARS 2017, après le retrait du retable. Cl. E. Garland.

l'archange saint Michel tenant une balance ; à sa droite, un bandeau vertical fleurdelisé ; puis, dans la partie médiane de l'hémicycle, à gauche de la fenêtre axiale, une représentation de la Nativité de Notre-Seigneur ; sur les ébrasements de la fenêtre, plusieurs personnages ; à droite de la fenêtre axiale, l'Annonce aux bergers ; puis, à nouveau, un bandeau vertical fleurdelisé dont seule la partie inférieure était conservée dans un état satisfaisant. Au-dessus de ces scènes, un long rinceau à l'ocre rouge était peint sur la corniche qui soulignait la naissance du cul-de-four. Le retable bouchant la fenêtre axiale, on agrandit la fenêtre primitive côté sud pour l'éclairer⁹ et introduire plus de lumière dans le chœur¹⁰. La moitié inférieure de l'hémicycle avait également reçu un décor peint, mais celui-ci avait presque intégralement disparu à cet endroit-là, suite à la mise en place d'un autel maçonné plaqué au fond de l'abside. Quant au décor du cul-de-four, il était entièrement recouvert d'un badigeon blanc. Mais derrière la partie sommitale du retable, il était noirci par la crasse accumulée au fil des siècles et, si on pouvait imaginer qu'il masquait des vestiges peints, il était quasi impossible d'en distinguer quoi que ce soit. En outre une poutre avait été insérée au-dessus de la corniche, pour assurer un appui aux retables.

Parallèlement à cette première identification du décor peint conservé, un dépôt mobilier fut mis au jour au-dessous de l'autel et derrière le retable, dépôt que Thibaut de Rouvray a étudié et analysé. Dans son article, publié par la Société académique des Hautes-Pyrénées (*SadHP*)¹¹, l'auteur détaille les circonstances de la découverte et reconstitue l'histoire de l'édifice et de ses transformations successives. D'autres communications sont venues compléter ces premières observations¹².

9. Voir *supra*, note 7.

10. Une des conséquences du concile de Trente fut le désir de faire entrer de la lumière dans le chœur des églises afin de permettre au peuple de Dieu de suivre la liturgie eucharistique et d'en voir correctement l'ornementation peinte ou sculptée, exécutée à la fois pour louer Dieu et pour instruire les fidèles sur les réalités célestes.

11. Th. DE ROUVRAY, « Découverte de décors peints... ».

12. Voir *supra*, note 4.

Le dégagement et la restauration du décor peint

Le dégagement et la restauration des peintures murales, ralenti par la crise sanitaire liée au Covid-19 et par la situation en altitude de l'église qui y a interdit toute intervention pendant une partie de l'année¹³, ne purent être terminés qu'à la fin de l'été 2021 (fig. 4). En dehors des surfaces mutilées par les transformations imposées à l'abside au cours des siècles, l'ensemble du décor peint qui couvrait primitivement l'ensemble des murs de l'abside, hémicycle et cul-de-four, a pu être dégagé. La restauration qui a suivi a confirmé l'existence de plusieurs couches picturales sur toute l'abside. Sur le mur de l'hémicycle, au niveau intermédiaire (celui de la fenêtre axiale), l'enlèvement du badigeon a montré que, dès l'époque romane, c'est l'ensemble de l'hémicycle qui avait reçu un décor peint. Celui-ci développait un cycle de l'Incarnation avec Annonciation, Visitation, Nativité, Annonce aux bergers et Adoration des mages (détails *infra*). Avec cependant des manques importants : côté nord, la scène de l'Annonciation est amputée sur plus de la moitié de sa surface ; de la Visitation, seuls les visages de Marie et d'Élisabeth sont conservés (et encore, non en totalité). Le percement de la porte de la sacristie a occasionné une perte importante. De même, au-dessus de celle-ci, il y a une autre lacune de grande extension, probablement due au percement d'une autre ouverture, depuis lors rebouchée. Comme nous l'avons expliqué (note 7), il semble bien que l'abside a eu de petites ouvertures latérales bouchées lors des remaniements de la fin du Moyen Âge. Cette partie bouchée reçut elle-même un décor peint figurant l'archange saint Michel tenant une balance. Cette scène est peinte sur un



FIG. 4 : L'ABSIDE RESTAURÉE. Cl. E. Garland, octobre 2021.

mortier de reprise assez épais probablement destiné à donner une apparence plus propre au mur ragré et rafraîchi (fig. 5). Elle empiète sur la scène de la Nativité, et ce d'une façon telle qu'on peut supposer que le décor primitif avait été alors occulté par un badigeon. À droite de l'archange, le bandeau fleurdelisé susmentionné recouvrait une partie de la scène de la Nativité. Cette scène a été relativement bien préservée dans son ensemble, malgré la disparition de sa partie gauche derrière le bandeau fleurdelisé et l'archange saint Michel, mais elle présente une lacune significative à droite, derrière la tête de Marie. Une partie du manteau de Joseph a ainsi disparu.

Le dégagement de la fenêtre axiale, dont la couche picturale, très dégradée, repose quasiment directement sur le bâti (le maçon n'a pas pris le soin de poser une couche de mortier pour faire disparaître les irrégularités de l'appareil), a confirmé la présence de quatre personnages, deux sur chaque ébrasement. Ils illustrent l'histoire de Caïn et Abel.¹⁴ À droite de la fenêtre, l'Annonce aux bergers s'avère être le panneau le mieux conservé de l'hémicycle. Il présente néanmoins une lacune importante en son centre, et un bandeau

13. Les techniques de restauration utilisées imposaient une température ambiante au moins égale à 15° C en journée, température en-dessous de laquelle les délais de séchage devenaient trop importants. Éget étant situé à 1 100 d'altitude, au cœur de la chaîne des Pyrénées, de telles conditions ne sont remplies que la moitié de l'année.

14. La couche picturale, qui repose sur une maçonnerie brute, irrégulière, est très dégradée. C'est par comparaison avec d'autres ensembles contemporains que l'on peut identifier formellement les scènes.



FIG. 5 : L'ARCHANGE SAINT MICHEL ET LE BANDEAU FLEURDELISÉ, avant restauration. Cl. E. Garland, mars 2017.

vertical fleurdelisé recouvrait l'extrémité droite du panneau. Au-delà, le percement de la fenêtre sud a fait disparaître tout un pan du décor primitif. Mais à droite de cette fenêtre, à l'extrémité sud occidentale de l'hémicycle, des vestiges ont été retrouvés. Ils appartiennent à la dernière scène du cycle de l'Incarnation : un personnage couronné debout, porteur d'offrande, suivi d'un second, également couronné (dont seule une petite fraction était conservée) ; devant eux, un fragment d'étoile et, sous celle-ci, les traces d'une troisième couronne. On aura reconnu dans ces fragments la scène de l'Adoration des mages. Là aussi, la couche picturale est très usée.

Au final, ce sont des éléments de trois époques différentes que l'on identifie sur ce registre intermédiaire de l'hémicycle de l'abside : le plus ancien en couvrait initialement toute la surface. Il développait un cycle de l'Incarnation, dans un style incontestablement roman. À ce décor primitif est associé celui de la fenêtre axiale, exécuté semble-t-il par une main différente. Ce n'est que plusieurs siècles plus tard que l'archange saint Michel et les deux bandeaux fleurdelisés vinrent recouvrir le décor primitif, consécutivement aux transformations des XVI^e et XVII^e siècles (agrandissement des fenêtres, création de la sacristie, mise en place d'un premier retable).

Lors de la restauration, il apparut évident qu'il convenait de privilégier le cycle de l'Incarnation, de par son historicité, son étendue, sa cohérence, et également ses qualités artistiques intrinsèques. Mais il était également plus que souhaitable de conserver une partie des apports postérieurs, afin de conserver la mémoire de l'histoire du décor de cette abside (suivant en cela les préconisations émises par Cesare Brandi dans ses écrits¹⁵). L'archange saint Michel, malgré le peu qu'il en reste, est d'une qualité plastique incontestable et il importait de le conserver d'autant qu'il était peu probable que l'on puisse espérer trouver en dessous des vestiges du

décor précédent. Les bandeaux fleurdelisés, eux, présentaient davantage un intérêt historique qu'artistique. Réalisé au pochoir, leur décor répétitif était d'un intérêt secondaire comparativement à celui des scènes qu'ils recouvraient. Côté nord, où le bandeau s'étendait¹⁶ depuis le milieu de la partie inférieure de l'hémicycle (c'est-à-dire plusieurs dizaines de centimètres sous la zone intermédiaire) jusqu'à la corniche supérieure (fig. 5) il fut décidé d'en conserver la partie la mieux préservée, et d'en supprimer la partie supérieure, afin de dégager l'âne de la Nativité. Côté sud, là où le bandeau était à la fois moins bien conservé et recouvrait un berger, il fut décidé de ne conserver, comme témoin, que la partie inférieure du bandeau fleurdelisé, la mieux préservée.

Par chance les peintres des différentes époques avaient utilisé des palettes qui ne juraient pas entre elles de manière trop violente. L'art du restaurateur a fait le reste, et dès lors la juxtaposition des fragments, bien qu'anachronique, présentait une unité et une cohérence visuelles suffisantes pour rester agréable à l'œil du visiteur comme du fidèle. Quant à la frise ocre rouge qui ornaît la corniche surmontant ces scènes, il s'avéra, malgré les lacunes et la dégradation de la couche picturale (en particulier côté sud), qu'elle se prolongeait bien sur l'ensemble de la corniche. Une quarantaine

15. Cesare BRANDI, *Théorie de la restauration*, Éditions du Patrimoine, Paris, 2001. Le décor peint de l'église Sant Romà de Les Bons, en Andorre, a connu des vicissitudes similaires à celui d'Éget. Si les peintures murales romanes ont été enlevées (elles sont aujourd'hui partiellement exposées au Musée National d'Art de Catalogne (MNAC), à Barcelone), on peut voir *in situ* une copie de celles-ci, confrontées avec le décor baroque qui en orne le cul-de-four. La polychromie y apparaît beaucoup plus contrastée qu'à Éget.

16. Plus ou moins complètement.

de centimètres avant la fin du bâti de l'abside actuelle, elle s'arrête brutalement tant au nord qu'au sud.¹⁷ Cela laisse à penser que l'abside fut légèrement agrandie lors d'une intervention tardive, postérieure aux interventions des XVII^e et XVIII^e siècles. En effet, il n'y a aucune trace de décor peint sur les parois rajoutées au moment de cet agrandissement¹⁸.

La partie inférieure de l'hémicycle

Il ne reste quasiment rien de la décoration de la partie basse de l'hémicycle, séparée du niveau intermédiaire par un fin bandeau horizontal, irrégulier, tracé à l'ocre rouge. Dessous ce bandeau, la couche picturale conservée est très incomplète. À gauche de la porte de la sacristie, sous les pieds de l'archange Gabriel (Annonciation), seuls quelques centimètres carrés ont pu être dégagés et sauvés. De petites surfaces grises et ocre. Trop peu pour pouvoir distinguer quoi que ce soit. À droite de la porte, sous et au-delà du bandeau fleurdelisé, on reconnaît un faux appareil de pierre, de belle qualité, travaillé en trompe l'œil. Il recouvre de maigres vestiges de représentation figurative à l'ocre rouge. L'ensemble n'excède pas un mètre de largeur. La couche inférieure faisait probablement partie du décor primitif de l'abside. Mais ce qu'il en reste est si parcellaire qu'il est impossible de se figurer raisonnablement ce qu'elle pouvait figurer. Une courtine ? Cela semble peu probable. Des personnages ou des animaux ? Peut-être, mais sans aucune certitude. Quoi qu'il en soit, le restaurateur a pris le sage parti de conserver tout ce qui pouvait l'être afin de permettre d'y revenir plus tard, éventuellement. Au-delà, c'est-à-dire à partir de l'aplomb du haut du corps de Marie, dans la scène de la Nativité, et jusqu'à l'aplomb du dernier tiers de la scène de l'Annonce aux bergers, la mise en place d'un autel adossé au fond de l'abside¹⁹ a fait disparaître toute trace de décor. Sur celui qui réapparaît ensuite sur une surface équivalente à celle côté nord, on retrouve le faux appareil de pierre, sans trace du décor sous-jacent.

Le cul-de-four

L'enlèvement du badigeon et le nettoyage des parties noircies du cul-de-four ont confirmé, sous un ciel étoilé bleu probablement réalisé au XIX^e siècle, l'existence de plusieurs décors peints, partiellement superposés. Aucun n'étant complet, et les couches picturales à la fois fragiles et souvent très dégradées, des choix délicats ont dû être opérés. Et ce ne fut pas simple, au regard de la complexité de l'équation à résoudre. Que sauvegarder ? Qu'accepter de faire disparaître ? Comment rendre lisible un ensemble de vestiges qui n'ont jamais été conçus pour être ainsi vus ? Pour la zone masquée par la partie supérieure du retable (fig. 6), le nettoyage a révélé que le décor primitif n'avait pas été recouvert par un décor plus récent, à l'exception d'un simple badigeon. Bien que la couche picturale soit très abîmée et les lacunes nombreuses, ce qui restait du décor primitif a donc pu être dégagé sans difficulté particulière. On vit alors apparaître la partie inférieure d'une représentation du Christ en Majesté, trônant dans une mandorle, entouré de figures dont le lion de Marc et un ange thuriféraire. Cela nous replaçait dans l'univers bien connu des représentations de la Parousie, un thème maintes fois illustré au cul-de-four des églises romanes de la région.

À droite de ce Christ en majesté, côté sud, il se confirmait que la maçonnerie avait souffert, faisant disparaître tout espoir de trouver des traces du décor primitif de cette zone. En revanche, côté nord, l'élimination du badigeon blanc révélait une superposition de plusieurs couches picturales. Que faire alors ? D'autant qu'il apparut que selon la zone, on avait superposé une, deux, ou trois couches. Cette fragmentation s'explique d'une part par la mise en place, dès la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècle pour le plus ancien (?), de retables qui ont conduit à repenser le décor de l'abside et de son cul-de-four ; d'autre part par des désordres structurels dans la maçonnerie (certains consécutifs au percement des ouvertures et d'autres, peut-être, dus au fait que la construction primitive n'était pas d'assez bonne qualité). La maçonnerie est objectivement bien moins soignée que dans nombre de réalisations romanes de la région. En outre, comme dans le reste de la chaîne des Pyrénées, l'édifice a probablement souffert d'événements telluriques.

17. Côté sud, où l'extrémité du rinceau est conservée, on le voit se replier sur une dernière palmette digitiforme, dans un mouvement qui ne laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agit là d'une extrémité.

18. Et d'ailleurs on remarque une césure dans la maçonnerie à cet endroit.

19. La comparaison avec les dispositifs d'époque romane conservés dans les sanctuaires des églises paroissiales laisse à penser que l'autel primitif n'était pas accolé au mur. Le dispositif actuel serait donc le résultat des transformations post tridentines (la pierre de consécration de l'autel porte la date de 1695). Voir Th. DE ROUVRAY, « Découverte de décors peint... », p. 12.



FIG. 6 : VUE D'ENSEMBLE DU CUL-DE-FOUR. Cl. E. Garland, juillet 2020.

Quelles conséquences pour les vestiges peints ? Au-dessus du Christ roman, un second Christ en Majesté entouré de nuées est apparu, sans trace d'une couche picturale sous-jacente. En revanche, à droite, dans la partie sud du cul-de-four, deux couches picturales se superposent. Et même trois dans la zone opposée, côté nord. Ces constats conduisent à proposer la séquence suivante : peu après l'achèvement de la construction de l'abside, un atelier la décora intégralement, dans le style roman. Trois à quatre siècles plus tard, lorsque la communauté décida de mettre en place un retable plaqué au fond de l'abside, elle obstrua la fenêtre axiale, et perça une large ouverture côté sud de l'hémicycle pour l'éclairer, entraînant un effondrement partiel de la voûte au-dessus²⁰. Est-ce à ce moment-là qu'on boucha la petite ouverture, côté nord, sous l'actuel archange saint Michel ?²¹ Quoi qu'il en soit, on fit disparaître le décor peint primitif du cul-de-four et on en créa un autre, organisé autour d'une nouvelle représentation du Christ en Majesté entouré des Quatre Vivants²² au-dessus du retable. Ce décor couvrait alors l'ensemble des parties visibles du cul-de-four. Pour une raison qui nous échappe, les Quatre Vivants furent peu de temps après remplacés par une nouvelle représentation de ces Quatre Vivants, sans toucher au Christ en Majesté. Puis, fin XVII^e siècle, on remplaça le retable par le retable actuel, de dimensions similaires mais avec un couronnement différent²³. Est-ce à moment-là que l'on fit disparaître sous un ciel étoilé l'ensemble du décor peint de l'abside ? Plus probablement lors de la reconstruction partielle de l'église au XIX^e siècle.

Quelle conséquence pour la restauration ?

20. À moins que l'effondrement de la voûte ait eu lieu avant la mise en place du retable, et en ait précipité l'installation.

21. Voir *infra*, où nous réexaminons ce point.

22. Apocalypse 4, 6-8.

23. On ne peut exclure qu'il y ait eu plus de deux retables successifs. Mais rien ne permet de le dire.



FIG. 7 : DÉTAIL DU BANDEAU FLEURDELISÉ côté nord et de la couverture de Marie dans la scène de la Nativité. On remarque la restauration au *tratteggio*.
Cl. E. Garland, août 2021.

La découverte, derrière la partie sommitale du retable, du décor roman, sans couche plus récente, et la certitude qu'il est du même atelier que le cycle de l'Incarnation sur la partie tournante de l'hémicycle (voir *infra*), ont conduit à choisir de mettre en lumière ce décor. D'autant que malgré ses nombreuses lacunes, certains éléments se révélaient d'excellente facture. En revanche, pour le reste du cul-de-four, une fois acquis que le décor étoilé ne présentait pas d'intérêt particulier, le restaurateur a été face à un dilemme pour la surface située juste à gauche, où le décor roman se prolonge sous les rajouts plus tardifs. Compte tenu de la qualité et de l'état de conservation du décor primitif, et de la relative banalité du décor rajouté par la suite, il choisit de dégager et restaurer le lion de Marc et l'ange thuriféraire qui le surmonte. En revanche il n'alla pas au-delà et conserva, sur le reste du flanc nord, les vestiges des deux décors des XVI^e-XVII^e siècles. Côté sud, les désordres dans la maçonnerie ayant fait disparaître toute trace du décor d'époque romane, il ne restait à ce niveau que les deux décors superposés, quasi entremêlés, des XVI^e-XVII^e siècles. L'enjeu de la restauration fut alors de les rendre les plus lisibles possible. Par le jeu du ragrément des enduits et du rattrapage des petites lacunes selon la technique du *tratteggio* (fig. 7), le résultat final apparaît comme un ensemble composite, parfaitement lisible dans la partie médiane de l'hémicycle mais nécessitant une certaine attention pour appréhender la composition du cul-de-four. Grâce aux efforts portés au comblement des lacunes, et à leur coloration, celui-ci conserve néanmoins une certaine harmonie. Une large bande nue, irrégulière, le cerne, conséquence de l'extension de l'abside, probablement au XIX^e siècle.

Le décor d'époque romane

La partie tournante de l'hémicycle

Les vestiges à l'ocre rouge situés dans la partie basse de l'hémicycle, à l'aplomb de la couverture de Marie, dans la scène de la Nativité, dessinent une forme que nous pouvons supposer animalière, sans plus de précision (fig. 8). Au registre intermédiaire, le cycle de l'Incarnation commence à l'extrémité nord-occidentale du mur, par l'Annonciation (fig. 9). L'archange Gabriel ouvre



FIG. 8 : ZONE INFÉRIEURE DE L'HÉMICYCLE, à gauche (détail).
Cl. E. Garland, octobre 2021.



FIG. 9 : L'ANNONCE À MARIE, la Visitation, et l'archange saint Michel. Cl. E. Garland.

la scène. D'un pas léger qui effleure à peine le sol (remarquez la façon dont l'artiste a représenté le pied de profil), Gabriel se penche légèrement, de trois-quarts, vers Marie. Des boules ocre ornent sa mandorle, gris-bleu. De la main gauche il lui présente une fleur de lys que sa dextre désigne de son index, signe de l'alliance en train de se nouer. Son aile gauche se déploie entre sa tête et celle de Marie, qu'elle surplombe légèrement. Face à lui, Marie, le visage tourné de trois-quarts, esquisse de sa main droite repliée un geste d'acceptation étonnée si fréquent dans les représentations romanes de l'Annonciation. Ce qui frappe dans cette représentation pleine de retenue, c'est cette alliance entre une composition rigoureusement construite, la simplicité toute conventionnelle des vêtements et de leurs plis en V, leurs détails non réalistes, tels que les bords des vêtements (bas de l'habit de Gabriel, bas du voile de Marie) et le jeu subtil des teintes, peu nombreuses en couleurs primaires, mais diluées pour créer des nuances chromatiques sans pour autant avoir recours à des dégradés proprement dits, la délicatesse avec laquelle le visage de Marie est dessiné, le creux de ses yeux souligné, le regard bien posé, et son auriculaire si délicatement replié sur sa main droite. Le Maître d'Éget maîtrise son art.

De la scène suivante, il ne subsiste quasiment rien, mais le peu qu'il en reste – uniquement les visages – permet d'identifier sans aucune ambiguïté l'épisode de la Visitation de Marie à sa cousine Élisabeth (fig. 9). Marie est à gauche. Elle porte le même voile que sur la scène précédente. Son regard croise celui d'Élisabeth, qui semble moins juvénile. Représentation là aussi tout à fait traditionnelle, où se confirme le talent du peintre qui, dans les carnations en particulier, exploite avec subtilité, sensibilité, toutes les possibilités de camafeu que l'ocre lui offre. Une vaste lacune s'étend à droite de cette scène, partiellement comblée par une représentation tardive de l'archange saint Michel tenant une balance, représentation qui est venue occulter la partie droite de la scène de la Visitation. Cette représentation ne faisant pas partie du cycle primitif, nous la décrirons plus tard. Au-delà de l'archange se déployait, sur un large panneau, la Nativité de Notre-Seigneur. Le panneau est hélas amputé de son extrémité gauche et un bandeau fleurdelisé est venu en recouvrir une partie. Mais, comme nous l'avons signalé, la partie supérieure de ce bandeau, très dégradée, fut éliminée lors de la restauration, afin de dégager les vestiges sous-jacents.



FIG. 10 : LA NATIVITÉ. Cl. E. Garland.

La Nativité (fig. 10) s'organise autour de trois pôles : la Vierge Marie, couchée sur un lit ; l'Enfant-Jésus, entouré de l'âne et du bœuf ; et Joseph, debout, fermant la scène à droite. On ne peut exclure l'existence d'un quatrième pôle, à l'extrémité gauche du panneau, dont une paire d'ailes de petites dimensions serait le dernier vestige. Marie est couchée sur un lit monté sur des pieds torsadés élevés. Sa tête repose sur un large coussin. Son corps est protégé par une couverture. Elle désigne de la main droite son Enfant. Les remarques stylistiques que nous avons faites pour la scène de l'Annonciation peuvent être reprises ici : même façon d'appréhender les tissus, leurs plis et leur retombée, finesse des traits du visage de Marie, etc. Le dessin de sa main gauche repliée est délicat, remarquable. Signalons en outre l'utilisation qui est faite du motif des croisillons (coussin de la tête, intérieur de la couverture), procédé à la fois simple dans son principe et, dans le cas du coussin, soigné dans sa réalisation. L'Enfant-Jésus, emmaillotté, repose sur ce que l'on pourrait prendre pour une couverture, ornée d'une résille similaire à celle de la couverture de Marie, évocation pour le moins artificielle d'un berceau ou d'une mangeoire (à moins qu'il ne faille imaginer la couverture posée à même le sol ?). L'âne et le bœuf, réduits à leur buste, surveillent tendrement l'Enfant-Jésus. L'âne gris retient dans sa gueule un pan du linge de Jésus, qu'il replie ou qu'il tire. La tête du bœuf, cornue, est particulièrement soignée. Tout comme le visage de Jésus, qui n'a rien de celui d'un nouveau-né. Au-dessus, une rosace à huit pétales, ceinte d'un anneau vert, dessine une étoile. Mais que vient faire, à gauche, le fragment aux deux ailes tournées vers la gauche ? Il s'agissait à n'en pas douter d'un petit ange. Rien n'indique qu'il sorte de nuées, et nous sommes bien en peine d'identifier la raison de sa présence. La comparaison avec d'autres représentations de la Nativité, en peinture murale ou sur parchemin, n'a rien donné de probant. S'agirait-il du songe de Joseph (Matthieu, 1, 20-24)²⁴ ? À l'opposé de cette scène, Joseph, debout, chaussé, se tient à la tête du lit de Marie (fig. 8). Il contemple la scène, la main droite levée. Il est coiffé d'une sorte de bonnet surmonté d'un

24. Ce thème est représenté dans quelques cycles de l'Incarnation. Ainsi, en sculpture, au portail nord de l'église de Montsaunès. Si cela avait été le cas à Éget, alors Joseph aurait été représenté deux fois, sur deux panneaux juxtaposés.



FIG. 11 : L'ANNONCE AUX BERGERS. Cl. E. Garland.



FIG. 12 : L'ANNONCE AUX BERGERS. Détail central : l'arbre.
Cl. E. Garland.



FIG. 13 : LES MAGES. Cl. E. Garland.

bouton, qui indique son appartenance à la gent juive. Sa barbe et sa chevelure sont soignées. Son vêtement ample dessine des plis plus sophistiqués que ceux de la couverture de Marie. Il est difficile de savoir quel rôle Joseph joue ici. En effet, il n'est pas dans l'interrogation, aucun ange ne vient calmer ses éventuels états d'âme, et il semble simplement désigner l'Enfant-Jésus. Il nous rappelle qu'aux premiers temps du christianisme, il était coutume de figurer le prophète Balaam montrant l'étoile, annonçant la venue du Sauveur²⁵ et, un peu plus tard, dans les représentations de l'Adoration des mages, un personnage debout derrière la vierge Marie, non identifiable de façon formelle²⁶.

En vis-à-vis, le Maître d'Éget a développé l'Annonce aux bergers, à droite de la fenêtre axiale (fig. 11). Les gardiens du troupeau sont au nombre de trois, un nombre qui n'est peut-être pas choisi au hasard. Le premier joue du flutiau ; le deuxième lève la tête en direction de l'ange venu leur annoncer la Bonne Nouvelle de la naissance du Messie. Il apparaît, sortant des nuées, dans l'angle supérieur gauche de la scène. Le troisième berger ferme la scène à droite. Il est placé sur une petite éminence. Les trois bergers sont de taille différente, probablement dans le but de donner de la profondeur à la scène. Un grand arbre occupe le centre de la composition. Il est malheureusement partiellement amputé. Son tronc se divise en trois grosses touffes, séparées, qui s'élèvent verticalement. Les deux touffes latérales, en forme de feuille de laurier, encadrent une ramure centrale, de forme ovoïde plus large. À l'intérieur, les branches dessinent un réseau de palmettes d'une grande délicatesse, ponctuées de fines touches ocre rouge (fig. 12). Des cabris, des chèvres et autres ovins en tous genres, ainsi que des chiens complètent la scène. Certains sont affairés à brouter, d'autres se tournent vers l'ange.

Comme au côté nord, une bande fleurdéliée masque en partie l'extrémité droite du panneau. Elle a sans doute été rajoutée pour border le tout premier retable, mis en place aux débuts des Temps modernes. Suit une grande lacune due à l'agrandissement de la fenêtre sud. De ce fait il ne reste plus, à la droite de la fenêtre, qu'un petit panneau dans lequel on reconnaît un fragment d'étoile, de même forme que celle qui figure au-dessus de la scène de la Nativité, et deux personnages debout, tournés vers la gauche (fig. 13). Le premier est quasiment complet. Son visage, bien conservé, est coiffé d'une couronne, et il présente une offrande qu'il tient respectueusement à travers les plis de son vêtement. Il est habillé de court et le geste esquissé par ses pieds montre qu'il est en mouvement. Il est suivi par un deuxième personnage dont il ne reste quasiment rien. Mais le peu qui subsiste permet d'affirmer sans ambiguïté qu'il était également coiffé d'une couronne, qu'il était vêtu d'un habit ocre, et qu'il se dirigeait dans le même sens. Comme indiqué plus haut, une troisième couronne se devine sous l'étoile. On a donc affaire à une Adoration des mages. Le troisième mage, qui se trouvait en avant du premier conservé, devait être agenouillé et offrir son présent à l'Enfant-Jésus tenu sur les genoux de Marie, lesquels ont disparu lors de la modification de la fenêtre sud.



FIG. 14 : FENÊTRE AXIALE, ébrasement nord. Le meurtre de Caïn.
Cl. E. Garland.

25. Livre des Nombres 24,17.

26. Sarcophage « de la Trinité », Arles, Musée de l'Arles antique, IV^e siècle.

La fenêtre axiale

La fenêtre axiale est largement ébrasée. Sa couche picturale est dégradée et lacunaire. On distingue quatre personnages. Côté nord, à gauche, un homme debout, cheveux longs, vêtu de court, frappe un second personnage qui lui fait face, courbé en avant (fig. 14). Côté sud, au plus près de la paroi interne de l'abside, un personnage habillé de la même façon, mais cheveux courts semble-t-il, élève les mains. Apparemment il présente une offrande. Près de l'ouverture de la fenêtre, on distingue les restes d'un quatrième personnage debout tourné face au précédent. Cette double scène figure l'histoire de Caïn et Abel (Genèse, 4, 1-16). Côté sud, il s'agit de l'offrande d'Abel et de Caïn, et en face, Caïn tuant Abel. Huit traits ocre rayonnent à partir de la partie haute de l'ébrasement, au-dessus de ces personnages, manifestant la présence divine.

Ainsi l'ensemble du décor de l'hémicycle figure-t-il d'une part un cycle de l'Incarnation et, en complément, l'histoire de Caïn et d'Abel le juste. L'offrande d'Abel renvoie explicitement au sacrifice du Christ. L'épisode est encore de nos jours rappelé dans le mémorial du canon de la messe²⁷. Le geste de Caïn, lui, constitue le premier meurtre raconté dans la Bible. Il rappelle aux fidèles à la fois l'injustice, le péché que constitue le meurtre d'un innocent (Abel) et le sacrifice du Christ, lui aussi innocent de tout péché.

Les vestiges du décor roman du cul-de-four.

Sur le cul-de-four, les vestiges passablement détériorés du décor primitif se concentrent dans la partie inférieure, derrière la partie sommitale du retable primitif²⁸ (fig. 15). Que voit-on aujourd'hui ? Au centre, sur un fond monochrome,



FIG. 15 : LES VESTIGES DU DÉCOR ROMAN SUR le cul-de-four. Cl. E. Garland.

27. Cela nous renvoie directement au mémorial du canon de la messe, dont le texte n'a quasiment pas changé au cours des siècles : « Et comme il t'a plu d'accueillir les présents d'Abel le Juste, le sacrifice de notre père Abraham, et celui que t'offrit Melchisédech, ton grand prêtre, en signe du sacrifice parfait, regarde cette offrande avec amour et, dans ta bienveillance, accepte-la. »

28. C'est probablement à l'occasion de la pose de ce premier retable que les parties visibles de l'abside furent recouvertes d'un nouveau décor peint, tout du moins sur le cul-de-four.

blanc cassé, est peinte une mandorle légèrement ovoïde dans laquelle s'inscrit, sur un fond verdâtre, la partie inférieure, seule conservée, d'une représentation du Christ en Majesté assis sur un trône adouci par un coussin. La mandorle est formée de trois fins rubans (un ocre jaune encadré de deux bruns) perlés en leurs bords extérieurs. La partie centrale du trône divin est percée d'une double arcature, tout comme l'était le lit de Marie dans la scène de la Nativité. Le coussin est lui aussi similaire, tant dans sa forme que dans son décor de résille, à celui de Marie dans cette même scène. Seule la couleur change : gris bleu pour celui de Marie, ocre brun pour celui du Christ en majesté. Un tapis, décoré d'une même résille ocre brun, s'étend du trône aux pieds du Christ. Ceux-ci, écartés, mordent sur la mandorle. On ne voit aucune trace de sandale. Le Christ est assis. Il porte un vêtement ocre brun qui couvre un large plastron ocre clair orné de deux galons : le premier le cerne, et le second est vertical. Sur ces galons sont peints des cabochons en quincence, imitant ces riches bandes filigranées si fréquentes sur les reliquaires les plus prestigieux.²⁹ De maigres vestiges de la manche droite du vêtement laissent à penser que le Christ esquissait un geste de bénédiction avec son bras droit replié sur la poitrine, comme on le voit sur tant de culs-de-four des églises de l'aire catalo-pyrénéenne. La base du vêtement, dont on devine plus qu'on ne discerne les plis, est, elle-aussi, ornée d'un large galon similaire à ceux du plastron, mis en valeur par sa teinte de fond, verdâtre. Dessous, la robe du Christ se distingue par sa couleur ocre jaune à l'extérieur, verdâtre en ses replis intérieurs, visibles à la base. La disparition de la partie supérieure de la scène ne permet pas d'en savoir plus. À droite de la mandorle, il ne reste rien du décor d'époque romane. En revanche, de l'autre côté, une partie significative du décor subsiste. À commencer par le lion de Marc, en bas. Le félin, au corps étonnamment fin et allongé, est particulièrement élégant (fig. 16). En position centrifuge (sa queue, relativement courte, flirte avec la mandorle du Christ), il semble vouloir s'éloigner vers la gauche. Mais son buste est redressé en arrière, et de son beau regard il contemple le Christ, gueule ouverte, langue pendante. Sa patte antérieure droite, relevée, repose sur le livre de son évangile, aujourd'hui réduit à un simple rectangle vert. Deux ailes colorées se déploient de part et d'autre de son encolure. Il reste des vestiges de la résille ocre brun qui couvrait la partie supérieure des ailes et de fines pennes ocre brun leur étaient rattachées par l'intermédiaire d'un liseré vert. Sous l'aile droite du lion (à gauche, donc), on lit : « MARCS », écrit en onciales. Juste en-dessous, la patte du lion montre de longues griffes rouges. Ce soin du détail, on le retrouve sur l'ensemble du corps du lion. Le peintre a utilisé différentes nuances de gris, depuis un blanc cassé jusqu'au noir pur, pour donner vie au pelage, à la crinière bouclée, et aux traits du visage du lion. Quand bien même cette représentation reste peu réaliste (la gueule du lion combine des traits du bœuf de la Nativité et des chiens), elle n'en est pas moins plastiquement remarquable.

Au-dessus du lion, un personnage ailé pourrait, si l'on n'y prend garde, être pris pour une représentation de l'évangéliste Matthieu. Mais il tient un encensoir de sa main droite, et il n'a pas de livre. Il s'agit donc d'un ange thuriféraire.



FIG. 16 : LE LION DE SAINT MARC. Cl. E. Garland.

Son vêtement, mieux conservé que celui du Christ en majesté, permet d'apprécier le soin des plis, le jeu des nuances d'ocre. On retrouve les couleurs de base du Christ, à savoir un manteau ocre brun posé sur une tunique longue, verte et jaune. Les formes sont simples, mais le dessin des plis (essentiellement en V) est soigné et, malgré une lacune à cet endroit, on devine que la base du manteau développait un large pli soulevé par le vent céleste, selon un procédé si fréquent à l'époque romane. Plusieurs détails méritent d'être signalés. Tout d'abord le dessin des pieds de l'ange : celui de gauche étale ses orteils, tandis que

29. Comme on peut en voir sur un certain nombre de reliquaires du Trésor de Conques, et qui furent souvent imités en peinture. Emmanuel GARLAND, « L'art des orfèvres à Conques », *MSAMF*, t. LX (2000), p. 83-114.

celui de droite est figuré de profil, avec cette même façon de représenter le gros orteil masquant les autres orteils que pour Gabriel dans la scène de l'Annonciation. De même, les plis en V sont similaires à ceux de Marie dans cette même scène, aussi bien par leur forme que par les couleurs employées. Même similarité entre la chevelure de l'ange et celle de Gabriel, entre la façon d'accrocher les ailes et de les déployer, etc. Tout comme le lion de Marc contemplait le Christ en sa gloire, l'ange thuriféraire a le regard résolument tourné vers le Christ. La souplesse des liens qui soutiennent l'encensoir, qui semble suspendu dans l'air, confère une dynamique au personnage qui, sans cela, paraîtrait bien statique.

L'évangéliste Matthieu pourrait être ce personnage dont il ne reste que les pieds et le bas du vêtement, peint à proximité de la mandorle, juste au-dessus de l'ange thuriféraire. À moins qu'il ne s'agisse d'un autre ange. On remarque que son pied droit présente le même profil que celui de l'ange en-dessous. Et c'est tout. Le reste de la composition a disparu, ou du moins n'est plus visible. Côté sud, des désordres dans la maçonnerie³⁰ ont fait intégralement disparaître toute trace du décor primitif³¹. Côté nord, en revanche, le décor se prolonge sous les repeints tardifs, mais ceux-ci ayant été préservés, nous ne sommes pas en mesure d'identifier ce qu'ils figuraient. Par analogie avec les autres décors d'abside d'époque romane conservés dans l'aire pyrénéenne et même au-delà, il ne fait pas de doute que le cul-de-four célébrait la Parousie. Cependant, la composition et le contenu exact de la scène demeurent partiellement inconnus. En effet, la représentation du Christ en majesté entouré des Quatre Vivants et d'anges thuriféraires occupe moins d'un tiers de l'ensemble de la surface du cul-de-four (fig. 6). Plus surprenant encore, lorsqu'on extrapole les dimensions du Christ et de sa mandorle ovoïde³², on est loin d'atteindre le sommet du cul-de-four.

Or parmi tous les décors de culs-de-four d'abside principale conservés, d'époque romane, dans l'aire catalo-pyrénéenne, absolument aucun ne présente un espace aussi important au-dessus de la mandorle du Christ, aucun ne laisse vide une surface aussi importante. En outre, l'emplacement même du Christ en Majesté en bas du cul-de-four semble exclure que l'on ait compartimenté la voûte comme à Angoustrine (où la Cène est peinte sur la partie inférieure du cul-de-four), Caldegas ou Marenyà, selon un procédé qui devient de plus en plus fréquent aux XIII^e et XIV^e siècles³³. Car dans tous ces exemples, c'est la partie inférieure du cul-de-four qui est amputée, afin que le Christ en majesté occupe la place éminemment symbolique du sommet de la voûte³⁴. Dans ces conditions qu'est-ce qui pouvait compléter les éléments restants ? Certes, la présence d'un ange thuriféraire indique que le peintre ne s'est pas contenté de la simple représentation du Christ en Majesté entouré des Quatre Vivants, comme à Casesnoves, Saint-Calixte de Cazaux-Fréchet ou encore Santa Maria de Mur, Sant Pere de la Seu d'Urgell, Saint-Aventin, etc. De nombreux culs-de-four présentent des scènes ou des personnages complémentaires, comme à Santa Maria d'Aneu, Santa Maria de Cap d'Aran, Santa Maria et Sant Climent de Taüll, Sant Miquel d'Engolasters en Andorre, Sant Serni de Baiasca, ou même Vals et Montgauch, etc., qu'il s'agisse d'archanges intercesseurs, d'un chérubin et d'un séraphin, voire d'anges thuriféraires ou même de l'archange Saint Michel terrassant le dragon comme à Saint-Michel d'Engolasters. Mais même lorsqu'on considère ce type de représentation, le compte n'y est pas. En effet l'espace entre le lion de Marc et l'extrémité latérale de l'abside est telle que l'on dispose d'une surface très importante, et les éléments qui composent la scène ne sont pas dilués dans l'espace comme au cul-de-four de l'église de Baiasca. La recherche de points de comparaisons élargie à l'Occident chrétien ne nous a guère éclairé. Certes il existe des ensembles en Italie, ou même en France (chapelle de Berzé-la-Ville) où le Christ en Majesté est entouré de nombreux personnages (en général des apôtres ou des saints vénérés localement), mais aucun ne nous guide de façon pleinement satisfaisante. De même notre recherche d'enluminures n'a rien de donné de probant. Quelles que soient les hypothèses que l'on puisse avancer, ciel ouvert, croix glorieuse, puissances célestes,

30. Voir *supra*.

31. À l'exception d'un fragment ocre à proximité de l'extrémité droite de la poutre encastrée. Sa forme et son emplacement font qu'il pourrait s'agir du sabot d'une des pattes du taureau de Luc.

32. Un moment je me suis demandé si la mandorle n'aurait pas pu être en forme de 8, comme sur la voûte de l'absidiole sud de la chapelle Saint-Jean-des-Vignes à Saint-Plancard (Haute-Garonne). Mais en observant de près les vestiges conservés, on voit que la mandorle se referme dans sa partie supérieure, à un niveau qui correspond au visage du Christ, beaucoup trop haut pour que l'on puisse envisager l'ajout d'un second ovoïde. En outre la position des pieds du personnage en haut à droite de l'ange thuriféraire indique sans ambiguïté que son corps était incliné vers la droite, ne laissant pas la place à un retour de mandorle vers la gauche.

33. Cazeaux-de-Larboust, Osia, crypte de la cathédrale de Roda de Isabena, Vió, San Justo de Segovia, etc.

34. Certes il existe des représentations de la Parousie où le Christ est surmonté d'un ciel, comme au cul-de-four de Sant' Angelo in Formis, en Campanie. Mais dans ces représentations, il n'y a pas de mandorle autour du Christ. La filiation de ce type de représentation avec celles des époques antérieures, transmis par les mosaïques du premier millénaire, est évidente (depuis Sainte-Pudentienne ou Saints-Côme-et-Damien à Rome jusqu'à l'abside de Saint-Paul-hors-les-murs).

scènes historiées, en l'absence de trace concrète ou de comparaison solide, force est de constater que la composition d'ensemble du décor du cul-de-four d'Éget semble être un *unicum*. Elle demeure énigmatique et, pour l'instant, nous devons nous en tenir strictement à ce que nous avons devant les yeux.

Le sens et la portée du décor absidal

Les peintures murales de l'hémicycle et du cul-de-four présentent tant de similarités au niveau des techniques utilisées, des pigments, de la gamme chromatique, et de certains détails du vocabulaire iconographique³⁵ que l'on peut affirmer que c'est un même atelier qui a réalisé l'ensemble du décor primitif, partie tournante de l'hémicycle et cul-de-four³⁶. Il y a cependant une profonde différence de nature entre les deux ensembles. Le cul-de-four offre une vision eschatologique à contempler, sous forme d'une scène unique³⁷, alors que l'Incarnation se déploie sous l'aspect d'un cycle narratif continu dont l'unité est soulignée par l'absence de compartimentage entre les scènes et par la continuité du rinceau qui orne la frise peinte sur la corniche. Ce cycle narratif, disposé de façon chronologique autour de l'hémicycle, se substitue à la représentation des saints dans l'abside, si fréquente dans la région, et dont nous avons montré qu'elle participait de façon effective à la sanctification de la partie la plus sacrée du sanctuaire et donc au mystère eucharistique célébré sur l'autel de l'église³⁸.

Les deux compositions, hémicycle et cul-de-four, sont toutes deux chargées d'une intention didactique, portée par une triple représentation de Jésus : emmailloté à sa naissance, petit enfant sur les genoux de sa mère dans la scène de l'Adoration des mages, et en Majesté au cul-de-four. Trois représentations qui se répondent et se complètent, et qui évoquent la double nature du Christ, homme et Dieu. Être charnel né de la vierge Marie au moment de sa naissance ; puis tout à la fois enfant sur les genoux de sa mère et Dieu, messie que les mages viennent adorer, dans la scène de l'Épiphanie ; et enfin Dieu Tout-puissant apparaissant lors de la Parousie, à la fin des temps. L'alpha et l'oméga de l'œuvre du Salut par Jésus-Christ. Avec ce détail qui s'est progressivement imposé depuis l'époque carolingienne, à savoir que les mages sont désormais représentés en rois³⁹, et que la visite qu'ils rendent à Jésus enfant peut être interprétée (doit être interprétée) comme une reconnaissance de la souveraineté du Christ et de son Église sur le pouvoir temporel⁴⁰.

Quand et dans quelle condition s'opère le changement de paradigme sur l'hémicycle, d'un ensemble performatif de saints à un cycle narratif ? Si le cycle de l'Incarnation s'est invité de tous temps dans les églises, y compris dans les sanctuaires, il est passé, au cours des XII^e et XIII^e siècles, d'une représentation discrète, secondaire, reléguée tout en haut ou tout en bas de l'hémicycle⁴¹, voire sur les murs latéraux⁴², à une exposition centrale. On remarque en outre ici la mise en valeur exceptionnelle de l'Annonce aux bergers, alors que sur la plupart des absides, c'est l'Adoration des mages qui est privilégiée : comme à Vals par exemple, où l'épiphanie est peinte sur le mur plat du chevet⁴³. En effet l'Adoration des mages a connu une bien plus large diffusion que l'Annonce aux bergers, tant d'ailleurs en peinture murale qu'en

35. Telle la façon de figurer les plis des vêtements, le décor d'arcature du lit et du trône, les coussins de Marie et du trône, ou encore cette façon de représenter les pieds de profil.

36. À l'exception peut-être de la fenêtre axiale. Cf. *supra*.

37. Du moins c'est ce qu'on est en droit d'imaginer malgré la perte d'une partie de la composition.

38. Emmanuel GARLAND, « À propos des peintures murales d'Ourjout : la représentation des saints dans les chœurs, à l'époque romane », dans *MSAMF*, t. LXXIV (2014), p. 49-61.

39. Ce n'est pas encore le cas dans les représentations de Saint-Lizier, de Santa Maria de Taüll, Santa Maria d'Aneu et de Santa Maria de Cap d'Aran, mais c'est le cas sur les autres ensembles de l'aire pyrénéenne.

40. Emmanuel GARLAND, « L'adoration des mages dans l'art roman pyrénéen », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, t. XXV, 1994, p. 99-119. Mathieu BEAUD, « Les Rois mages. Iconographie et art monumental dans l'espace féodal (X^e-XII^e siècle) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre, BUCEMA* [En ligne], 17.1 | 2013,

41. Montgauch (frise de petites dimensions peinte tout en haut de la partie tournante de l'abside) ; collégiale de Santa Maria de Mur (registre inférieur de l'hémicycle, sous le collège apostolique) ; ancienne cathédrale Saint-Lizier (frise sous le collège apostolique qui tapisse l'hémicycle, prolongée sur la travée droite qui le précède) ; Saint-Martin del Brull (frise peinte sur le registre supérieur de l'hémicycle, au-dessus de cinq niches hautes qui en occupent la partie médiane et inférieure, et dans lesquelles ont été peintes des scènes de la Genèse illustrant la Chute et ses conséquences).

42. Saint-Martin de Fenollar, Bagües, etc. Quelques sanctuaires, tels ceux de Casesnoves, de Navasa ou de Vals, présentent des cycles partiels. Ceux-ci mettent tous en valeur l'Adoration des mages.

43. Sans compter les nombreux culs-de-four où les mages participent à la vénération de la Majestas Mariae : Santa Maria de Taüll, d'Aneu, Santa Maria de Cap d'Aran, etc.



FIG. 17 : PEDRINYÀ, partie centrale de l'abside (Diocèse de Gérone – *cl. du Musée d'Art de Gérone, tous droits réservés*).

peinture sur bois ou en sculpture⁴⁴. Intégrée quelquefois, comme ici à Éget, à un cycle narratif, elle fut souvent exposée pour elle-même : épiphanie et théophanie mêlant alors adoration et intention didactique ou politique⁴⁵. Il n'est guère concevable que la place qu'occupe l'Annonce aux bergers à Éget soit seulement la conséquence du choix de l'illustration chronologique du récit de l'Incarnation. Bien plutôt elle reflète l'importance grandissante de cette scène, peut-être en lien avec le développement des représentations des mystères au moment de Noël⁴⁶.

Nul doute que les populations locales qui vivaient en grande partie du pastoralisme étaient sensibles à cette scène, elles qui pouvaient s'identifier aux bergers bien plus aisément qu'aux rois de la Terre, une catégorie sociale qui évoquait sans doute quelque chose dans les villes et les bourgs mais qui restait ici probablement abstraite pour ne pas dire inconnue. En choisissant de faire représenter un cycle narratif dont les deux scènes les plus en vue, la Nativité et l'Annonce aux bergers, situées de part et d'autre de la fenêtre axiale, étaient celles qui parlaient le plus directement aux habitants de ce fond de vallée (car elles font écho à leurs conditions de vie), et en les confrontant à la vision de la Gloire à venir du Christ à la fin des temps (la Parousie sur le cul-de-four), le commanditaire⁴⁷ induisait un rapprochement qui se cristallisait autour d'une idée et de l'expression d'une vertu : Dieu s'est incarné en Jésus-Christ et celui-ci reviendra dans la Gloire ; cette Bonne nouvelle annoncée aux pauvres est source d'Espérance, cette vertu théologale que le peuple de Dieu était invité à contempler, à méditer, et qui agissait comme un baume dans un quotidien souvent difficile, quelquefois douloureux.

44. On en dénombre plus de 70 occurrences, dans l'aire pyrénéenne élargie à ses marges aragonaises et catalanes. Voir E. GARLAND, « L'adoration des mages... », p. 99.

45. Vals, Saint-Martin de Fenollar, Valencia d'Aneu, etc.

46. Pierrette BOILLOT BERNARD, *Iconographie de l'Annonce aux bergers*, mémoire tapuscrit sous la direction de Colette Deremble, Paris, 2006.

47. Il est ici impossible de faire la part entre le commanditaire (le desservant du lieu ?) et l'artiste qui fut à la tête de l'atelier qui réalisa l'ensemble peint.

Il y a très peu d'églises où, comme à Éget, l'Incarnation occupe le registre principal du sanctuaire. La liste se réduit aux hémicycles des absides de Barberà del Vallès, de Pedrinyà et de Polinyà del Vallès,⁴⁸ complétée par Saint-Martin de Fenollar⁴⁹ et la chapelle du Plan d'Aragnouet (cette dernière est située à moins de deux heures de marche d'Éget mais son décor est plus récent que celui d'Éget, dont il s'inspire manifestement)⁵⁰. À l'exception de celui d'Aragnouet, ces édifices sont tous situés dans la partie occidentale de la Catalogne, bien loin d'Éget. Et seul le décor de Pedrinyà présente la même disposition que celui d'Éget, à savoir la Nativité à gauche de la fenêtre axiale et l'Annonce aux bergers à droite de celle-ci, au cœur de l'hémicycle⁵¹ (fig. 17). Mais quelle qu'intéressante que soit la comparaison entre les décors de Pedrinyà et d'Éget, et elle l'est (mais nous ne pouvons la développer ici), elle se limite à cette mise en situation. Le style des peintures y est bien différent, qu'il s'agisse de la composition, du dessin ou des coloris. En revanche le choix de mettre au premier plan un cycle de l'Incarnation (qui mêle une sélection d'épisodes de Luc et de Matthieu⁵²) est tout sauf anodin. Il traduit la volonté « d'humaniser » le décor absidal, de l'inscrire dans une temporalité – celle de la première venue du Christ (le cul-de-four déployant la seconde) –, et surtout de montrer la double nature du Christ, « vrai homme et vrai Dieu » comme le proclame l'Église, à une époque où la transsubstantiation du pain lors de la consécration devient un dogme (ce qui aura de lourdes conséquences sur la perception de la liturgie eucharistique dans la chrétienté occidentale)⁵³.

Le décor de la fenêtre axiale se situe dans un autre temps, celui de la Genèse⁵⁴. Pour autant il trouve lui aussi sa justification dans la liturgie eucharistique puisque l'offrande d'Abel est rappelée dans le canon de la messe. Sa représentation, à cet endroit du sanctuaire, est attestée en peinture, à l'époque romane, dans plusieurs églises de la région⁵⁵. Cette première scène d'offrande de la Bible, ce premier récit d'un sacrifice aux conséquences dramatiques, est, à y bien réfléchir, une présence signifiante, performatrice tout comme la représentation céleste au cul-de-four. Du fait de son état dégradé, on ne saurait dire si la fenêtre fut peinte par le même artiste que le reste de l'abside. Cela paraît cependant peu probable, compte tenu des différences stylistiques. Mais les couleurs utilisées, le fond blanc homogène, et quelques autres considérations incitent à y voir une peinture contemporaine, sans doute réalisée lors de la même campagne, mais par une autre main.

Le Maître d'Éget

Il peint à fresque sur un fond blanc, neutre. Sa gamme des couleurs est réduite. Plus encore celle des pigments de base. Il utilise principalement différentes nuances d'ocre, obtenues par dilution à partir de trois pigments primitifs : une ocre jaune, une ocre rouge, et une ocre brune. Les couleurs sont utilisées en aplats juxtaposés, sans fondus. L'ocre jaune est très peu utilisée dans la partie tournante de l'hémicycle, mais largement employée au cul-de-four. La palette est complétée par du noir, des gris aux reflets plus ou moins bleutés et du bleu. Elle comporte enfin un vert remarquable (dont mes photographies ne rendent pas justice)⁵⁶. Les personnages et les objets sont quasiment tous cernés d'un filet

48. L'église de Barberà del Vallès est située à 15 km au nord de Barcelone ; celle de Pedrinyà à 35 km au nord de Gérone, et celle de Polinyà del Vallès à 25 km au nord de Barcelone, non loin de Barberà del Vallès.

49. À Saint-Martin de Fenollar, le cycle de l'Incarnation se déploie sur le registre médian des murs du sanctuaire. Il présente néanmoins des différences significatives avec les quatre autres cycles.

50. Il est possible que le décor de Sant Iscle de les Feixes, dont on ne conserve qu'un fragment de l'Adoration des mages provenant du mur de l'hémicycle (musée diocésain de Barcelone) figurât un cycle de l'Incarnation. Mais il est trop lacunaire pour être affirmatif.

51. À Barberà del Vallès, c'est le Bain du Christ qui est peint à droite de la fenêtre axiale, reléguant l'Annonce aux bergers à l'extrémité de l'hémicycle. Près de là, à Polinyà del Vallès, dont le cul-de-four est orné d'une Majestas Mariae, la Nativité (à laquelle est associée le Bain du Christ) et l'Annonce aux bergers sont représentés à droite de la fenêtre axiale, reléguant là aussi l'Annonce aux bergers à l'extrémité de l'hémicycle.

52. Les épisodes de l'Annonciation et la Visitation ne sont racontés que par l'évangéliste Luc (1, 26-56), lequel poursuit par l'annonce et la naissance de Jean-Baptiste, non représentées ici. Luc détaille ensuite la naissance de Jésus et l'annonce aux bergers (2, 1-20) avant de relater la circoncision de Jésus puis sa présentation au Temple (2, 21-38), scènes également omises ici. L'évangéliste Matthieu, lui, s'attarde sur la paternité de Joseph (1, 18-24), absente ici (?) (cf. note 24, *supra*) mais n'évoque ni l'Annonciation ni la Visitation. Puis il se contente de mentionner la naissance de Jésus à Bethléem, avant de développer la visite des mages (2, 1-12), épisode non mentionné par Luc. Enfin Matthieu raconte la fuite en Égypte et le massacre des innocents (2, 13-18), non représentés à Éget.

53. Ce n'est qu'en 1215 que le quatrième concile du Latran adopte officiellement ce dogme, mais le concept en est élaboré dès l'époque carolingienne, et le mot apparaît vers 1080 sous la plume d'Hildebert de Tours.

54. Genèse 4, 1-16.

55. Peintures murales de Baltarga, Barberà del Vallès, Ginestarre, Santa Maria de Mur (sur les ébrasements de la fenêtre axiale), etc.

56. Le vert est utilisé particulièrement dans le panneau de l'Annonce aux bergers (arbre central et herbe au sol). Jean-Marc Stouffs pense que

noir (à l'exception des deux étoiles, du lys tenu par l'archange Gabriel dans la scène de l'Annonciation, et de la mandorle du Christ). Le Maître d'Éget a recours à certaines conventions simplificatrices : la plupart des plis des vêtements sont anguleux, en V, selon un formalisme bien attesté ; ils ne sont pas exempts d'une certaine rigidité. De même sa façon non naturaliste de terminer les bordures des tissus, qu'il s'agisse des vêtements ou des linges, est conventionnelle. Ainsi, malgré leurs plis et leurs replis bien dessinés, et malgré le galon orné d'orfrois qui souligne et termine la plupart d'entre eux, c'est par une ligne continue noire qui n'épouse pas les plis que la plupart des tissus sont bordés : c'est le cas de la couverture qui protège Marie sur son lit, ou encore du voile qui lui couvre la tête dans la scène de l'Annonciation⁵⁷.

Depuis le début du XII^e siècle, toutes ces conventions font partie du vocabulaire des peintres œuvrant dans la région. Conventionnelle également, la composition de la plupart de ces scènes, et on a de nombreux exemples de représentations similaires de l'Annonciation, de la Visitation, ou de la Nativité. Toutes s'inscrivent dans la continuité de modèles déjà utilisés au début du XII^e siècle, voire même bien avant. Mais au-delà de son côté conventionnel, le Maître d'Éget présente d'autres qualités qui en font un artiste à part entière. En premier lieu son trait peut se révéler d'une grande souplesse. Qu'il s'agisse de certains détails, telle l'encolure ou l'épaule de Marie couchée, dans la scène de la Nativité, les voiles de Marie et d'Élisabeth dans les deux premières scènes, les vêtements portés par les bergers (en particulier celui de droite), etc. Il fait preuve d'un désir de représenter la vie dans sa dimension dynamique. À ce titre la scène de l'Annonce aux bergers se révèle magistrale. L'arbre qu'il a placé au centre est certes irréaliste, mais les rinceaux soulignés de touches de couleur de son élément médian révèlent une sensibilité esthétique et un soin particulier. Cela n'est pas sans rappeler ceux des enlumineurs ou des maîtres verriers. Sur le même panneau, la terre et les rochers sur lesquels se tiennent les pâtres et les bergers, témoignent d'un même goût pour la stylisation. Comme dans les icônes byzantines, son trait se rapproche ici d'une écriture. Dans la partie gauche du panneau, le peintre, qui a pris soin de représenter l'herbe verte que les animaux broutent, utilise un système anguleux, cloisonné, pour figurer le flanc d'une petite colline, tandis que de l'autre côté de l'arbre, il a recours à un tout autre procédé, à base de volutes enchevêtrées, pour figurer des rochers arides sur lesquels aucune herbe ne pousse. Et puis, il y a cette façon d'observer et de représenter les animaux. C'est avec une infinie tendresse qu'il figure, de façon quasi naturaliste, l'âne et le bœuf de la Nativité. Il porte une égale attention à la représentation des chiens et des ovins de la scène de l'Annonce aux bergers. Scène où, comme nous l'avons déjà souligné, le réalisme côtoie l'inventivité des formes.

Mais le chef d'œuvre du peintre, c'est le lion de Marc, au cul-de-four. Le Maître d'Éget y a mis tout son savoir-faire. La tête du lion, sa crinière bouclée, les nuances gris et gris-bleuté de son pelage, qui contrastent avec la couleur vive de ses ailes, tout concourt à lui donner une expression aussi vivante qu'idéalisée. À lui seul, il suffit à démontrer le talent du Maître d'Éget lequel, au-delà des formules conventionnelles qu'il utilise, fait preuve d'un savoir-faire et d'une maîtrise de la peinture murale tout-à-fait remarquables, à l'égal des meilleurs peintres opérant dans la région. Le Maître d'Éget, dont on ne connaît aucune autre réalisation, était à n'en pas douter, un peintre chevronné. C'est ce qui a autorisé le commanditaire à lui accorder sa confiance et ce qui explique la grande liberté dont il a fait preuve dans la composition du décor.

De quand peut-on dater l'exécution des peintures murales ? Cette question est difficile à trancher. En effet, le décor d'Éget présente à la fois de nombreux éléments iconographiques traditionnels qui orienteraient vers le second quart du XII^e siècle et d'autres qui font penser que la réalisation s'inscrit bien plus tard dans le siècle, voire au début du XIII^e siècle. Examinons cela d'un peu plus près. Faute de pouvoir identifier le Maître d'Éget, nous ne pouvons nous baser que sur des indices, donnés par l'observation de la peinture elle-même. Ceux qui nous orientent vers une datation précoce sont : (1) l'utilisation, parfaitement maîtrisée, de la technique de la fresque. Le Maître n'a pas besoin de recourir à la détrempe. (2) La simplicité de la gamme colorée. (3) Le style lui-même des peintures, en phase avec ce qui se fait dès le second quart du XII^e siècle. (4) Le fait que la plupart des composantes iconographiques, vocabulaire et grammaire, existent dès le début du XII^e siècle (par exemple le lit de Marie dans la scène de la Nativité, similaire à celui sculpté sur l'ébrasement droit du porche de l'abbatiale de Moissac).

les pigments bleu et vert ont tous deux été obtenus à partir d'aérinite, le vert (que l'on retrouve à Nogaro, dans le Gers, sur le décor peint de son absidiole nord) étant le résultat d'une oxydation à chaud de l'aérinite.

57. C'est également le cas du bas de la robe de l'archange Gabriel dans la scène de l'Annonciation, du bas du manteau de Joseph et du premier mage, du bas du vêtement du Christ en gloire et de l'ange thuriféraire sur le cul-de-four, etc. Cette façon de faire est partagée par de nombreux peintres de la région.

Le fond blanc, pour rare qu'il soit, se révèle non déterminant. Les plus anciennes peintures murales conservées dans la région catalo-pyrénéenne au sens large sont peintes sur un fond blanc : qu'il s'agisse du premier décor de Sant Quirze de Pedret, de Marmellar, d'Olèrdola ou de Terrassa (Sant Miquel et Santa Maria). Mais depuis l'arrivée du Maître de Pedret vers la fin du XI^e siècle jusqu'aux dernières années du XII^e, la plupart des décors ont un fond coloré, violemment contrasté, comportant le plus souvent de larges bandes horizontales superposées. Il y a cependant quelques exceptions notables : les peintures de Baiasca, Casesnoves, Marcevol (absidiole sud) et Mur. Le fond blanc revient en force au XIII^e siècle⁵⁸ et s'impose majoritairement alors. Que l'on songe au décor peint de l'église Saint-Christophe de Montsaunès, ou encore à celui de Saint-Calixte de Cazaux-Fréchet, où une inscription peinte au milieu du bandeau qui sépare le cul-de-four de l'hémicycle de l'abside porte la date : MCC.

Parmi les observations qui nous incitent à proposer une datation basse : (1) la disposition et la composition, inhabituelles, du décor peint tant sur l'hémicycle qu'au cul-de-four. Certes l'abside d'Éget est petite, et cela a entraîné des contraintes. Il aurait été difficile de déployer un décor chargé d'une iconographie plus riche. Pour autant, cela ne justifie pas tout. Les cycles de l'Incarnation comparables à celui qui se déploie sur la partie tournante de l'hémicycle sont tous très tardifs⁵⁹. Et si le cycle de l'Incarnation connaît un franc succès en sculpture et sur les devants d'autel⁶⁰, c'est seulement à partir de la toute fin du XII^e siècle.⁶¹ D'autant que l'importance de la scène de l'Annonce aux bergers, ainsi que celle accordée à la représentation du cycle de l'Incarnation, positionné ici comme le thème principal – et unique – de l'hémicycle, dénotent un changement de paradigme. (2) De même la composition énigmatique du cul-de-four semble devoir être attribuée à l'évolution de la conception de leur décor, au XIII^e siècle.⁶² (3) La scène de l'Annonce aux bergers, tant par sa composition que par certains détails (ramure de l'arbre, représentation de la nature...) n'a pas d'équivalent dans la région avant le XIII^e siècle. (4) Le devant d'autel de Cardet est celui qui présente la plus grande affinité stylistique et le plus grand nombre d'éléments du vocabulaire iconographique, sans qu'il soit possible d'établir un lien formel entre les deux décors. Un second devant d'autel présente une composition similaire à celle de Cardet : celui de Rigatell. Tous deux sont actuellement datés du milieu du XIII^e siècle. (5) La frise qui orne la corniche qui sépare le cul-de-four de l'hémicycle. Elle est similaire à celle qui ceint les bénitiers ou les fonts baptismaux de plusieurs églises pyrénéennes (telle celle qui court autour des fonts de la cuve baptismale de Sant Miquel de Viella, dans le Val d'Aran). (6)



FIG. 18 : LE DEUXIÈME CHRIST EN MAJESTÉ. Cl. E. Garland.

58. Emmanuel GARLAND, « La peinture murale au XIII^e siècle. Contribution à l'étude du décor des églises de Montsaunès et de Castillon-en-Couserans », dans *Le temps de la bataille de Muret*, Actes du colloque de la Fédération Historique Midi-Pyrénées (Muret, septembre 2013), 2014, p. 473-494 et p. 633-639.

59. Absides de Barberà del Vallès, de Pedrinyà et de Polinyà del Vallès. Le décor peint de la chapelle du Plan d'Aragouet ne remonte pas avant le XIV^e siècle. Le cas de Saint-Martin de Fenollar est un peu différent.

60. Joan SUREDA, *La pintura románica en Catalunya*, Alianza Editorial, Madrid 1981. Cette classification est loin de faire l'unanimité, mais là n'est pas notre propos.

61. Portail nord de l'église de Montsaunès, frise du Boulou et sarcophage de saint Raymond, dans la crypte de la cathédrale de Roda de Isabena par exemple. Devants d'autel de Rigatell et Cardet (les seuls à figurer l'Annonce aux bergers), mais aussi d'Avià, et de Lluçà. Nous ne développerons pas ici les différences entre ces œuvres, bien réelles.

62. Vio, Villamana, Caldegas, etc.



FIG. 19 : LES VIVANTS, côté nord. Cl. E. Garland.

Quelques autres détails iconographiques à signaler : l'attitude de Joseph, sa coiffe à bouton, l'élégance très racée du lion de Marc. (7) Enfin il faut tenir compte du bâti qui sert de support à la fresque. Tant à l'intérieur qu'à l'extérieur l'abside ne présente aucune marque de décor monumental. Ni lésène, ni arcature, ni modillon. Le mur, à l'intérieur, est resté à l'état brut. On n'a pas essayé de le lisser, contrairement à ce qui fut fait ailleurs, à Ourjout par exemple. Cela contraste avec le soin apporté au décor peint. Mais plus encore cela semble correspondre à l'évolution du bâti à la fin de l'époque romane où on voit augmenter le nombre de constructions nues, brutes, singulièrement dans les villages ou les petits bourgs sans grande ressource. Finalement, même en tenant compte du fait que la Maître d'Éget est un peintre confirmé dont on est en droit d'attendre, comme de tout artiste de valeur, qu'il ose innover ou à tous le moins intégrer les canons et les tendances les plus récentes, il ne nous paraît pas raisonnable de faire remonter la date d'exécution du décor primitif avant la fin du XII^e siècle, et nous penchons même pour le tournant du XIII^e siècle.

Les éléments rajoutés

Ils nécessiteraient une étude approfondie qui demande des compétences que je n'ai pas. Je serai donc bref, laissant à d'autres le soin de poursuivre les investigations. Commençons par l'hémicycle. Côté nord, au-dessus de la porte de la sacristie dont le percement a manifestement provoqué des désordres importants, et dont le mur a été ragréé et lissé (Jean-Marc Stouffs, suite à ces observations, pense que l'on avait à cet endroit une ouverture qui fut comblée)⁶³, nous voyons les vestiges d'une représentation de l'archange Saint-Michel en train de peser les âmes. Il en reste la partie supérieure (le visage et un fragment d'aile) et la partie droite de la balance, dont le fléau penche résolument vers le bas bien que le plateau en soit vide. Sous celui-ci, on lit « MAL » ; à côté, un chapelet de gouttes tombantes. Ce type de représentation est devenu fréquent

63. Rappelons que Jean-Marc Stouffs est arrivé à la conclusion qu'une fenêtre primitive existait côté sud.



FIG. 20 : LE MÉDAILLON FLEURDELISÉ, côté nord. Cl. E. Garland.

vers la fin du Moyen Âge et le début des Temps modernes, et les exemples régionaux en sont nombreux⁶⁴. Le saint Michel d'Éget est remarquable par la finesse du trait, le soin apporté aux carnations, avec ce dégradé de couleur chair sur le visage tout à fait exceptionnel en cette région. Le peintre qui a réalisé l'archange Michel est manifestement un artiste accompli. Toujours est-il que la représentation de l'archange Saint-Michel à cet emplacement a fait disparaître la plus grande partie de la scène de la Visitation ainsi que la scène située à gauche de la Nativité et dont le seul vestige conservé sont les deux ailes mentionnées précédemment. L'autre rajout significatif sur la partie tournante de l'abside concerne les deux bandes verticales timbrées au pochoir de fleurs de lys ocre, dont on peut imaginer qu'elles flanquaient le premier retable installé au fond de l'abside.

Sur le cul-de-four, bien que la couche picturale soit très fine, usée, il est encore possible de discerner le Christ en majesté entouré des Quatre Vivants. Le Christ en gloire occupe quasiment tout l'espace au-dessus du retable. Mi-assis, mi-debout (son trône, qui a probablement été représenté, n'est plus visible), il bénit de la dextre et tient une boule-Terre sur son genou gauche (fig. 18). Cette figure allongée est entourée d'une nuée floconneuse. Autour d'elle, l'espace est occupé par la représentation des Quatre Vivants. Mais, alors que le Christ en majesté est unique, les Quatre Vivants ont connu deux états, aujourd'hui superposés et difficilement discernables pour certains car très effacés. Dans le premier état, les Vivants prennent la forme de grands animaux aux ailes déployées (de gauche à droite l'aigle de Jean, le taureau de Luc, puis en face, l'ange de Matthieu et le lion de Marc) (fig. 19). Ils sont nommés par des inscriptions partiellement conservées, écrites en grandes lettres tardo-médiévales. Pour une raison qui nous échappe, ces Quatre Vivants furent recouverts et remplacés par des médaillons circulaires dans lesquels les évangélistes s'inscrivaient, sous apparence humaine. Dessous chacun des médaillons, une inscription en caractères plus modernes les identifiaient. La disposition des évangélistes différait de celle des animaux : Matthieu et [Marc] à gauche, Luc et Jean à droite. Les médaillons n'occupant pas tout l'espace, le peintre a inséré deux autres paires de médaillons monochromes, plus petits, ornés au pochoir. Une des deux paires est timbrée de quatre fleurs de lys, réalisées avec le même pochoir que les bandes fleurdelisées de l'hémicycle (fig. 20). Un pot à feu, des étoiles par centaines, et une forme granuleuse peinte au sommet du cul-de-four, au-dessus du Christ en majesté (s'agirait-il d'un encensoir ?) complètent l'iconographie de cet ensemble composite⁶⁵.

Malgré l'importance des lacunes et l'état très dégradé de la peinture, les formes, les coloris, et certains détails (telle la forme des nuées ou les médaillons peints au pochoir) rapprochent sans ambiguïté le double décor du cul-de-four avec les peintures murales de Notre-Dame-de-Sescas à Bourisp⁶⁶ et secondairement avec celles de Guchen. Une des voûtes de Bourisp est ornée des Quatre Vivants représentés sous une forme animale, accompagnés d'inscriptions, tout-à-fait dans le style des Quatre Vivants d'Éget. Une autre voûte de la même église est ornée de médaillons circulaires timbrés de fleurs de lys. Enfin,

64. On trouve ce thème représenté dès la seconde moitié du XII^e siècle, au revers de façade de Santa Maria de Taüll, en vallée de Bohi (Catalogne occidentale). Puis, un peu plus tard, dans la crypte latérale de la cathédrale de Roda de Isabena. Au XV^e siècle, à Ore en Comminges, etc.

65. Les étoiles sont de deux types. Il est possible, pour ne pas dire probable, qu'un des deux types ne soit la trace laissée par le fond étoilé du XIX^e siècle.

66. Marc SALVAN-GUILLOTIN, « Les peintures de l'église Notre-Dame de Sescas de Bourisp (Hautes-Pyrénées) », *MSAMF*, t. LXII, 2002, p. 155-174.

toujours dans la même église, la scène du martyre d'Étienne est tapissée de gouttes-larmes semblables à celles qui flanquent l'archange Saint-Michel sur l'hémicycle d'Éget. On en déduit que ce sont les mêmes ateliers (ou au moins des peintres de ces ateliers) qui ont travaillé à Bourisp (et sans doute à Guchen) et à Éget. Cela n'a rien d'étonnant quand on sait que moins de 10 kilomètres séparent les deux villages. Les peintures de Bourisp étant datées de la fin du XVI^e siècle (Ramond Sabatier a laissé une inscription à Bourisp indiquant qu'il y avait œuvré en 1589, et on sait qu'il est intervenu à Guchen en 1601-1602)⁶⁷, c'est entre la fin du XVI^e siècle et la première décennie du XVII^e qu'il est raisonnable de dater le nouveau décor d'Éget.

Conclusion

Avec la découverte du décor peint primitif d'Éget, le corpus des peintures romanes de l'aire pyrénéenne s'est enrichi d'un élément important. Important par la qualité des vestiges conservés ; important du fait de la rareté des peintures attribuables à la fin de l'art roman en cette région ; important parce qu'elles témoignent d'un changement de paradigme, d'une nouvelle conception du rôle du décor absidal ; important enfin par ses qualités artistiques, indéniables, et que l'on ne s'attendrait pas à trouver dans une modeste église d'un village sis au bout d'une vallée encaissée. On ne peut que regretter la disparition de pans entiers du décor primitif suite aux diverses transformations que l'église a subies. Cela est particulièrement dommageable au cul-de-four dont une partie de la composition nous échappe complètement. Mais tout cela confirme l'importance d'Éget au Moyen Âge, importance qui perdura jusqu'aux Temps modernes, comme l'attestent les peintures réalisées alors, peintures certes très dégradées et qui de ce fait présentent un intérêt un peu moindre sur le plan de l'histoire de l'art, mais qui confirment les liens entre l'extrémité de la vallée et la zone un peu plus septentrionale sur laquelle elle débouche. Le relatif isolement d'Éget aujourd'hui, à l'écart de la route qui relie la vallée d'Aure au Sobrarbe espagnol, ne laissait pas imaginer l'existence d'un ensemble aussi intéressant qui doit à la pugnacité de son maire et au talent de son restaurateur sa renaissance spectaculaire.

67. Jacques BRAU, *Les chapelles sixtines des Pyrénées*, MonHélios, Tarbes, 2019, p. 32.

Jean-Charles BALT

ELIMBERRIS / AUGUSTA AUSCIORUM et la culture classique

- 17 -

Catherine VIERS

La fouille du site de Castel Biehl (Hautes-Pyrénées)

- 45 -

Gilles SÉRAPHIN

L'abbatiale de Souillac dans l'architecture romane d'Aquitaine

- 61 -

Céline LEDRU

Les éléments structurants des chapiteaux du deuxième atelier de la Daurade à Toulouse, proposition d'analyse

- 87 -

Emmanuel GARLAND

Le décor peint de l'église d'Éget, en vallée d'Aure

- 103 -

Hortense ROLLAND FABRE

Les châsses en bois peint en France méridionale (XII^e-XV^e siècles)

- 127 -

Bernard SOURNIA

Le rond-point picard & champenois de la cathédrale Sainte-Marie de Bayonne

- 149 -

Michelle FOURNIÉ

Dévotions mariales à la Daurade au Moyen Âge et dans les temps modernes : autels, chapelles, confréries et statues

- 169 -

Jean-Michel LASSURE

Pommevic (Tarn-et-Garonne), un lot de céramiques du XVII^e siècle

- 199 -

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 1

- 225 -

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 2

- 229 -

Bulletin de l'année académique 2021-2022

- 233 -