LA GRANDE FRESQUE ROMANE DE VIC-SUR-SAINT-CHARTIER (INDRE)

par l'abbé Émile **JACOB**

avec une préface

d'Adrien **BLANCHET**, membre de l'Institut

PRÉFACE

Les peintures murales de Vic ont déjà une longue bibliographie, car, vers le milieu du siècle dernier, plusieurs auteurs leur consacraient quelques pages qu'il convient de prendre encore en considération. Depuis lors, un historien de l'Art français a pu dire que l'œuvre capitale de cette région du Centre « reste jusqu'ici l'ensemble de peintures qui décorent la petite église de Vic ».

Ceci reste vrai, quoique la décoration de Vic n'ait pas le style grandiose de quelques unes des compositions de Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne). Aussi bien l'édifice élevé à Vic, vers la fin du XIe *siècle, n'avait pas non plus l'ampleur de la grande église abbatiale du Poitou. Cependant, la décoration de Vic fut sans doute plus complète que celle visible aujourd'hui ; car une reconstruction partielle de l'église en a enlevé une partie dont les peintures devaient compléter le cylce du Nouveau Testament.*

Il en est des fresques de Vic comme de celles de beaucoup d'autres sanctuaires et de celui de Saint-Savin même : sous l'action de l'air et l'influence de l'humidité, les tonalités changent, les surfaces s'écaillent, et sans cesse le mal s'aggrave. C'est ainsi que la cathédrale du Puy a perdu les plus intéressantes de ses peintures et que bien des décorations précieuses sont menacées d'une destruction plus ou moins complète, d'autant plus que la main de l'homme s'emploie quelquefois davantage à les détruire qu'à les conserver.

Ce n'est pas une tâche aisée de nettoyer et de préserver ces fresques si anciennes, dont on ne connaît pas toujours bien les procédés d'exécution. On en a lavé parfois avec une solution légère de formaline, *qui enlevait la moisissure et rendait aux couleurs des tons plus vifs. Mais Gerspach, il y a un quart de siècle, ne manqua pas d'indigner que ce procédé ne devait pas être appliqué aux fresques à la* tempera *(à la colle ou à l'œuf), dont les couleurs s'en vont même par le frottement d'un linge mouillé.*

On ne saurait d'ailleurs être toujours renseigné avec précision sur la nature des couleurs employées. Nous savons bien, par la Schedula diversarum artium *du moine Théophile, que les ocres jaune et rouge étaient en tête de la gamme dont se servaient les peintres du Moyen Age, et ce sont précisément ces couleurs qui dominent à Vic, comme dans une grande partie des peintures, du* XIIe *siècle, de Saint-Pierre-le-Potier et du Genest, près Laval, et d'ailleurs encore. Mais il faut toujours penser que les artistes se contentaient des ressources locales dont ils disposaient. Et comme l'a*

dit, en particulier pour Vic, M. Alphonse Roux en 1922, *les moines ont été généralement les ouvriers de ces décor rations murales. Si on ne le comprenait pas d'après l'histoire de l'art médiéval tout entier, on trouverait une forte présomption en faveur de cette idée, dans l'inscription d'une fresque de l'église de Saint-Désiré (Allier), contemporaine de celle de Vic, où se lit un nom qui correspond à celui du moine* Amblardus *de Saint-Désiré, vivant dans le cours du* XIIe *siècle.*

Ce n'était point par passe-temps que des moines s'attachaient à une œuvre longue et ardue comme celle de la décoration d'une église. Ce n'était pas non plus pour orner des murs nus. Mais c'était faire une œuvre pie, car les Pères de l'Eglise avaient considéré ces compositions comme un moyen d'enseignement. Dès la seconde moitié du IVe *siècle, Grégoire de Nysse disait que la peinture muette parlait sur la muraille ; saint Nil, son contemporain, approuvait cette opinion, et, au commencement du* IXe *siècle, le patriarche Nicéphore, en Orient, proclamait que « la vue mène bien mieux que l'ouïe à la croyance ». Il est aisé d'imaginer le parti qu'un prédicateur pouvait tirer de ces images qui illustraient le texte de sa parole.*

Je crois que le classement par écoles des œuvres décoratives religieuses aujourd'hui conservées est bien sujet à caution. Ainsi, il existe des peintures dans les églises de Montoire (Loir-et-Cher), de Poncé (Sarthe), du Liget (Indre-et-Loire), qui sont à peu près contemporaines de celles de Vic. Cependant, si l'on a prétendu que la décoration de Vic, par les sujets, se rattachait à celles de la vallée du Loir, on a été obligé d'admettre

que, par le dessin et la couleur, l'œuvre est bien différente.

C'est qu'il ne faut pas oublier, quand on veut, avec nos habitudes de méthode stricte, classer les œuvres par écoles, que les moines artistes, s'ils suivaient une inspiration commune, celle des textes sacrés, avaient leur propre tempérament et des conceptions différentes pour certaines scènes. Guillaume Durand, cet évêque de Mende (mort à Rome en 1296*), dont l'influence liturgique a été grande, a écrit, dans son* Rationale divinorum officiorum, *que les histoires diverses de l'Ancien Testament et du Nouveau étaient figurées selon la volonté des peintres. On s'en aperçoit dans plus d'une représentation, dans celle de l'Arrestation de Jésus par exemple. Pour ne prendre qu'un léger détail, si nous consultons l'évangile de saint Jean* (XVIII, 10), *nous voyons que saint Pierre, qui avait une épée, en frappa Malchus, serviteur du souverain sacrificateur, et lui coupa l'oreille. Mais, sur la mosaïque byzantine de Daphni, c'est avec un simple couteau que l'apôtre se prépare à couper l'oreille gauche de Malchus.*

L'étude des mosaïques de l'Italie et de l'Orient prouve assez que les artistes prenaient en effet quelque liberté avec les sujets qu'ils traitaient. Nous ne saurions donc nous étonner beaucoup si les compositions varient, bien que les sujets soient les mêmes. Et, quand le sujet comporte des éléments nécessaires que l'artiste ne saurait écarter, la scène peut encore présenter des variantes considérables : il y a des différences sensibles entre l'Entrée à Jérusalem, représentée à Vic, et la même scène, composée en mosaïque, à Daphni (près d'Athènes)

et à Palerme. Mais ces compositions, éloignées les unes des autres dans le temps et dans l'espace, découlent forcément d'un même texte.

Le Christ en Gloire, *de Vic, n'est pas non plus identique à celui de Saint-Savin ; mais on y retrouve des caractères voisins. Et encore le* Saint Michel, *de Vic, n'est pas conçu comme ceux des églises de Montoire et de Saint-Désiré.*

L'emploi de motifs semblables de décoration ne permet pas d'ailleurs de conclure que des fresques éloignées sont d'une même école. La grecque qui orne un linteau à Vic est indépendante de celle de la même époque qui se trouve au Petit-Quévilly (Seine-Inférieure).

N'oublions pas l'influence certaine que les manuscrits enrichis de miniatures, apportaient dans leurs pérégrinations. Et cette importation d'influences diverses nous fait comprendre une partie des difficultés que nous rencontrons, quand nous voulons dater, avec une précision rigoureuse, des compositions comme celles de Vic. Plus que ceux du XVIIe *siècle, certains artistes du Moyen-Age ont compris que les scènes appartenant à des époques anciennes devaient se distinguer, par quelques détails, de celles de la vie contemporaine. De là peut-être certaines recherches d'archaïsme qu'on ne saurait mettre en doute ; du moins, on a reconnu cette préoccupation dans le manuscrit de la* Légende de saint Denis, *présenté au roi Philippe le Long en* 1317.

Il y a des restes d'inscriptions à Vic et il semble qu'on devrait y trouver des éléments certains pour dater les peintures. Mais ces légendes sont en général difficiles

à étudier de près et la question mériterait d'être reprise. Toutefois, je pense qu'il faut placer la majeure partie de ces peintures vers le milieu du XIIe *siècle, car le mélange des lettres capitales et onciales, qui apparaît en quelques places, me paraît convenir à cette époque. Aussi bien, la décoration n'est peut-être pas l'œuvre d'un seul moine : quelques scènes révèlent un artiste qui savait donner une vie intense à ses créations ; d'autres tableaux paraissent plutôt de pâles répliques. Il est possible qu'on réussisse à reconnaître, dans ce travail, plusieurs campagnes, comme c'était souvent le cas dans la construction des édifices religieux.*

*D'ailleurs, on apprendra à mieux connaître les peintures de Vic en suivant M. l'abbé Jacob, à qui l'on doit tant de notices intéressantes sur sa région. Son étude, méthodique et claire, apporte beaucoup de nouveau dans l'interprétation de scènes, obscures souvent par défaut de conservation. M. l'abbé Jacob a rendu un véritable service à l'histoire de l'Art en consacrant cet excellent petit travail au bel ensemble décoratif de Vic, avant que le temps lui ait infligé le destin que Virgile a renfermé dans ce vers de l'*Enéide :

Et procul in tenuem ex oculis evanuit auram.

Adrien BLANCHET,
Membre de l'Institut.

PREMIERE PARTIE

HISTORIQUE

I. L'église. — II. La découverte de la fresque III. L'auteur de la fresque

I. — L'Église

Nous traiterons ici de l'édifice primitif, du monument retouché et de la ruine.

L'édifice primitif

Essayons de le reconstituer tel qu'il sortit du sol· Intérieurement d'une longueur totale de 17 m. 65, il se composait (voir le plan ci-joint) d'un sanctuaire, d'un chœur et d'une nef. Le sanctuaire, en abside, était voûté à quart de sphère. Il mesurait 3 m. 25 × 3 m. 10. Une seule fenêtre l'éclairait. Le chœur était un rectangle de 5 m. 75 × 4 m. 90, communiquant avec l'abside par une entrée à plein cintre, taillée dans le mur commun. Il était éclairé par deux étroites fenêtres, percées à gauche et à droite de cette entrée, dans la même muraille (A H), mais très haut. Il l'était encore par une ouverture plus large, percée dans la muraille de droite (H M). C'est du moins ce que l'on conclut devant les vestiges d'embrasure qui subsistent à l'intérieur seulement. La nef était également un rectangle. Au lieu de mesu-

rer 11 m. 30 comme aujourd'hui, elle ne mesurait que 9 m. 25 sur 6 m. 40 de largeur. Elle communiquait avec le chœur par une baie (SR-NO) à plein cintre, pratiquée dans la muraille mitoyenne (Q P), et semblable à celle qui fait communiquer le chœur avec l'abside, encore qu'un peu plus étroite. Quatre fenêtres latérales, très exiguës, et placées très haut, l'éclairaient : deux à droite, deux à gauche. Rien ne fait penser que, comme certains l'ont cru, au lieu de cette nef, l'église primitive n'ait possédé qu'un narthex.

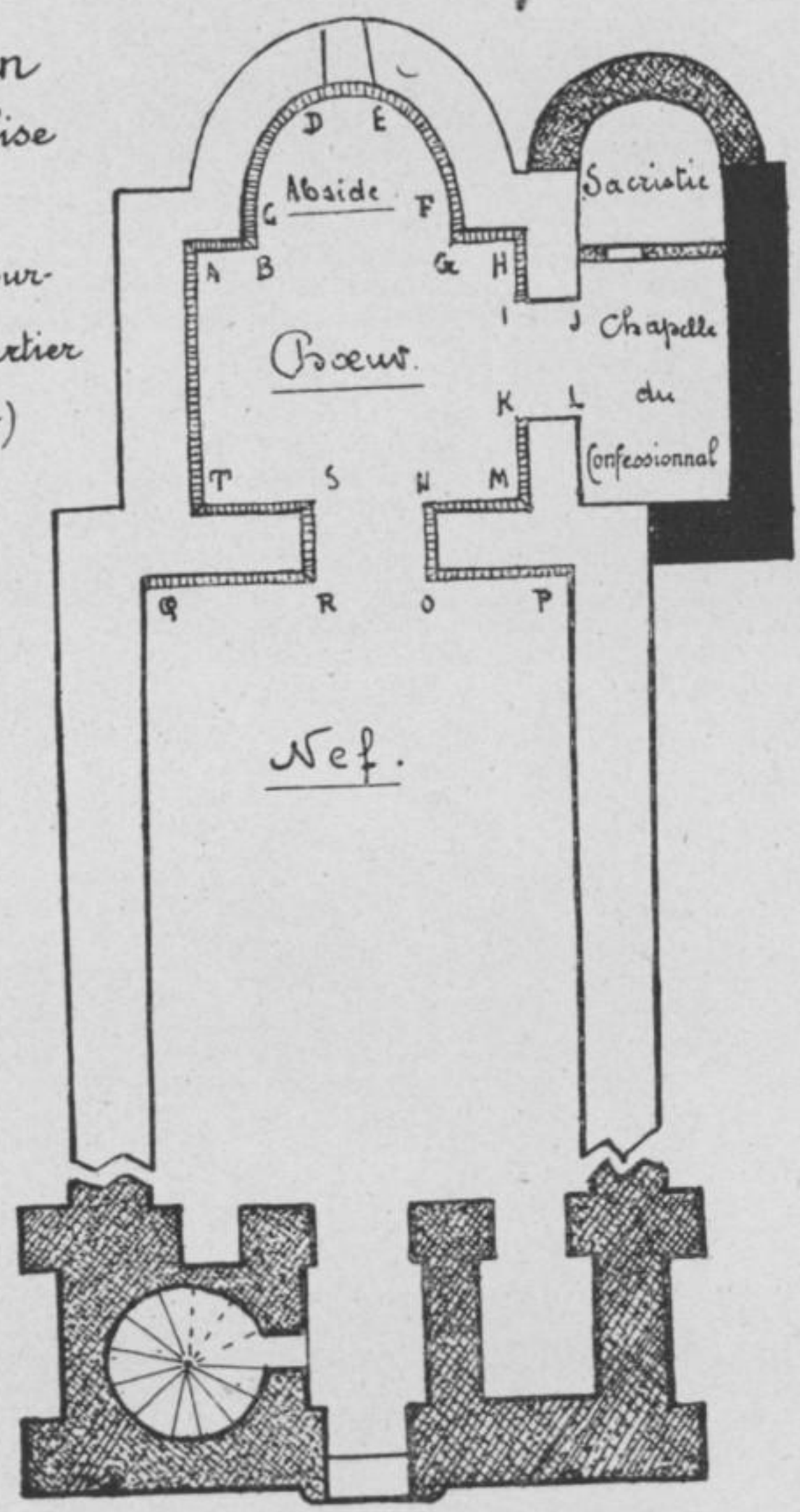
Sur son enduit primitif, aucun détail architectural : ni sai lies, ni colonnes, ni nervures, ni chapiteaux. Seuls le cintre de ses fenêtres, et celui des deux ouvertures faisant communiquer, d'une part, la nef avec le chœur, et, de l'autre, le chœur avec l'abside, indiquent à l'archéologue une église romane, datant, de l'extrême fin du XIe siècle ou du commencement du XIIe, ainsi que nous le préciserons plus loin. C'est bien là, croyons-nous, le très modeste édifice, entouré de son cimetière, couvert en tuiles, et aux murailles encore vierges de toute peinture, que Léger, archevêque de Bourges, offrit à l'Abbaye de Déols, en mars 1099[1]. Nous disons « Léger », et non « Audebert » ; car la donation faite vers 1095 semble concerner Vic-sur-Haut-Bois[2].

Cet édifice n'a jamais été, comme certains l'ont supposé, le sanctuaire étroit qui peut convenir seulement à quelques moines assemblés sous une règle.

1. Arch. Nat., L. 887 *bis*, n° 6.

2. Eugène HUBERT, *Recueil de Chartes intéressant l'Indre*, dans la *Revue du Berry*, 1899, pp. 254-255.

Plan de l'église de Vic-sur-Saint-Chartier (Indre)



Légende

1°. Parties Primitives : ; 2°. Additions anciennes :

3°. Parties récentes (1852-1853) ; 4°. Parois couvertes de fresques :

C'était le monument rigoureusement en rapport avec la population rurale de la paroisse qu'il était appelé à desservir. Au lieu de la superficie qu'il aura en 1823, époque à laquelle la paroisse de Nohant lui sera adjointe, le territoire de Vic-sur-Saint-Chartier était, au XIe siècle, une circonscription religieuse des plus restreintes. Plus de sept siècles après, il ne comptera encore que 380 âmes, chiffre donné par le recensement du 25 juillet 1793.

Rectifions l'erreur de plus d'un archéologue, parmi lesquels Gélis-Didot et Laffillée et M. Louis Bréhier, qui ont placé Vic en Indre-et-Loire[1] : il appartient à l'Indre et au canton de la Châtre.

Le monument retouché

Mais la petite église ne devait pas garder longtemps son uniformité d'enduits primitifs, ni son unité si simple de plan. Successivement vinrent en modifier l'aspect de profondes retouches.

Retouches picturales.

Elles seules sont déjà au nombre de cinq : fresque primitive ; revêtement de celle-ci : décoration secondaire, couverture de cette seconde ornementation par au moins deux autres couches.

1° Fresque primitive.

Très peu de temps après l'édification du monument, à une époque que nous préciserons au Chapitre Ier

1. GÉLIS-DIDOT et H. LAFFILLÉE, *La peinture décorative en France du* XIe *au* XVIe *siècle*, P., s. d. [entre 1850 et 1860], in-f°, 4e livre, feuille 31, 3 p. de texte, pl. en couleurs. — L. BRÉHIER. *Peintures Romanes d'Auvergne.*

de la seconde partie, un artiste se chargea de couvrir de fresques tout le sanctuaire, tout le chœur, et toute la grande muraille frontale de la nef, contiguë au chœur.

Est-ce qu'il recouvrit également les trois autres murailles de cette nef ? Comme celle-ci est de la même époque que le chœur et le sanctuaire, encore que de profonds travaux de réfection aient pu faire croire qu'elle était postérieure, ce n'est pas défendre une hypothèse improbable que de le soutenir. Mais aucune preuve positive ne peut être apportée à l'appui. Saint-Savin fut décoré dans sa totalité : voilà tout ce que l'on peut dire.

2° Revêtement de la fresque primitive.

Mais cette fresque, exécutée toute à la même époque, devait disparaître toute aussi peu après. Avant la fin du XIIIe siècle, une main inconnue en avait recouvert la surface d'un épais badigeon. Pourquoi cette suppression ? M. Aulard, maire de Nohant-Vic, dans un rapport au sous-préfet de la Châtre, très appuyé à d'autres points de vue, s'éloigne de la vérité, lorsqu'il suppose que ce sont les guerres de religion qui doivent la prendre à leur compte. Passés maîtres en l'art de la mutilation des chefs-d'œuvre, les représentants de l'hérésie procédaient d'une façon autrement radicale. Nous en savons quelque chose en Haut, et même en Bas-Berry. Ne citons que l'incendie de l'antique Chapelle de Vaudouan. Puis faire cette supposition, c'est faire remonter ce badigeon simplement au XVIe siècle, alors qu'il va nous être facile d'établir

qu'il doit être reporté pour le moins au XIIIe. « La raison de cette suppression réside dans le fait que les fresques du XIIe siècle ne répondaient plus à la conception artistique de l'âge suivant », a dit encore Emmanuel Brune[1]. Mais ne serait-on pas plus sûr d'être dans le vrai en faisant intervenir — les dates à la rigueur le permettent — l'influence de la croisade anti-iconographique menée par l'école de Saint-Bernard, dont on connaît les fameuses invectives !

3° Décoration secondaire.

A peine les fresques anciennes disparues, l'édifice revêtait une nouvelle décoration, à même l'enduit qui les avait supprimées. Il subsiste si peu de doute à ce sujet, que tous les archéologues qui ont visité Vic ont signalé, — la plupart avec planches à l'appui, — un fragment de cette seconde décoration, et lui ont assigné une date d'exécution : la fin du XIIIe siècle.

Emmanuel Brune, dont, au cours de cette étude, nous aurons fréquemment à consulter les travaux, n'a pas manqué de souligner ces sujets fragmentaires, et d'en prendre le relevé pour son rapport à la Commission des Monuments historiques.

Mais Gélis-Didot et Laffillée, dans leur ouvrage intitulé « *La peinture décorative en France du* XIe *au* XVIe *siècle* », sont revenus avec une insistance particulière sur ce sujet :

« A Vic, écrivent-ils, il existe un fragment d'une « décoration de la fin du XIIIe siècle ayant recouvert

1. *Rapport inédit sur les peintures de l'église de Vic (Indre)*, dans la *Revue archéologique, historique et scientifique du Berry*, t. III (t. XVIII de la *Revue du Centre*, 1896, p. 288-296).

« les fresques romanes de l'église. Nous avions négligé « ce motif, quand nous visitâmes ce monument, et « nous le donnons aujourd'hui tel que nous l'avons « copié sur le relevé que M. Brune en a fait pour la « Commission des Monuments historiques. »

Et les deux architectes[1] reproduisent, en effet, le précieux spécimen : un chapiteau d'archivolte. Le cas est d'ailleurs loin d'être isolé. Les fresques romanes du temple Saint-Jean, à Poitiers, n'ont-elles pas, elles-mêmes, été partiellement recouvertes par une décoration semblable, et du même style ?

Mais il y a plus : notre attention avait été mise en éveil par la remarque qui termine la citation que nous venons de faire : « Nous pensons que l'archivolte qu'il « (le relevé du motif XIIIe siècle de M. Brune) repré- « sente, est incomplète ». Nous avons, de nouveau, examiné scrupuleusement toute la région avoisinante, celle qui enveloppe en entier la grande fenêtre de l'abside. Et nous avons eu l'agréable surprise de pouvoir faire les deux constatations suivantes : le point restreint que les archéologues avaient signalé devient une zone relativement spacieuse. En plus du chapiteau remarqué par eux, nous retrouvons, en entier, la colonne qui le supporte. Puis nous découvrons sur le côté droit de la fenêtre, le chapiteau et la colonne qui leur font pendant, et au-dessus de la dite ouverture l'archivolte soupçonnée par Gélis-Didot et Laffillée. Enfin, au-dessous de la baie, un sujet qu'il est imposs ble d'identifier, à cause de la

1. Livre IV, p. 47, fig. 7.

détérioration, empiète sur le haut de la draperie de la fresque primitive.

De plus, cette fresque de seconde ornementation n'est pas un raccord fait à la fresque primitive. On constate aisément que la peinture du XIIe siècle existe toujours dessous. Mais dire, même d'après ce champ fragmentaire augmenté, quelle était l'ampleur de la seconde ornementation, est chose difficile. Seul l'abbé Périgaud, auteur de la découverte, aurait, peut-être, pu le constater.

4° Couverture de la décoration secondaire.

Plus tard un nouvel enduit venait, à son tour, recouvrir cette seconde décoration, enduit suivi d'un et peut-être de deux autres. Puis ce sont les retouches architecturales, toutes modifiant, à son grand détriment, la fresque primitive.

Retouches architecturales.

En voici le bilan : percement d'un passage pour une chapelle latérale ; fermeture d'une fenêtre du chœur ; établissement d'un rétable sur la fenêtre de l'abside ; forage d'une baie de côté dans le sanctuaire ; érection d'un clocher sur la nef.

1° Percement d'un passage pour une chapelle latérale (IJ-KL). — Une première intervention de la pioche défonça le mur de droite du chœur, emportant avec lui tous les enduits, donc la fresque primitive de l'étage inférieur, et même moyen. A quelle époque ? Nous l'ignorons. Ce que nous savons, c'est qu'il s'agissait d'établir communication avec un nouvel édifice,

une chapelle, que nous voyons, longtemps après, en 1734, aux mains de la famille Martinet, de Saint-Août, sommée d'avoir à produire ses titres de propriété. C'est la chapelle actuelle du confessionnal, à laquelle, en 1852, l'abbé Périgaud ajoutera l'absidiole qui sert actuellement de petite sacristie. C'est donc à tort qu'on a voulu voir dans cet agrandissement un simple porche latéral comme celui de Montgivray.

2° Fermeture d'une fenêtre latérale. — Mais remarquons aussitôt que l'arc à plein cintre de l'entrée de la nouvelle chapelle, en même temps qu'il supprimait une partie de la fresque primitive du chœur, côté épître, empiétait largement sur l'unique fenêtre latérale de celui-ci, et n'en laissait utilisable que le haut. D'un autre côté cette partie restante se trouvait aveuglée par la charpente et par la toiture du nouvel édifice adossé à la muraille. Laissée ouverte elle eût débouché dans le grenier qui venait d'être créé. On la mura. Or cette suppression, non seulement fit varier l'intensité d'éclairage prévue par le peintre, mais encore anéantit les fresques primitives de l'embrasure.

3° Etablissement d'un rétable (DE). — Plus tard encore un caprice trouve tout naturel d'aveugler, en la murant également, la seule grande fenêtre de l'église, celle de l'abside, et d'ériger, devant cette maçonnerie, un lourd rétable en bois, de style grec, rehaussé d'une mauvaise toile : un *Saint Martin, patron de la paroisse.* Si encore la pose avait été scrupuleuse ! Mais rebords de l'ouverture et peintures primitives ont été grossièrement endommagés.

4° Forage d'une nouvelle fenêtre remplaçant celle qui disparaît (EF). — Et, comme conséquence forcée, ouverture, à coups de pic, d'une nouvelle fenêtre, ogivale, dans la muraille de droite de l'abside, pour redonner latéralement la lumière que l'on venait inconsidérément de supprimer de face. D'où anéantissement d'une scène entière de la fresque primitive, et vraisemblablement d'une des plus belles.

5° Erection d'un clocher sur la nef. — Maintenant c'est à la nef qu'on va s'attaquer, en mai 1787. On met à exécution — 53 ans après sa promulgation — comble de lenteur berrichonne ! l'ordonnance du cardinal de la Rochefoucauld, du 28 septembre 1734, enjoignant « d'avoir à établir un plancher sous les cloches », qui, dans la nef, pendaient directement au-dessus de la tête des fidèles. Un charpentier de la région, répondant au nom de Jean Chatiron, met debout six madriers, reliés par autant de traverses, et appuie le tout à la muraille frontale, dont il endommage profondément, dans le haut et à droite, les fresques sous-jacentes (QR-OP). Puis il construit la cage d'un clocher médian, laquelle intérieurement reste apparente, et extérieurement écrase de ses quatre parois « à reberdeaux » la masse du vieil édifice. Et content de lui, il incruste, à coups de ciseau, son nom et la date de son œuvre, sur la poutre la plus en vue.

C'est ainsi que, méconnaissable, la vieille église romane à fresques s'offrira à Messire Jean Yvernault, dernier curé de Vic sous l'ancien régime.

La ruine

Puis commence l'ère de la déchéance totale, Vic perdra la physionomie de son nom. On le « débaptisera » pour en faire « Vic-la-Montagne », par opposition à Saint-Chartier que l'on appellera « Vic-les-Eaux ». Son église se fermera, et quand les dernières lois persécutrices de la Révolution seront rapportées, le Concordat ne la rouvrira pas. Pour le culte, Vic sera attaché à Saint-Chartier. Cela durera un demi-siècle. Mais que sera devenu, là-haut, le vieux monument ? Une note du coutumier[1] nous l'apprend :

« A l'extérieur, à peine un sentier étroit entre les « ronces et les pierres éparses d'un vieux mur écroulé, « permettait d'arriver à l'église. Des terres amoncelées « tout autour obligeaient à descendre plusieurs degrés « avant de pouvoir y pénétrer. A l'intérieur, quelques « dalles jetées çà et là sur le sol verdâtre d'humidité. « Trois monceaux de pierres occupaient la place des « autels où l'on offrait autrefois le Saint Sacrifice. Les « toiles pendantes, reste de trois tableaux, trois « statues, étaient toutes les décorations qui avaient « survécu au pillage de cette pauvre église, mise « plusieurs fois en vente, heureusement sans succès, « et qui avait servi de grange à blé. »

Le journal *Le Pays*, du 30 mars 1850, nous la décrit « à ciel ouvert », et livrant librement passage aux pluies et à la neige.

1. Ms. des archives paroissiales.

II. — La découverte de la fresque

Puis, soudain, c'est la résurrection, et c'est la célébrité.

La restauration se résume en quatre points : l'érection de la commune en succursale, la mise au jour des peintures, le classement et les travaux de réfection.

Ce fut par ordonnance royale du 31 mars 1844, que la commune de Vic, à laquelle avait été réunie, le 1er janvier 1823, celle de Nohant, fut érigée en succursale. Mais, un autre presbytère étant à édifier (juin 1848-septembre 1849), ce ne fut que par ordonnance archiépiscopale du 15 octobre de cette dernière année, que le Cardinal Dupont nomma à la nouvelle desserte l'un des vicaires de sa Métropole : l'abbé J.-B. Périgaud[1]. Il importe pour l'histoire locale de l'Art, de tirer son nom de l'oubli. Au point de vue archéologique, ce jeune prêtre était destiné à devenir « quelqu'un » : il devait un jour attacher son nom à la restauration de la collégiale de Palluau, et à celle de l'église de Lignières. De plus, il était l'homme de manières loyales et courtoises, dont le seuil savait accueillir avec une égale aisance et le plus modeste paroissien qui lui apportait des souvenirs relatifs à l'histoire religieuse de sa paroisse et le plus distingué des visiteurs, qui venait le prier de lui faire les honneurs de son église. Enfin, il était de caractère à ne pas plus reculer devant un chantier en effervescence, qu'à se laisser impressionner par le bilan d'un projet de

1. H. de Corlay, *Les Curés Concordataires de Saint-Chartier*, ch. I, II et III.

restauration : formalités, recours, déplacements auprès des administrations : mairie, sous-préfecture, préfecture, beaux-arts. Tout de suite il se mit à l'œuvre pour faire de la ruine qu'il avait devant lui, un édifice digne du ministère qu'il était appelé à remplir.

Et sa pénétration devait, sur l'heure, le mettre en présence de la plus inattendue, comme de la plus riche des découvertes. C'était le 6 décembre 1849. Il avait déblayé le sanctuaire, en en retirant d'abord les objets les plus étrangers au culte. Et il se met à desceller de la muraille les derniers points d'attache du rétable grec, rongé par le salpêtre, qui fermait la fenêtre médiane de l'abside. Tout à coup son attention est attirée par l'apparition de vestiges de peinture mis à découvert. Il saisit le premier grattoir venu. Il se trouve aussitôt en présence de figures absolument intactes. C'est donc le lieu de persévérer. Il s'enferme seul dans son église, et avant le soir il a mis au jour une assez grande partie de la fresque, pour juger de toute la valeur, sinon de toute l'importance de sa découverte. L'hiver est dur dans un édifice presque à ciel ouvert, mais l'ouvrier a de l'endurance. D'ailleurs bientôt des concours se proposent dans la population. Il les accepte. Les cinq couches superposées tombent en quelques mois. Et voici la fresque primitive dans toute l'ampleur de ses six larges panneaux.

Dès lors, l'Abbé Périgaud songe au classement, et cherche à s'ouvrir des voies d'approche. Il compte, non sans raison, pour amorcer sa requête auprès de la Commission des Monuments Historiques, sur la bienveillance du maire, M. Aulard. La situation

officielle de ce dernier le désigne pour cette démarche, mais aussi ses goûts. Mlle Vincent écrit de lui :

« Employé des Contributions à Nantes, il était venu « se fixer à Nohant : il habitait la Villa Lulle. C'était « un amateur d'antiquités. Il avait acheté une foule « d'objets artistiques intéressants, qu'il aimait offrir « à la châtelaine de Nohant. Celle-ci les acceptait avec « plaisir. Ses lettres de remerciement en font foi.

« Il devint le « cher maire », l'ami intime de toute la fa- « mille Dudevant[1] ». Il y a déjà en lui quelques-uns des atavismes qui se retrouvent dans son cousin, le futur professeur de Sorbonne, Alphonse Aulard.

Dès le 20 décembre 1849, il établit un rapport très circonstancié, et il l'adresse, en sextuple exemplaire, aux autorités compétentes.

Mais le curé de Vic est également en courtoises relations avec sa paroissienne, dont la notoriété, en ce moment bat son plein. George Sand a déjà découvert, derrière son zèle, la supériorité du jeune pasteur. Le Comte de Bourbon-Lignières, dont il sera plus tard l'ami et le conseiller, saura, dans son article nécrologique, souligner « ce point d'histoire ». Il précisera l'influence qu'avait su prendre, sans rien sacrifier de ses principes, l'abbé Périgaud sur la châtelaine de Nohant[2]. Il l'intéressa donc, dès la première heure, à son œuvre. Aussi chargea-t-elle son fils Maurice du relevé des fresques principales. Puis elle porta elle-même ce graphique à l'architecte Lassus. Elle obtint, par cette intervention, que fût supprimée

1. *George Sand et le Berry*, t. Ier, P., 1919, p. 323.
2. *Semaine Religieuse du diocèse de Bourges*, 15 février 1896.

la longue filière des démarches officielles. Et le 6 février 1850, le Comité des Monuments Historiques classait l'édifice, avec promesse d'une première subvention de 6.000 francs.

En même temps, Lassus faisait donner « vue de haute inspection » de la restauration, à Prosper Mérimée, qui mettait toute diligence pour que fût confiée l'exécution des travaux à un jeune architecte d'avenir, Regnauld-Bréon. Dès le 10 février 1850, Regnauld-Bréon était à Vic. Il avait tôt fait de « relever » la fresque, de dresser un premier devis, et d'en confier la surveillance à Anselme Guillard, agent-voyer à la Châtre, si bien que dès le mois de juin suivant étaient amorcées les réparations urgentes : démolition du clocher de 1787 penchant sur la toiture ; réfection totale de cette dernière ; dallage du chœur et de l'abside. Puis, en 1851, c'était le projet du nouveau clocher : adjudication, pose de la première pierre, ouverture du chantier. Le Ministre de l'Intérieur a ouvert un crédit de 10.000 francs, celui des Beaux-Arts, un autre de 4.000. Le 27 juillet 1851, l'adjudication, qui devait avoir lieu à Vic, puis à la Châtre, se donne à Châteauroux : façon élégante, pour le Préfet, de départager le Maire et le Sous-Préfet.

Le 28 août suivant a lieu la pose de la première pierre. Elle se fait solennellement. Le curé a à ses côtés le maire de Vic, et la châtelaine de Nohant. Le procès-verbal écrit sur parchemin porte les noms de Louis-Napoléon, Président de la République, de Madame Sand, de M. Aulard et de M. Périgaud. On l'enferme dans une enveloppe métallique, et on le

scelle dans la maçonnerie, à l'angle de droite, entre la première et la deuxième assise.

Après un aussi heureux début, on devait s'attendre à voir s'élever joyeusement, sur le plateau de Vic, le clocher neuf qui attire aujourd'hui tous les regards de la Vallée Noire. Il en fut autrement. Un conflit s'éleva entre les administrations. L'un des camps, celui du maire, voudrait au moins « avoir vue » sur des travaux auxquels il participe financièrement. L'autre, celui du « surveillant local » prétend faire respecter les prérogatives des Beaux-Arts. Mérimée qui ne peut juger que par la correspondance qui est adressée à Paris, menace « de forcer à remettre toutes choses en l'état ! » Le chantier, témoin de ces divergences, prend parti, et « manifeste ». Et l'on voit « se succéder à l'écran », s'il nous est permis par anachronisme, de parler ainsi : manœuvres, dans les toitures, couvrant des strophes de la *Marseillaise* l'Office des Morts, qui se célèbre à l'occasion d'une sépulture ; maîtres-maçons démolissant pan de pignon sur pan de pignon, sans s'inquiéter si le mur du nouveau clocher s'élèvera assez vite pour fermer la brèche avant l'hiver de 1852 ; terrassiers abandonnant pioches et pelles, et laissant le jeune desservant assurer le déblaiement des terres par une corvée volontaire qui se prolonge parfois fort avant dans la nuit. Heureusement, Regnauld-Bréon restait, à distance, le grand modérateur, pour répéter au successeur d'Anselme Guillard démissionnaire, ce qu'il écrivait à ce dernier en 1850 :

« Je vous serai reconnaissant de mettre auprès de ces « messieurs toute la condescendance possible. Il est

« bien difficile que la bonne harmonie ne soit point « troublée entre le pouvoir délibérant et le pouvoir « exécutif. Ce qui arrive aujourd'hui à Vicq, se pré- « sente presque partout où nous sommes appelés à « diriger les travaux pour le compte du gouvernement. « Unissons nos efforts pour relever de ses ruines et « pour amener à bonne fin l'œuvre dont nous sommes « chargés[1]. »

Grâce à cette intervention désintéressée prenait fin un malentendu que nous signalons ici uniquement parce qu'il groupe un volumineux dossier aux Archives du Palais-Royal, et dans la *Revue du Berry*, février-mars 1907, et parce qu'il faillit compromettre, une fois de plus, l'ensemble de la fresque, par l'enlèvement trop rapide de l'ancien clocher, comme par l'érection trop lente du nouveau. Toujours est-il que le 4 septembre 1853, le nouveau surveillant local, M. Simon, architecte à la Châtre, pouvait remettre aux autorités l'église restaurée et le nouveau campanile dû entièrement aux cartons de Regnauld-Bréon et que le lendemain le Cardinal Dupont, à l'occasion de la confirmation, pouvait venir contempler, dans son cadre rajeuni, l'œuvre picturale, à laquelle il s'était tant intéressé, ainsi qu'en témoigne un dossier épistolaire conservé aux Beaux-Arts.

***

Il ne semble pas sans intérêt ni sans utilité de relever les travaux auxquels la fresque de Vic a donné lieu jusqu'ici.

1. Cité par PIERRE, *op. cit.*

Rapport Périgaud. — Le premier en date est le rapport de l'abbé Périgaud, puisque la découverte y est commentée au jour le jour. Et, encore que d'ordre privé, cette pièce contribua, pour une large part, à faire connaître Vic. D'abord, elle inspira le rapport suivant, celui de M. Aulard. Elle lui dicta même sa partie descriptive. De plus, des extraits assez larges en ont été faits, et transmis sous forme d'états aux diverses administrations. Aux hasards de l'exploration du volumineux dossier des Archives du Palais-Royal, il nous en est tombé un exemplaire sous les yeux. Enfin l'abbé Périgaud portera un jour son rapport rectifié au Comité d'Histoire et d'Archéologie du Diocèse de Bourges. Parmi les membres présents, nous trouvons le sculpteur Dumoutet. Il fallut plusieurs séances, car la controverse, excessivement courtoise, n'en porta pas moins sur un nombre relativement élevé de scènes difficiles, et même impossibles alors à identifier. Le compte-rendu[1], encore que très rapide, nous laisse deviner l'ampleur et les échos du débat.

Rapport Aulard. — On peut en discuter le style. Dans un moment d'humeur, Mérimée l'a fait. Mais son lyrisme, fort explicable par l'imprévu de la découverte, ne nuit en rien à sa documentation. L'envoi en fut fait simultanément à M. Lajonquère, Sous-Préfet de la Châtre, à M. Chevillard, Préfet de l'Indre, au Cardinal Dupont, au Ministre de l'Intérieur, au Ministre des Cultes, à Prosper Mérimée, Inspecteur

1. *Bull. du Comité d'Histoire et d'Archéologie du diocèse de Bourges*, 1867-75, pp. 90, 93, 96-97 et 112.

général des Monuments Historiques. De plus, il fut reproduit par la *Nouvelle Encyclopédie Théologique*, de Migne (t. II, 1851). En effet, l'article qu'y consacre aux peintures de Vic le chanoine Bourassé, de Tours, n'est qu'une réédition textuelle de la seconde et de la troisième parties du rapport.

Enfin, la *Revue du Berry* (février 1907), en a rappelé le texte.

Rapport Regnauld-Bréon. — Ce rapport est le premier dressé par un spécialiste officiellement délégué. Cette valeur technique s'amplifie du fait que la dite pièce s'accompagne de planches, dessins et relevés. Le jeune architecte fit, à l'un des plus proches Salons de Peinture qui suivirent son retour du Berry, une « Exposition » de tous les graphiques, plans, aquarelles rapportés de Vic, et cette « Exposition » fut l'une des plus remarquées des milieux artistiques.

Rapport Dumoutet. — Jules Dumoutet avait à cette époque, son heure de célébrité. Ne lui doit-on pas, pour deux chapelles de la Cathédrale de Bourges, le rétable des « Misères de l'Humanité accourant au Sacré-Cœur », et la statue de l'autel de saint Loup ? Son travail a été établi, comme celui de Regnauld-Bréon, sur la fresque même. Ce n'est pas un relevé de décalque et de seconde main. Dumoutet avait connu l'abbé Périgaud à Bourges, et il était accouru sur son invitation. Membre du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de France, Dumoutet l'adressa au Ministère de l'Instruction Publique et des Cultes, qui répondit élogieusement. Puis la Section d'Archéologie décida, sur l'heure, d'en reproduire les meilleurs

graphiques, dans son bulletin, pour 1854. Et l'auteur en fera encore la production, des années après, à cette séance du Comité diocésain d'Histoire et d'Archéologie, que nous venons de rapporter, et au cours de laquelle il rectifia l'opinion de l'abbé Périgaud émettant l'avis que certaines fresques de Vic avaient dû être traitées « sur fond d'or ».

Rapport Aug. de Bastard. — Nous accordons un rappel spécial à ce rapport publié dans le *Bulletin du Comité de l'Histoire de France*[1].

***

Les rapports eurent des échos dans les grands quotidiens. Le *Pays* du 30 mars 1850 consacre à Vic un article reproduit par la *Revue du Berry* de février 1907.

Une lettre conservée aux Archives du Palais-Royal, nous apprend que M. Aulard avait sollicité en haut lieu la Légion d'honneur pour l'abbé Périgaud. Le Ministre de l'Intérieur et des Cultes avait répondu en adressant au curé de Vic un pli fort élogieux, que nous reproduirons bientôt. C'est ce pli que *L'Univers* souligne d'un trait spécial, dans un article où sont mis en relief les détails, l'importance et le sens de la découverte de 1849. Cet entrefilet, très lu dans les milieux catholiques, vaut à l'abbé Périgaud une volumineuse correspondance[2] Mais le monde des Arts et des Lettres connut Vic surtout par Nohant. Celle qui s'intéresse, avant tout autre, à la découverte,

1. Tome II, année 1853, p. 447.
2. Arch. paroissiales.

c'est George Sand. Elle va journellement à Vic, et y conduit ses hôtes. Elle mêle l'événement à sa correspondance. N'écrit-elle pas, le 17 février 1851, à Madame Bertholdi :

« Nous avons, pour quelques jours, un architecte du « gouvernement qui est venu pour réparer l'église de « Vicq ; car tu sauras que cette église est classée « parmi les Monuments Historiques ! Cela t'étonne « un peu, n'est-ce pas ? Eh bien, cette grange, cette « masure si nue, si laide, si insignifiante, est au nombre « des choses rares et précieuses. J'ai porté des croquis « à Paris, je les ai montrés aux gens compétents, et « l'église est classée. »

Les « à côté » de la fresque, parce que touchant aux Arts, la passionnent, et lui deviennent un sujet de correspondance. Le 16 février 1853, écrivant à son fils absent, elle traite de ces « à côté » avec l'ardeur du début :

« J'ai été me promener à Vicq, où l'on retourne le « terrain autour de l'église, et où l'on retrouve des « tombeaux et des ossements comme si toutes les « armées de César y avaient passé... »

Clésinger, qui avait épousé à Saint-Chartier le 19 mai 1847 Solange, la fille de George Sand, fut le premier, à Nohant, à suivre, en véritable connaissance de cause, les progrès de la découverte. Et non seulement la fresque, mais encore la statuaire de la vieille église furent par lui minutieusement explorées. Parmi les trois objets qui composaient cette statuaire, se trouvait une Vierge tenant l'Enfant-Jésus qui joue avec un oiseau. C'est une œuvre du XVIe siècle,

en bois, que le sculpteur envoya à Paris, pour être restaurée.

Retenons encore trois noms : ceux de Lassus, de Mérimée, de Fortoul. Le premier qui vient sous notre plume est celui du célèbre architecte et archéologue J.-B. Lassus (1807-1857), à qui nous devons la restauration du clocher de Chartres et de la nef de Moulins, de Saint-Germain-l'Auxerrois, de la Sainte-Chapelle et de Notre-Dame. Il avait fait de la cause de Vic la sienne propre.

Prosper Mérimée (1803-1870) est trop connu dans les Lettres pour que nous ayons besoin de souligner son œuvre. Mais beaucoup ignorent son rôle à l'Inspection des Beaux-Arts. Peu savent combien de monuments historiques lui doivent, en tout, ou en partie, leur conservation. L'église de Vic est de ceux-là. Dès le 30 mai, le *Pays* souligne cette intervention :

« L'Etat, nous n'en saurions douter, va prendre les « mesures les plus promptes et les plus complètes, « pour faire restaurer l'église de Vic ; M. Prosper « Mérimée, Inspecteur des Monuments, s'occupe avec « une grande activité de proposer au Ministère des « Travaux Publics les moyens de conserver ces pages « historiques, et de faire conférer la restauration de « la petite église à M. Regnauld-Bréon. »

Mais ce qui nous confirme le rôle actif de l'Inspecteur des Beaux-Arts, c'est la spéciale attention du Ministre de l'Instruction Publique et des Cultes, dont nous allons lire la lettre, et qui arrête son choix — pour témoigner au desservant de Vic, l'importance qu'il attache à la découverte de 1849 — sur l'ouvrage

de Mérimée et de Gérard Séguin : *Les Fresques de Saint-Savin.*

Nous voilà amenés tout naturellement à un nom tout aussi connu que les précédents : Fortoul.

Voici sa lettre :

« *Paris*, 23 *août* 1854.

« MONSIEUR L'ABBÉ,

« Le Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de « France, institué près de mon Ministère, a reçu de « M. Dumoutet, l'un de ses correspondants, une note « et plusieurs dessins, relatifs aux peintures murales « de l'église de Vicq. Le rapport dont cette commu- « nication était l'objet, a fait connaître au Comité la « part que vous avez prise à la découverte de ces « précieux objets d'art, et le zèle éclairé dont vous avez « fait preuve pour les mettre à jour.

« Je suis heureux, Monsieur l'Abbé, de vous en « témoigner ma satisfaction, en mettant à votre « disposition, un exemplaire des peintures à fresques « de Saint-Savin, publiées par MM. Mérimée et Gérard « Séguin, sous les auspices de mon département.

« Vous pouvez, dès à présent, Monsieur l'Abbé, « faire retirer cet ouvrage au dépôt des Livres de mon « Ministère ; il en sera fait remise sur la vue de votre « autorisation écrite.

« Agréez, etc...

« Le Ministre de l'Instruction Publique et des Cultes,

« FORTOUL. »

***

Si, pendant les vingt années qui suivirent cette levée de plumes de 1849 à 1854, il se fit comme une zone de silence autour de la fresque de Vic, entre 1875 et 1900 se manifesta un puissant réveil. Et, cette fois-ci, la publicité ne se fera plus uniquement en largeur, mais surtout en profondeur. Aux états descriptifs succèderont des études. Parmi elles nous en relevons trois : celle de Brune, celle de Dénuelle, et celle de Gélis-Didot et Laffillée.

L'étude d'Emmanuel Brune est datée de 1877, et a été dressée en vue de l'Exposition Nationale de 1878. On y retrouve, avec toutes les qualités du *Prix de Rome* de 1863, la maîtrise du Professeur de Construction à l'Ecole des Beaux-Arts. Brune a déployé, à Vic, durant plusieurs semaines, une activité extraordinaire, pour le plus scrupuleux des relevés, en six magnifiques aquarelles, signées E. B., qui se trouve au Trocadéro. Au moment où nous traçons ces lignes, nous avons sous les yeux une réduction photographique grand format de ces aquarelles. Et nous affirmons, après avoir contrôlé sur la fresque les moindres détails, qu'elles sont la plus scrupuleuse, comme la plus souple des interprétations. Ce sont des documents équivalant à des documents « directs », sur lesquels l'archéologue peut travailler en toute sécurité. Tous ceux qui ont voulu appuyer une étude de la fresque, sur des planches coloriées ou sur des épures, leur ont fait les plus larges emprunts. Une notice de quinze

pages accompagne cet ensemble[1]. L'auteur y fixe l'époque et le style de l'église. Il y dresse un état descriptif de la fresque, dont la précision dépasse les travaux similaires antérieurs. Il y identifie presque tous les sujets qui étaient demeurés douteux jusqu'à lui. Enfin il dégage nettement, et pour la première fois, les caractéristiques et la facture de l'œuvre. Qu'on ne lui reproche pas d'avoir qualifié la fresque de Vic de « fresque purement et exclusivement byzantine ». A cette époque, on ne soupçonnait pas qu'il fallût rechercher les originaux de la peinture romane, par-delà le XIIe siècle, jusqu'au syrien et à l'hellénistique.

Etude d'Alexandre Dénuelle. — Voici, aux Archives du Palais-Royal, un autre dossier contemporain. Il est du 28 mars 1877. A. Dénuelle, né à Paris en 1818, mort à Florence en 1879, eut pour maître Delaroche et fut peintre de la Commission des Monuments Historiques. Il travaille en France, pour l'église des Célestins d'Avignon, et la Cathédrale de Strasbourg ; à l'étranger, pour l'Oratoire de Birmingham. M. Mâle écrit :

« Des artistes de talent, parmi lesquels il faut citer « Dénuelle, Gélis-Didot et Laffillée et Yperman, « travaillaient à former cette collection d'aquarelles, « qui est une des plus rares merveilles du Musée et « de la Bibliothèque du Trocadéro. Ces habiles copistes « ont sauvé tout un monde d'art qui, sans eux, allait « disparaître[2]. »

1. Elle a été imprimée dans la *Revue du Berry*, juillet-août 1896.

2. *Histoire de l'Art* publ. sous la direction d'André MICHEL, tome Ier, seconde partie, p. 757.

Le Musée de Bourges a de Dénuelle plusieurs aquarelles. Notre artiste a fait une large part à « l'état descriptif » de la fresque de Vic, qu'il a vue, et à la renommée de laquelle il apporta une contribution particulièrement active.

Publication Gélis-Didot et Laffillée. — Ces deux architectes se sont scrupuleusement documentés. Ils ont consulté tous les travaux antérieurs, et particulièrement ceux de Brune, auxquels ils se réfèrent comme au précis qui fait loi. Ils sont venus devant l'original, comme une phrase d'eux nous l'apprend. Ce n'est qu'ensuite qu'ils ont livré leur publication. Par des dessins au trait et par des planches coloriées ils projettent une large lumière sur leur ouvrage. La fresque de leur étude en reçoit plus de jour encore, que n'en reçoit la fresque originale par les petites fenêtres romanes de la vieille église. Un texte de trois pages vient appuyer ce riche graphique. Sans doute ce texte, trop jeune de quarante ans, n'envisage pas l'œuvre selon les dernières données iconographiques d'influence. Il lui est encore permis de considérer l'artiste de Vic comme un peintre très habile et très exercé, mais qui n'a pas assez eu recours à l'étude, alors qu'au contraire il représente largement la tradition du XIIe siècle. Mais ce texte caractérise l'œuvre par des appréciations personnelles sur la technique, le dessin, la facture et le coloris. Si bien que ces trois feuillets consacrés à Vic sont à ranger parmi les meilleurs de cette merveilleuse publication, parue en livraisons, de 1888 à 1893, sous le titre : *La peinture décorative en France du* XIe *au* XVIe *siècles.*

Dépouillement des Archives. — Signalons enfin vingt-deux lignes consacrées à Vic dans les *Monuments Historiques de l'Indre*, de M. Eugène Hubert[1], et le *Catalogue des relevés, dessins et aquarelles des Archives de la Commission des Monuments Historiques*, de M. Perrault-Dabot[2].

***

Une nouvelle zone de silence se fait après 1900. Mais c'est encore une fois une zone de travail, de recherche, et de renseignement, dont on va bientôt voir l'intensité aux résultats. L'iconographie, et en particulier celle qui s'est réservé le Centre de la France, a multiplié ses découvertes, et désormais c'est dans la grande synthèse nouvelle que les peintures de Vic, jusqu'ici considérées isolément, vont prendre place. On va leur faire, à la fois, tous les honneurs : ceux des grands illustrés ceux des éditions nationales d'Art, ceux des expositions parisiennes, ceux des sections d'archéologie, ceux de visites de Congrès.

Jacques des Gachons a donné au *Tour de France*, 1911, tome V, une superbe plaquette, *La Vallée Noire*, où il a mis dans leur meilleure lumière, ses écrivains, ses artistes, ses monuments, ses œuvres d'art. La fresque de Vic n'y compte qu'une héliogravure. Mais le cliché était celui qu'il fallait choisir : la Cène.

1. *Revue du Berry*, mars-avril 1895. Tiré à part.

2. P., 1899, p. 355. Il signale, au nom de *Brune*, 1877, les six aquarelles du Trocadéro, nos 7736 à 7741.

Avec 1918 et 1919, une page particulièrement marquante pour l'histoire de la fresque de Vic : une exposition d'aquarelles présentant une sélection de peintures murales tirées surtout de monuments religieux, fut organisée par M. Léon, directeur des Beaux-Arts. Elle eut lieu au Musée des Arts décoratifs, au printemps de 1918. M. André Pératé, alors conservateur-adjoint au Musée de Versailles, en donna un compte rendu critique sous ce titre : *La Peinture murale française au Moyen-Age*, dans la revue *Les Arts*, numéro 169, pages 2 à 6. Celles de ces pages, toutes d'une très belle venue, consacrées à la fresque de Vic, qui est largement représentée par des aquarelles de Gélis-Didot et Laffilée, renferment des jugements et des points de vue personnels que nous reproduirons, dans notre IIe Partie.

Les ouvrages qui la mettent en vedette sont désormais signés : André Humbert[1], de Lasteyrie[2], Louis Bréhier[3], Adrien Blanchet[4].

Dans l'*Histoire de l'Art* publiée sous la direction d'André Michel, M. Emile Mâle rattache Vic à l'iconographie régionale du Centre, en s'appuyant sur la documentation des plus beaux clichés de Gélis-Didot et Laffillée[5]. Le même auteur, dans *L'Art Religieux du*

1. *Les Fresques de Brinay.*

2. *L'Architecture religieuse en France à l'époque romaine*, 2e éd., P., 1927, p. 551 et suiv.

3. *L'Art chrétien, son développement iconographique des origines jusqu'à nos jours.*

4. *Dossier constitué en vue d'une étude spéciale sur Vic.*

5. T. Ier, IIe partie, p. 775-76.

XIIe *siècle en France*[1], apparente Vic, non plus à l'iconographie régionale, mais à l'iconographie générale, par l'intermédiaire des originaux hellénistiques, syriens, ou byzantins. Et dans *Art et Artistes du Moyen-Age,* sans revenir nommément sur Vic, il formule la théorie qui, dans l'*Art religieux du* XIIe *siècle,* permet de classifier son Adoration des Mages, sa Présentation au Temple, son Arrestation de Jésus, sa Cène, sa Descente de Croix et son Christ en Majesté.

Au point où nous en sommes, la fresque de Vic appelait son Congrès. Elle l'eut le 4 juillet 1926, dans la *Journée de la Creuse,* présidée par Me Lacrocq, l'éminent avocat de Guéret. Cette journée lui amena, en effet, une délégation de quatre-vingts membres représentant trois provinces, la Marche, le Limousin et le Berry. Au cours de ce relai d'art, Me Lacrocq fit une conférence des plus appréciées sur *les Ecoles régionales de Peinture* : Touraine, Poitou, Limousin, Berry et Bourbonnais. Comme M. Mâle, il fit à Vic la place qui lui convenait : la première. Et M. Joseph Pierre, guide de l'excursion pour la partie de la Vallée Noire, ouvrit toutes grandes les colonnes de la *Revue du Berry* (avril-mai-juin 1927) au compte rendu de cette journée qui en annonce une autre non moins importante. Il s'exécute, en effet, en ce moment — septembre 1929 — des travaux très spéciaux, à Vic[2]. On soulève, par un procédé mécanique, les

1. 2e éd., P., 1924, p. 68, 75, 102, 114.

2. On a le droit de regretter qu'avant de procéder à ces travaux de restauration l'administration des Beaux-Arts n'ait pas fait photographier les fresques. Pour l'état ancien on en est réduit à se contenter des relevés de Brune (N. D. L. R).

peintures du mur frontal du chœur — Prophètes, Saint Michel, Anges des écoinçons et des embrasures — pour, après avoir aveuglé des lézardes douteuses, les « remaroufler ». On établit, également dans le chœur, à la muraille de côté Evangile, une série de cloisons poreuses, destinées à drainer l'humidité qui ronge le panneau inférieur. Tout cela en vue du Congrès Archéologique de France, qui doit s'y transporter en 1931. Voilà une date digne de fermer cet historique ! Et nous avons pensé que c'était l'heure propice pour tenter cette monographie. La publier plus tôt eût été priver la critique de la documentation des nouvelles découvertes, qui ont rendu possibles les dernières identifications, et de l'érudition des travaux de haute valeur archéologique publiés jusqu'au seuil de 1929. La publier plus tard eût été s'exposer à la perte certaine de témoignages oraux sans lesquels il eût souvent été difficile de coordonner les données écrites, et même de les rectifier.

III. — L'AUTEUR DE LA FRESQUE

Cet auteur, quel est-il ? En principe, nous devrions nous en tenir strictement à cette réponse : « Artiste inconnu ». Dans son laconisme, elle clot à elle seule le sujet. Toute discussion subséquente est un débat dans le vide. Mais ce débat, d'autres l'ont tenté quand même. Et nous voilà entraînés, contre notre gré, à les suivre sur ce terrain.

***

Une première hypothèse est due à l'auteur même de la découverte des fresques, l'abbé Périgaud. Elle comporte une double suggestion. Il met d'abord en avant la question de savoir si Saint-Chartier et Vic n'auraient pas formé autrefois une seule agglomération, dont Saint-Chartier aurait été la ville proprement dite, et Vic, un simple faubourg la prolongeant sans interruption. Puis, du fait que Saint-Chartier s'appelait au VIe siècle *Vicus Lucaniacus* ou simplement *Lucaniacum*, il se demande : si cette agglomération supposée ininterrompue de Saint-Chartier et de Vic, n'aurait pas été fondée par un habitant de Lucques en Italie ; si cet hypothétique habitant de Lucques n'aurait pas été l'auteur ou tout au moins l'instigateur de fresques, qui ont tout, selon lui, de la « fresque byzantine italienne ». L'auteur veut donc prouver trois faits, à savoir que la fresque de Vic est nettement et exclusivement byzantine ; qu'à une époque donnée, un peintre byzantin est venu à Vic même ; et que ce peintre est celui qui a décoré l'église.

Or, ces trois suppositions d'inégale importance sont également contredites par les documents. La fresque de Vic n'est pas la fresque byzantine que M. Périgaud a entrevue, et que jugeaient telle, de son temps, les archéologues et les critiques d'art, et, en particulier, M. Emmanuel Brune qui écrit : « Comme « attitudes et comme vêtements, ces peintures rappel- « lent les mosaïques byzantines de Ravenne et celles

« de quelques basiliques romaines[1] ». Son iconographie est infiniment plus compliquée ; elle l'est comme, en général, toute l'iconographie romane du XIIe siècle. Parce que les documents dont s'inspiraient les peintres de cette époque étaient, ainsi que nous le dirons extrêmement différents, comme provenance et comme âge : prototypes de tous les âges chrétiens antérieurs, prototypes de pays absolument opposés de tendances. Ces artistes n'interprétaient pas, comme on l'a affirmé souvent, en se penchant directement sur eux, les textes sacrés qu'ils voulaient rendre, mais ils s'inspiraient d'intermédiaires qui, eux-mêmes, avaient pu les recevoir de seconde main. Ce qui n'excluait pas une véritable unité dans les œuvres exécutées : unité de facture, unité de palette, unité de cycle traité, unité de technique, unité de personnalité.

A supposer que la fresque de Vic soit absolument byzantine, ce qui est faux, la seconde erreur de M. Périgaud résiderait dans la manière dont il amène le peintre qui doit l'exécuter. Il le fait venir de l'autre versant des Alpes, et pour le faire venir il met en ligne de compte la fondation de *Lucaniacum* par un étranger, qu'il suppose de Lucques, et artiste lui-même.

Sans doute les artistes du XIIe siècle se déplaçaient pour aller décorer les édifices religieux, en emportant leur procédé, leur technique, et leurs tendances. Mais c'est autrement que se propageaient, à grande distance, les genres de peinture. Il était plus aisé de transporter un manuscrit enrichi d'enluminures

1. *Rapport cit.*

d'Orient en Occident, et même d'Italie en France, que d'orienter une colonie de peintres de Lucques vers les bords de l'Igneraie. Cette voie de transport, sinon l'unique, était de beaucoup la plus générale.

M. Périgaud l'ignorait, et ne pouvait pas ne pas l'ignorer. Ne soupçonnant pas le grand nombre de peintures murales qui allaient être découvertes durant les trois quarts de siècle qui suivraient, il se croyait en face d'une fresque formant, avec celle de Saint-Savin, un cas absolument isolé en France, qu'il s'agissait d'apparenter avec l'étranger.

Après avoir imaginé la fondation d'une agglomération comme *Lucaniacum* pour amener l'artiste en Berry, imaginer l'extension de cette agglomération de deux kilomètres, pour l'amener jusqu'à pied d'œuvre, les Archives de l'Indre le lui interdisent.

Oui, d'abord, tous les documents locaux de l'époque de Thaumas de la Thaumassière : cartes, pouillés, rôles des tailles, liasses notariales, registres paroissiaux respectifs, et Thaumas de la Thaumassière lui-même. Périgaud prétend, pour étayer sa thèse, qu'il nomme Saint-Chartier et Nohant, mais jamais Vic. Cela est faux : il nomme Vic[1].

De même au XIIe siècle, temps où le peintre de Vic était précisément sur les échafaudages. A ce moment-là, comme aujourd'hui, et durant tout le cours de leur histoire, Saint-Chartier et Vic sont séparés par un intervalle de deux kilomètres. Et dans cet intervalle se fait déjà la jonction de trois paroisses : celle de

1. H. DE CORLAY, *Vicus et Lucaniacum*, La Châtre, 1931.

Saint-Chartier, dont l'église occupe littéralement l'une des extrémités du territoire sur lequel elle a juridiction, et que nomme la bulle de Pascal II, de 1115 ; celle de Nohant, dont les limites se glissent à moins de 500 mètres des remparts de la citadelle de Saint-Chartier, et qui est mentionnée dans la même bulle : *Ecclesiam de Noento* ; et celle de Vic, dont le périmètre avance, mais en simple pointe, presqu'aussi près de la dite forteresse, et qui est également mentionnée dans la pièce précitée : *Ecclesiam de Vico juxta Sanctum Karterium.* Et malgré cette proximité, c'est le vide absolu entre ces localités — le cadastre nous est témoin qu'aucun nom ne peut autoriser à dire que cette étendue a été habitée autrefois, même sous forme de métairie ou de toît isolé ; — et les fouilles se refusent à livrer les moindres vestiges pouvant justifier l'idée d'un prolongement, tel que substructions, carrelages, pierres d'angles, briques ou tuiles gallo-romaines. Seule, dans cette large « clairière », la Chapelle Saint-Jean, qui s'édifiera en éperon vers Vic, mais à 300 mètres seulement de sremparts de Saint-Chartier, et sur Saint-Chartier.

Enfin, ce qui est de beaucoup le plus grave, l'auteur de cette théorie aurait dû remarquer que, quand bien même le fondateur de *Lucaniacum* eût été de Lucques, et quand bien même il eût été un ami des arts, et un artiste lui-même, il eût été bien empêché d'exécuter la fresque de Vic, car l'exécution de cette fresque est du XIIe siècle, tandis que la fondation de *Lucaniacum* remonte plus loin que le VIe siècle.

Que la fresque de Vic ait été exécutée au XIIe siècle, cela ne fait aujourd'hui de doute pour personne.

Quant à *Lucaniacum*, ce n'est pas « Vic », comme l'a voulu une récente théorie, défendue un instant par M. Emile Chénon, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*[1].

Nous l'avons démontré dans une communication à la même Société[2], *Lucaniacum* est le Saint-Chartier actuel. D'ailleurs aurait-il été Vic, que la question n'en serait pas modifiée. Eh ! bien, il n'est pas douteux que *Lucaniacum* était déjà fondé aux temps gallo-romains. La preuve irréfutable en est le fait que le prêtre Karterius, qui donna plus tard son nom à Saint-Chartier, trouva, quand il y arriva, l'agglomération en possession déjà de sa dénomination latine de *Lucaniacum*. Or, le prêtre Karterius vint évangéliser les bords de l'Igneraie à la fin du VIe siècle. Donc, à supposer qu'il ait existé, « l'habitant de Lucques », était oublié depuis de longues générations quand arriva l'artiste de Vic.

***

La seconde hypothèse, d'ailleurs enracinée dans l'opinion populaire avec une ténacité particulière, s'obstine sans la moindre preuve à vouloir placer notre artiste inconnu dans un cloître voisin, où un moine se serait rencontré, à la fois assez méditatif et assez maître de sa palette pour confier son extase mystique aux

1. T. XL, p. 38-39.
2. *Vicus* et *Lucaniacum*, cf. *Bulletin mensuel*, décembre 1928.

murs de l'antique sanctuaire. On précise : ce cloître se serait élevé sur le sol même de la paroisse de Vic, ou en tout cas, au plus loin, sur celui de la paroisse Saint-Chartier.

M. A. Roux[1] a publié un article remarqué sur la fresque de Vic, où il émet, sinon textuellement, du moins quant au sens, la suggestion suivante :

« La dernière fresque, — celle qui est dans la nef, « côté de l'Evangile, et qui représente la Présentation « de Jésus au Temple, — est rehaussée d'un cadre « architectural, peint à la byzantine, ainsi que tous les « autres, mais semblant, lui exclusivement, simuler « la silhouette d'un monastère. Ne serait-ce pas là « comme la signature à la fois de l'œuvre et du peintre « de Vic, qui n'a pas voulu laisser son nom à la posté- « rité, mais qui a entendu donner à deviner qu'il « était religieux, qu'il appartenait à quelque cloître « élevé sur la paroisse ? Seul quelque chercheur, « penché sur les archives de ce coin de Vallée Noire, « pourrait nous fixer. Aussi souhaitons-nous très « vivement que ce chercheur local se rencontre, soit « pour confirmer notre opinion, soit pour l'infirmer. »

Question insoluble ! Sans doute Vic a eu son prieuré dépendant de Déols. Il avait été cédé à cette abbaye en 1095. Et il était, dès cette époque, sous le vocable de Saint-Martin, comme l'église paroissiale. Nous le trouvons mentionné, en particulier, dans un manuscrit, des Archives Vaticanes, qui a servi de livre de compte à Jean Bertrand, collecteur apostolique au temps des

1. *Echo de l'Indre*, 9 août 1912.

Papes d'Avignon[1]. Nous en rencontrons une dernière fois la trace, à l'époque de la vente des biens nationaux.

Saint-Chartier a eu aussi son prieuré dépendant de l'abbaye de Déols. Un de ses premiers prieurs, « Ṙainaldus », vivait en 1156. Une bulle du Pape Innocent III en confirme de nouveau le statut en 1212. Le compte précité le porte pour une somme de 6 livres. Le pouillé de 1648 n'oublie pas de le dénombrer à côté de ceux de la Berthenoux, de Chassignolles et du Magny Celui de Barbier, 1765, le désigne : prieuré *de Sancto Karterio* alias *de Lucaniaco*. Nous retrouvons une dernière fois sa trace à la Révolution, quand s'ouvre la vente des biens nationaux.

Le plan que nous avons dressé autrefois pour notre brochure : *Le Saint-Chartier des romans pastoraux de George Sand*, en précise l'emplacement.

Mais, de fait, l'un de ces deux prieurés abrita-t-il l'artiste du XIIe siècle qui exécuta la décoration de Vic ? Comment le prouver ? Les documents sur la vie intérieure de ces établissements dans les temps anciens où la conventualité y existait encore font défaut. Ce qui est le plus plausible, c'est de faire intervenir Déols et l'influence clunisienne.

Qu'est le peintre de Vic, au point de vue métier, et au point de vue tradition ?

Au point de vue métier, il est un technicien. Et

1. Abbé Maurice DE LAUGARDIÈRE, *Compte d'un subside fourni par le diocèse de Bourges au pape Jean XXII* dans *Mém. Antiq.*, t. XXXIII, 1910, p. 171.

2. H. DE CORLAY, *Les Prieurés de Saint-Chartier et de Vic-sur-Saint-Chartier*, ms.

un technicien très exercé dans l'art difficile entre tous de la fresque, qui exige une si grande rapidité d'exécution, pour arriver à couvrir, avant qu'elle sèche, — ce qui la rendrait absolument inutilisable, — une surface donnée d'enduit frais. On en peut juger par la formule que nous a laissée le moine Théophile, dans son traité de la peinture à la détrempe. Cela nous le prouverons, dans la seconde partie, en établissant que le XIIe siècle n'interprète pas directement les textes sacrés, mais se réfère à l'interprétation antérieure de ces textes, souvent la plus reculée.

Fort des découvertes que nous enregistrons tous les jours plus nombreuses, on peut dire que vraisemblablement toutes les églises de l'époque de celle de Vic, en tout cas celles qui, comme elle, n'étaient rehaussées d'aucune ornementation sculpturale, étaient recouvertes de fresques à détrempe ; et que toutes aussi, pour l'exécution desdites peintures, avaient rencontré, comme celle que nous étudions en ce moment, un artiste rompu au métier et féru de tradition.

En présence de cette situation, vous ne pouvez pas exiger que pour chaque édifice à décorer soient requises l'existence d'un prieuré et, dans ce prieuré, l'existence d'un moine artiste aussi bien doué. L'exemple d'un évêque de Toul peignant le vaisseau de sa cathédrale, et celui d'un abbé de Saint-Florent, son cloître, sont des exceptions dont il faut bien se garder d'abuser.

Le XIIe siècle avait des centres de culture picturale, où l'on se transmettait cette technique, cette documentation, et ce respect de la tradition, et une

autorité supérieure imposant aux artistes un contrôle et des directives iconographiques très sévères, après en avoir arrêté le choix, pour chaque édifice religieux à décorer.

Spécialement pour notre région, on n'a qu'à modifier très légèrement le texte du compte-rendu du Congrès archéologique de France siégeant à Châteauroux, en juin 1873, où il est dit, après le grand architecte Viollet-le-Duc « que le Berry du XIe et du XIIe siècles, « avait des écoles de sculpture où le ciseau était habi- « tuellement tenu par les moines de cette époque. » Il n'y a qu'à remplacer « sculpture » par « peinture » et « ciseau » par « pinceau »[1].

Comment, en effet, les choses devaient-elles se passer ?

L'art du Moyen-Age était un art particulièrement monastique. C'est aux grandes Maisons religieuses qu'il faut demander le dernier mot de l'iconographie du XIIe siècle. Elles possédaient des bibliothèques incomparables, renfermant les manuscrits les plus précieux, dont les enluminures reproduisaient tout ce que l'art ancien avait créé en Orient et en Occident. C'étaient ces enluminures que les Religieux, lorsqu'ils avaient décidé la décoration d'un édifice appartenant à leur Ordre, confiaient aux artistes qu'ils avaient choisis, avec qui ils s'étaient concertés, à qui ils avaient imposé leurs sujets, leurs adjonctions, leurs suppressions, et leurs retouches. Et ces artistes

1. Abbé DAMOURETTE, dans le *Congrès Archéologique de France... Séances générales tenues à Châteauroux en* 1873, Paris et Tours, 1874, p. 434.

n'avaient plus qu'à affirmer leur personnalité, sur un thème traditionnel qui leur était remis par des hommes dont le contrôle, en ces temps de controverses avec l'hérésie, laissait peu à la fantaisie iconographique.

Dès lors, pourquoi ne pas s'orienter de suite vers un point de l'horizon, qui nous conduit droit au but ? Déols, fondée en 917, et de qui dépendait l'église de Vic depuis 1099, était la grande abbaye clunisienne du Centre. Et Cluny était l'école d'art qui dominait cette époque.

SECONDE PARTIE

ICONOGRAPHIE

I. Époque de la fresque. — II. Interprétation technique. — III. Interprétation descriptive

I. — Epoque de la fresque

Th. Massereau, — dans le Mémoire qu'il adressa au *Bulletin de la Société Académique du Centre*, et dont nous avons parlé plus haut, — après avoir voulu mettre l'intervalle d'un siècle entre les peintures du sanctuaire et du chœur et celles de la nef, essaie d'assigner des dates aux unes et aux autres. Il place l'exécution des premières au XIVe siècle ; et celle des secondes au XVe. C'est une nouvelle et grave erreur.

Un renvoi des *Esquisses Pittoresques de l'Indre*, édition de 1871, — qui présuppose, lui, du moins, une exécution unique de l'ensemble, — montre plus d'exactitude en reportant cette exécution au XIIIe siècle. Et cependant il ne remonte pas encore assez haut

Il est vrai que l'auteur de cette note a pour lui la circonstance atténuante de n'avoir pas vu lui-même les fresques, puisque, comme l'abbé Lamy d'ailleurs dans son *Archiprêtré de Châteaumeillant et de la Châtre*, il les situe dans l'église de Nohant.

Il faut s'en tenir, pour la date générale, au magistral rapport de M. Emmanuel Brune, qui l'établit une fois pour toutes, et n'admet pas de retour sur la question.

Il faut fixer la date d'exécution des Fresques de l'église de Vic, toutes de la même époque, entre l'extrême fin du XIe siècle et le commencement du XIIe.

Tout au plus, pourrait-on la rapprocher jusqu'au seuil de la seconde moitié de ce dernier, ainsi que le penserait M. Adrien Blanchet en se fondant sur ce fait que certaines lettres, très arrondies, des phylactères, ne permettent guère de remonter plus loin dans le passé[1].

Quoi qu'il en soit, l'oscillation possible est réduite entre deux dates limites : la date de la construction de l'édifice et la date du premier des cinq enduits qui les ont fait disparaître.

Or, les murs que ces fresques recouvrent ne peuvent pas remonter au-delà de la dernière moitié du XIe siècle. Au premier juger, on pourrait soutenir, un instant, que l'église de Vic est plus ancienne, en mettant en avant son plan particulier ; le nombre très restreint de ses baies, la présence de la brique aux cintres des fenêtres de l'abside et de l'avant-chœur, l'existence de tuiles romaines dans le terrain exploré par le déblaiement des murs, et aussi le travail rudimentaire de la voûte du sanctuaire. Mais, à la réflexion, on s'aperçoit que ces arguments, même les trois derniers, ne valent pas. A toutes les époques, on rencontre des artisans inhabiles. De plus, l'élément « terre cuite » peut toujours être rapporté postérieurement à la construction, à l'occasion de la réfection d'un cintre. Et enfin nous savons pertinemment que la « tuile à

1. Lettre particulière à l'auteur, et *Préface* de la présente étude.

encoche », vaguement signalée par George Sand dans la lettre à son fils Maurice, le 16 février 1853, s'est employée bien longtemps après l'époque gallo-romaine. Cela a été établi dans notre étude sur *Les Grandes Usines Céramiques de l'Indre*[1].

Nous sommes arrêtés, d'autre part, par la date-limite de leur premier badigeonnage. D'après l'examen du style des ornements de seconde décoration, dont nous avons parlé plus haut, il est permis d'affirmer que la plus ancienne des cinq couches de revêtement ne remonte pas moins haut que le XIIIe siècle. Or, en admettant un laps de temps assez long entre l'exécution de la fresque primitive et son recouvrement par cet enduit, nous arrivons encore, quoique par voie détournée, au XIIe siècle. Et si M. Périgaud, avant de détruire le revêtement du XIIIe siècle, pour retrouver la fresque du XIIe, en avait assuré le relevé sur tous les murs, peut-être serions-nous arrivés à une précision plus rigoureuse encore.

***

Etudions la fresque de Vic d'après les principes qui semblent déjà solidement établis. Et pour cela considérons-la dans son point d'attache à l'iconographie générale, dans ses rapports avec l'art régional dans sa constitution intrinsèque.

Les règles relatives aux origines des écoles et aux influences, nous les trouvons consignées dans l'ouvrage de M. Emile Mâle : *Art et Artistes du Moyen-Age*[2] :

1. La Châtre, 1907.
2. Paris, 1927.

« Les peintures des Catacombes sont l'œuvre non « d'artistes romains, comme on l'a cru longtemps, « mais d'artistes grecs. Le gracieux génie de la Grèce « se reconnaît dans cette figure du Bon Pasteur conçu « comme un berger de Théocrite, ou dans cet Orphée, « qui charme les animaux avec sa lyre — et qui est « le Christ.....

« Au moment où les Grecs créaient ce premier art « historique chrétien, il en apparaissait un autre en « Orient parmi les populations syriennes. C'est à « Jérusalem et en Palestine qu'il prit naissance.

« Cet art oriental fait un vif contraste avec l'art « hellénistique : il manifeste un autre esprit. L'histoire « évangélique que les Grecs avaient placée dans une « sorte d'Arcadie, revêt un caractère local, une couleur « syrienne. Le Christ ne fut plus un adolescent imberbe, « mais un Hébreu de la race de David, aux cheveux « lisses, à la barbe noire...

« L'art de la Palestine fut donc infiniment plus « attaché à la vérité que l'art hellénistique ; il fut « moins noble, mais plus vrai...

« Parfaitement distincts, l'art hellénistique et l'art « syrien se rencontrèrent pourtant quelquefois. Il y eut « de bonne heure des œuvres qui participèrent de l'un « et de l'autre. Ce que nous appelons l'art byzantin « n'est pas autre chose que l'union harmonieuse de ces « deux grandes traditions artistiques. A Byzance, « toutefois, l'esprit grec domina ; il épura et ennoblit « l'art de l'Orient syrien, le soumit à l'initiation.

« L'art hellénistique et l'art syrien eurent une pro- « digieuse fortune : ils s'imposèrent à l'Occident

« pendant des siècles. Les artistes carolingiens emprun-
« tèrent tantôt l'un tantôt l'autre.

« Au XIIe siècle encore, il est facile de distinguer les
« deux traditions. Notre Moyen-Age a vécu de ces
« deux grandes créations de l'Orient ; il n'y renonça
« jamais entièrement, mais il les modifia par de
« délicates retouches, et il vint un temps où il créa lui
« aussi. »

La transmission des prototypes, nous l'avons dit, s'est faite grâce aux ciselures, aux étoffes orientales, et surtout aux miniatures.

A laquelle de ces trois écoles faut-il rapporter les fresques de Vic ? A l'Ecole hellénistique ? A l'Ecole syrienne ? A l'Ecole byzantine ? Eh bien, elles ne sont ni hellénistiques, ni syriennes, ni byzantines : elles sont nettement françaises. Et voici en quel sens et dans quelle mesure.

Leur auteur s'est inspiré tantôt de l'enluminure hellénistique, tantôt de l'enluminure syrienne, tantôt de l'enluminure byzantine, selon le manuscrit tiré de la bibliothèque monastique où il puisait : celle de Déols, si vous le voulez, de Déols, si amie du grand art, comme on peut en juger par ses magnifiques ruines. Et il s'est inspiré des originaux syriens et cappadociens beaucoup plus que des originaux hellénistiques et byzantins. Mais il est demeuré, malgré cela, nettement lui-même, par la manière dont il a interprété les prototypes. Cette part d'influence étrangère, et cette part de création du peintre seront signalées au fur et à mesure de la description qui va suivre.

En tout cas, si, jusqu'ici, dans nos citations de cri-

tiques d'art ancien, nous n'avons pas rectifié le qualificatif de « nettement byzantin », par lequel ils désignent tous, ou presque tous les fresques de Vic, à partir de ce chapitre, nous ne pouvons plus ne pas l'exclure. Comme nous l'écrivait, le 29 février 1928, M. Emile Mâle : « Oui les Fresques de Vic sont fran-
« çaises, et il n'y a pas lieu de les appeler byzantines,
« non plus que syriennes.

« La vérité est qu'elles représentent une iconographie
« qui s'était formée en grande pàrtie en Syrie, mais qui
« était devenue depuis longtemps déjà le patrimoine
« de toute la chrétienté.

« L'artiste de Vic avait des traditions, mais il avait
« aussi un tempérament original et il serait excessif et
« injuste de le présenter comme un simple copiste des
« Orientaux... »

***

Au temps de la découverte des fresques, en décembre 1849, on n'avait aucune donnée permettant de les faire rentrer dans une classification autre que la classification générale. De « sous-classification », comment eut-il été question ? Seul, à ce moment-là, Saint-Savin semblait un très lointain point de repère.

Toutefois, plus d'un archéologue prévoyait déjà que de nouvelles recherches permettraient de rattacher les peintures de Vic à l'un des sous-groupes qui ne manqueraient pas de se révéler. Et le journal *le Pays*, que j'ai cité plus haut, répandait déjà l'idée que les conséquences de cette mise au jour de la fresque de

Vic, pouvaient être incalculables pour l'histoire de notre art iconographique national du Moyen-Age.

Or, après trois quarts de siècle, les points de repère se sont faits infiniment plus nombreux qu'on ne l'avait soupçonné. Et aujourd'hui nous voici en mesure d'établir l'apparentement de cette fresque avec celles, nous ne dirons pas encore de toute une école, mais bien de tout un groupe régional, très exclusif. D'ailleurs, ce groupe reproduit plus qu'une facture d'art commune. Il s'attache à un cycle d'objets commun : Enfance du Christ, Passion, Christ-Juge, Enfer, Paradis. Et cette iconographie englobe une vaste étendue de territoire : Orléanais, Touraine. Anjou, Limousin, Berry occidental, Bourbonnais, et la partie de l'Auvergne contiguë à ces provinces, parce que seule la partie septentrionale de l'Auvergne avec ses fonds légèrement teintés, se rattache au groupement ligérien que nous venons de circonscrire tandis que l'autre partie s'apparente nettement, par ses fonds bleus, avec le Velay, la Bourgogne et le Midi. Et pour préciser encore la zone de cette iconographie du Centre, que rejoint plus directement Vic, c'est peut-être la vallée du Loir.

Mais le sens personnel avec lequel sont traités les sujets communs à toute cette iconographie régionale, la vigueur que certains ont pris pour de la rudesse, la palette restreinte, et surtout la sensation du mouvement que donne toute la fresque, font de Vic, pourrions-nous dire, une sorte d'école complète par elle-même.

Cette sensation du mouvement, que nous soulignons d'un trait particulier, elle s'impose ici si exclusivement,

comme caractéristique, que tous les critiques d'art de ce premier quart de siècle ont traité « ex professo » le sujet :

M. Emile Mâle écrit : « Le dessin, ici, ne ressemble à « rien de ce que nous avons vu. Le peintre de Vic a une « passion du mouvement, une fougue tout à fait « extraordinaire pour le XIIe siècle. Les apôtres assis « aux côtés du Christ ne se résignent pas à rester « immobiles : ils causent entre eux et gesticulent. « Rien de tumultueux comme le baiser de Judas. « Judas se rue sur Jésus-Christ, pendant que les « autres soldats l'entraînent brutalement.

« Dans les scènes les plus graves, les personnages « sont en mouvement, semblant marcher, courir. Les « chevaux des Rois-Mages lèvent un pied impatient.

« Ainsi le peintre de Vic, tout en restant fidèle aux « formules, exprime son tempérament. Le peintre du « Liget avait su résoudre le problème. Mais il est « impossible de se ressembler moins, tout en traitant « les mêmes sujets, que le peintre de Vic et le peintre « du Liget. Ce qui prouve que même au XIIe siècle, « en plein âge hiératique, un artiste bien doué pouvait « manifester son génie propre et sa personnalité.

« Les peintures de Vic sont une exception [1, 2]. »

M. A. Pératé, conservateur au Musée de Versailles, va plus loin. Sans doute ne lui vient pas sous la plume le terme « expression », en traitant de visages d'un modelé où l'on ne sent que poindre encore le sentiment.

1. *L'art religieux du* XIIe *siècle en France*, Paris, 1924.
2. *Les Arts*, années 1918-1919, n° 169, p. 2 à 6.

Et, cependant, il fait participer les visages eux-mêmes, à cause de la vie qu'ils laissent rayonner, à ce mouvement de la fresque dont, comme M. Emile Mâle, il a été frappé :

« C'est manifestement, dit-il, dans un recueil de « miniatures, évangéliaire ou psautier, qu'il faut aller « chercher l'origine des fresques si curieuses dont sont « décorés les murs latéraux, l'abside et la paroi de « clôture du chœur de l'église de Vic. Les cycles de « l'Enfance et de la Passion du Christ, le Jugement « dernier avec le Paradis et l'Enfer y sont représentés « d'une façon singulièrement vivante et passionnée. « Le dessin des figures aux visages ronds, aux yeux « blancs et saillants, aux joues piquées d'un point vif « de lumière rouge, aux vêtements déployés en éven- « tail, et comme agités d'un mouvement de danse, « ne rappelle en rien la solennité hiératique des images « de la même époque et des régions voisines. »

Puis, après avoir fait remarquer qu'il y a à Vic, mais amplifié, quelque chose du geste qui apparaît déjà trois siècles plus tôt dans les grands manuscrits de l'Ecole rémoise, dont le psautier d'Utrecht est le spécimen le plus célèbre, M. A. Pératé fait une sélection des scènes les plus caractérisées à ce point de vue. Et il cite comme exemple de ces compositions mouvementées celles de l'Annonciation, du Baiser de Judas, de la Visite des Mages, du Portement de la Croix, et de la Descente de Croix.

II. — Interprétation générale de la fresque

Interprétation générale du procédé

Aucune de ces scènes n'a été ébauchée au stylet. Toutes ont été esquissées au pinceau. Et esquissées si librement que, parfois, le sujet traité diffère absolument de l'ébauche. Ce qui l'établit, c'est qu'il arrive que ladite ébauche reparaît ici ou là sous la couche qui avait pour premier but de la faire disparaître. D'où, par endroits, et pour le même personnage, une seconde tête venant à doubler la tête définitive. Esquissées si librement, encore une fois, que des parties, non portées à l'ébauche, ont été oubliées au dernier moment. D'où l'absence, non interprétable autrement, de parties essentielles : bras et jambes.

Un exemple du premier cas se présente chez le second apôtre, à droite de la gloire médiane de la nef. Et un exemple du deuxième se remarque dans la scène de la Visitation de l'abside. L'apôtre a deux nez et trois yeux. La Vierge qui n'a qu'un bras n'a point de pieds.

Quatre couleurs suffisent à la palette : le blanc, le jaune, le rouge et le noir. Seul ce dernier donnera lieu à remarques. Habilement mélangé au blanc, il donne, à Vic, le gris bleuté le plus délicat. Mais il s'altère fréquemment. Par endroits, employé en rehauts, il a même totalement disparu. Et dans ce cas on ne peut répondre de sa présence dans la peinture primitive, que par les témoins qui ont tenu. En se basant sur l'étude comparée des spécimens relevés

jusqu'à ce jour, il n'est pas exagéré de dire que, de l'assemblage de couleurs aussi sobres et aussi restreintes, aucun artiste depuis Athènes n'a obtenu encore un coloris aussi riche.

Aucune règle d'éclairage des sujets, même élémentaire, n'a été observée à Vic : lumières et ombres y sont absolument arbitraires.

Le modelé, le vêtement, la draperie, l'architecture reçoivent le jour tantôt de droite, tantôt de gauche, tantôt de droite et de gauche à la fois.

Les ombres sont traitées sommairement par hachures, Elles sont rouges ou grises d'après le cas. Et elles sont rehaussées, en général, d'un filet noir. De plus, jamais d'ombres reportées sur les figures, sur les objets, sur le sol. Pour ce qui est des contours filetés, il y aura lieu d'en reparler plus loin.

La constatation de la technique des fonds a, ici, une importance particulière, puisque, nous l'avons dit, celle-ci nous départage, du premier coup, d'avec le Velay, et d'avec la partie d'Auvergne qui lui est contiguë. Et par le fait elle nous classe aussi, au point de vue des origines d'influence générale iconographique. Le Velay et la région de l'Auvergne précisée plus haut se caractérisent par des fonds absolument bleus qui nous reportent exclusivement aux originaux byzantins. C'est, en d'autres termes, la technique du moine Théphile et celle du Moyen-Age italien. Elle exige des fonds sombres. Et elle les prépare avec une couche de gris renforcé de noir, sur laquelle elle rapporte une couverte bleu azur.

A Vic, comme à Saint-Savin et dans toute la région

à laquelle nous appartenons comme apparentement d'art à cette époque, au contraire, c'est la technique des fonds clairs, sur lesquels se détachent les scènes. C'est aussi celle de la facture syrienne et cappadocienne, fouillée de très près par le R. P. de Jerphanion, dont les travaux ont été une véritable révélation.

Les deux techniques, fonds bleus et fonds clairs, ont été scrupuleusement étudiées par M. Louis Bréhier, dans une plaquette publiée par la *Gazette des Arts*, et qu'il a bien voulu nous adresser[1]. Une lettre accompagnait ce gracieux envoi, pli qui insiste pour que nous mettions dans tout son relief le constat à Vic, des fonds légers. Nous sommes heureux de pouvoir, par ces lignes, répondre pleinement à son désir.

On ne saurait rouvrir, avec ce paragraphe, la question de savoir si, parmi ces fonds clairs ne se rencontrent pas des « fonds d'or ». La discussion qui s'éleva, au sein du comité diocésain réuni à Bourges, entre M. l'abbé Périgaud devenu doyen de Lignières, et le sculpteur berrichon Dumoutet — discussion que nous avons rapportée plus haut, — a, depuis cinquante ans, clos définitivement le débat.

Examinons maintenant le dessin et la composition.

Quand on traite du XIIe siècle, il ne peut être question on le conçoit, ni de perspective, ni de fondu, ni d'anatomie. Il les ignore. Pour la perspective en particulier, je vais plus loin : non seulement il en ignore les règles en général, et le point de fuite en particulier, mais encore, souvent, les proportions d'un personnage

1. *Les Peintures romanes d'Auvergne.*

augmentent avec le recul. En tout cas, ces dernières sont toujours en raison directe de l'importance et de la dignité de celui que l'artiste veut représenter : le Christ, la Vierge, les Apôtres.

Le fondu ne préoccupe pas davantage les artistes de cet âge :

« Ces vieux maîtres, dit M. Emile Mâle, n'avaient « aucune prétention à imiter la nature. Quand ils « peignaient un visage, ils n'en cherchaient pas sur la « palette, en tâtonnant, les lumières, les demi-teintes, « et les ombres. Mais ils avaient dans un godet une « couleur toute préparée qui s'appelait la couleur « chair, et qu'ils employaient indifféremment pour « peindre les figures, les pieds, les mains, toutes les « parties nues.

« En ajoutant à la couleur chair une pointe de ver- « millon, ils obtenaient un rose que l'on posait sur les « pommettes, pour donner de la vie aux physiono- « mies[1]. »

Quant à l'anatomie, pourquoi même la nommer ici ? Seul le modelé l'exige. Or nous sommes dans l'unique gamme des teintes plates.

Nous n'avons donc à retenir, en ce qui regarde le dessin, que trois critiques particulières à Vic, dont chacune appelle son correctif. Si bien que nous allons nous trouver en présence de défauts, auxquels il faudra bien peu de chose pour devenir qualités.

En premier lieu, MM. Gélis-Didot et Laffillée

1. *Hist. de l'Art*, publiée sous la direction d'André MICHEL, t. Ier, seconde partie, p. 763.

signalent, pour un ensemble de figures, l'insuffisance dans l'achevé du dessin.

Mais ils nous ôtent aussitôt la peine de formuler nous-mêmes le correctif qui est dans leur pensée. Ils nous font remarquer que, quand la critique en arrive au détail, elle doit longuement motiver son jugement, avant de dire si l'on doit mettre le cas sur le compte de l'ignorance, ou sur celui de l'oubli, ou même d'une intention arrêtée.

« Si nous examinons, écrivent-ils, dans le tableau de « l'Entrée à Jérusalem, l'homme qui cueille des « rameaux d'une main, et de l'autre les jette sur le « chemin du Christ, nous sommes étonnés de voir « que l'artiste qui pouvait trouver un mouvement si « naturel, et draper un vêtement avec tant d'art, ait « pu dessiner les jambes des personnages baissés qui « étendent leurs manteaux à terre.

« De la forme qu'ils (les artistes de notre XIIe siècle) « ne connaissaient d'ailleurs qu'imparfaitement, ils ne « prenaient que ce qui leur était nécessaire, considérant « le reste comme superflu, ou le négligeant à dessein, « pour forcer le spectateur à faire abstraction de cette « forme, et s'abandonner complètement à l'emprise « produite par le sujet[1]. »

En second lieu, nous noterons une parenthèse rapide de M. André Humbert, le savant délégué des Beaux-Arts, préposé au relevé et à l'étude de la fresque de Brinay (Cher). Il compare le peintre de cette localité, au peintre de Vic.

1. *La Peinture décorative en France, du* XIe au XVIe *siècle*, P. 1888-1893.

Parlant du premier, il écrit qu' « il enlumine les murs « d'une église comme le vélin d'un livre d'Heures, avec « une simple et délicate virtuosité ». Et parlant du second, il lui trouve une étroite parenté d'art avec le précédent. Mais il le juge d'un « métier » plus rigide. Il faut admettre avec M. André Humbert, chez le peintre de Brinay, une plus grande souplesse. « Toute- « fois la robustesse des traits du peintre de Vic est une « vigueur qui n'est pas faite pour nous déplaire. Loin « d'être un défaut, ne serait-elle pas, en fin de compte, « une qualité qui donnerait toute sa tenue à l'œuvre « si énergique de l'artiste de l'Indre[1]. »

Nous défendrons enfin la fresque de Vic du reproche de surcharge que nous lui avons entendu adresser verbalement : une seule fois il est juste.

Nous répondrons que plusieurs scènes ont infiniment plus d'air qu'on n'en rencontre au commencement de cette époque. C'est ainsi que le peintre de Vic a simplifié, comme nombre de personnages, donc élargi sa Présentation au Temple. Nous n'y trouvons pas le Saint-Joseph traditionnel de cet âge. L'artiste a su laisser au sujet toute son étendue.

Nous ajouterons même que si, à Vic, pour de rares scènes, la surcharge existe, cette surcharge a presque toujours été voulue. C'est ainsi que l'effet si remarquable de mouvement, dans l'Arrestation de Jésus a été, en majeure partie, obtenue par le resserrement des personnages qui se ruent sur le Christ.

Si bien que, ces quelques réserves posées, il faut

1. *Les Fresques de Brinay.*

répéter, que le dessin est traité avec une ampleur remarquable, et avec une extrême hardiesse. Et l'attitude ou le geste qu'il traduit, à quelques rares exceptions près, est toujours extrêmement juste.

Bien plus, pour certaines scènes, les visages arrivent jusqu'à l'expression. N'est-ce pas de l'expression intense l'abattement qu'expriment ces yeux clos par la mort, dans le tableau de la Descente de Croix ; la douleur et la méditation que reflètent ces paupières abaissées, dans celui des Funérailles de saint Martin ; la haine et la fureur que respirent ces bouches convulsées, dans celui de l'Arrestation de Jésus ? Pour exprimer ces sentiments, l'artiste a eu recours à autre chose qu'aux mouvements, aux attitudes, et aux gestes mêmes. Et nous pouvons, tout compte fait, nous arrêter à cette conclusion : pinceau longuement exercé, virtuosité qui s'attaque aux sujets les plus compliqués, et qui se joue des difficultés les plus ardues.

Quant à la résultante de tout cet appareil, elle devait être des plus heureuses, et par le coloris, et par la disposition sur la cimaise.

Si l'on songe que ces fresques, qui ont traversé tant de siècles, avaient encore, au moment de leur découverte, des tons si hauts, on se dit qu'à l'époque de leur exécution, elles devaient se présenter avec une rare acuité. Elles avaient une tenue infiniment plus ferme que beaucoup de similaires de leur époque. Et malgré cela elles restaient dans des limites très harmoniques. Car, peu nombreux, et assez voisins, les tons employés ne pouvaient donner de dissonnance.

Même effet obtenu par la disposition que par le coloris. La large grecque du chœur, et de la muraille frontale de la nef, d'un très haut relief, arrêtait d'un coup sec, en les séparant des plafonds ou des charpentes, les cinq grands panneaux décoratifs. C'était une première mise en valeur.

Les frises — moins larges que la grecque supérieure, encore que tout aussi ornementales, avec leurs courants stylisés — divisaient nettement les dits panneaux par étages réguliers, mais différents cependant, selon les ouvertures de la muraille à partager, comme hauteur. C'était rompre de la manière la plus heureuse les surfaces à décorer. D'ailleurs cette distribution était celle qui rentrait le mieux dans le cadre d'un édifice, où ne se rencontrait pas, pour arrêter l'œil, la moindre saillie de la pierre : ni colonnes, ni chapiteaux, ni corniches, ni nervures, ni voussures.

Mais ce qui concourait le plus à l'effet décoratif c'était l'aménagement architectural de chaque étage : un « leitmotiv » d'architecture simulée, avec nefs, tours, coupoles ou dômes, à même lequel était découpé, en quelque sorte, le « compartiment » de chaque scène, car chaque étage était cloisonné pour deux, et même trois sujets.

Interprétation générale de l'objet

Encore qu'aucun d'entre eux n'ait tenté jusqu'ici une identification de chaque scène, personnage par personnage, comme nous nous réservons de le faire au chapitre suivant, tous les écrivains qui se sont

occupés de Vic se sont essayés à dresser l'inventaire de la fresque.

L'étude publiée dans le *Bulletin de la Société Académique du Centre* (juillet-septembre 1899), au lieu de hâter la confection de cet inventaire, est plutôt faite, il est vrai, pour la retarder. Elle arrive jusqu'à la haute fantaisie. Pour ne prendre qu'un exemple, le tableau de saint Pierre coupant l'oreille de Malchus, celui du Christ livré par Judas à la foule, et celui de Simon-le-Cyrénéen portant la Croix, se fondent aux yeux de Th. Massereau et deviennent une seule scène, où Malchus serait un Saint que l'on conduit au dernier supplice, saint Pierre, un exécuteur, qui frappe brutalement le martyr, la cohorte déicide, une multitude, qui s'enthousiasme à la pensée qu'elle va pouvoir délivrer la victime, et Simon-le-Cyrénéen, ... un valet qui s'enfuit avec le brancard sur lequel on devait transporter le mort !

Mais, tous les autres travaux, quelque réduits qu'ils aient été, ont contribué à compléter l'intelligence des fresques. Si, avec Périgaud, avec Aulard, et avec le chanoine Bourassé, restent indécises un certain nombre de scènes, avec Brune, avec Dénuelle, et avec Gélis-Didot et Laffillée, il n'y a plus hésitation que devant les funérailles de saint Martin, la Seconde Annonciation et l'annonce des funérailles de la Vierge aux Apôtres. En sorte que, malgré le peu d'inscriptions : six seulement, dont trois sur phylactères, malgré la difficulté intrinsèque d'identifier une fresque de cette époque, et malgré les mutilations relevées au cours de cette étude, nous voici, de leur fait,

en présence d'une galerie riche de quarante tableaux, sous lesquels on peut placer un titre. Et nous sommes, dès maintenant, en mesure de tenter une synthèse de l'objet, qui, jusqu'ici n'a pas été entreprise.

Prolixe en apparence, l'œuvre de Vic se réduit, en fin de compte, à une analyse assez sobre.

En voici, en rapprochant, comme ils veulent l'être, les tableaux épars dans l'abside, dans le chœur, et dans la nef, l'idée directrice :

1° Tableaux tirés de l'Ancien Testament :

La Chute de l'Ange : le Démon terrassé par l'Archange saint Michel. — La Chute de l'Homme : Adam et Eve chassés du Paradis Terrestre. — La Rédemption annoncée par les Prophètes : Moïse, David, Jérémie, Isaïe et Elie.

2° Tableaux tirés du Nouveau Testament.

La Rédemption accomplie dans le Christ, donc sa vie cachée, sa vie publique, sa vie glorieuse.

a) Sa vie cachée : Visitation, Arrivée des Mages, Adoration des Mages, Présentation au Temple.

b) Sa vie publique : Miracles : Délivrance de la Fille de la Cananéenne ; Grande Semaine : Entrée à Jérusalem, Cène, Lavement des Pieds, Arrestation de Jésus au Jardin des Oliviers, le Christ devant Hérode, le Portement de la Croix par Simon-le-Cyrénéen, la Crucifixion, la Descente de Croix.

c) Sa vie glorieuse : Apparition après la Résurrection : Jésus et les Disciples d'Emmaüs ; le Christ en Majesté, avec les Apôtres et les Evangélistes sous leurs symboles (nef et abside) ; le Christ-Juge : Paradis et Enfer).

Les quelques autres sujets sont d'ordre secondaire, soit simplement motivés par les exigences de la décoration (Anges de divers chœurs), soit sans connexion directe avec l'idée maîtresse du peintre (Purification des lèvres d'Isaïe, Crucifiement de l'Apôtre saint Pierre) ; soit tirés des Evangiles Apocryphes (2me Annonciation, Mort de la Vierge annoncée aux Apôtres) ; soit inspirés par l'hagiographie locale (Evêques bénissants, mort et funérailles de saint Martin, sous le vocable duquel a été érigée l'église).

Pour l'artiste, et pour ceux qui lui ont imposé leurs directives, ce qui compte avant tout, c'est le grand thème de la Chute originelle, de l'annonce d'une rédemption, et du fait de cette rédemption en Jésus-Christ. Point de paraboles, comme à Thevet, où un peintre contemporain de celui de Vic exécute, dans la belle église, aujourd'hui désaffectée, de Saint-Martin, ce merveilleux tableau des Vierges folles, dont aucun archéologue ne s'est encore occupé jusqu'ici. Point de scènes de la nature, comme à Brinay, dans le Cher, où se déroule la souple fresque des mois, fraîche elle-même comme une parabole puisqu'elle est tout entière tirée de la vie des champs. Point d'épisodes bibliques, comme à l'extrémité de notre zone d'influence, là-bas à Saint-Savin, où se succèdent la Mort d'Abel, l'Arche de Noé, Abraham sous le chêne de Sichem, la Caverne de Macpéla, l'Histoire de Joseph, le Passage de la Mer Rouge, l'Apparition de Dieu à Moïse.

A Vic, ce sont seuls les deux grands dogmes qui dominent toute la pensée catholique, Chute et Rédemp-

tion, mis sous le regard d'une époque, où les manuscrits étaient rares et coûteux, et où les fidèles n'auraient pas su s'en servir dans le texte.

III. — Interprétation descriptive de la fresque

Parcourons enfin, en prenant les cimaises de haut en bas, et toujours de gauche à droite, le sanctuaire, le chœur et la nef.

I. *Le Sanctuaire*

L'abside nous présente trois surfaces : la voûte, le mur semi-circulaire et l'entrée sous cintre.

Voûte. — La fresque qui se présente la première, est un magnifique *Christ en Majesté*, qui occupe, à lui seul, toute la voûte de l'abside. Il s'apparente étroitement à tous les Christs en Majesté de nos portails célèbres du XIIe siècle. Les travaux de M. E. Mâle ont établi que la sculpture du Moyen-Age a emprunté le motif de ces portails romans à l'enluminure d'un antique manuscrit, enluminure qui n'est peut-être d'ailleurs elle-même que la copie de sujets orientaux bien antérieurs. En tout cas, ledit manuscrit, intitulé « l'Apocalypse », est un large commentaire de l'œuvre de saint Jean, composé par le religieux espagnol Beatus, abbé de Liebana, qui avait fui devant l'invasion arabe jusqu'aux montagnes des Asturies. Il remonte à la fin du VIIIe siècle. Ce livre célèbre eut, en France, au cours des siècles suivants, des reproductions, et en particulier celle de Saint-

Sever. Or l'une des enluminures de cette dernière représente la vision du chapitre IV de *l'Apocalypse*, dont voici le texte adapté :

(Verset 1er) « ... Je vis une porte ouverte dans « le ciel et la première voix que j'avais entendue, « et qui m'avait parlé avec un son aussi éclatant que « celui d'une trompette, me dit : « Montez ici, et je « vous montrerai les choses qui doivent arriver dans « l'avenir. »

(2) « ... Et je vis au même instant un trône dressé « dans le ciel, et quelqu'un assis sur ce trône. »

(3) « Celui qui y était assis paraissait semblable à « une pierre de jaspe et de sardoine ; et il y avait « autour de ce trône un arc-en-ciel, qui paraissait « une émeraude. »

(4) « Autour de ce même trône, il y en avait vingt- « quatre autres, sur lesquels étaient assis vingt-quatre « vieillards vêtus de robes blanches, avec des couronnes « d'or sur leurs têtes... »

(6) « ... Et au milieu (vis-à-vis) du trône, et à l'en- « tour, il y avait quatre animaux pleins d'yeux devant « et derrière. »

(7) « Le premier était semblable à un lion, le second « était semblable à un veau, le troisième avait le « visage semblable à celui d'un homme, et le quatrième « était semblable à un aigle qui vole. »

De l'enluminure du manuscrit précité, qui illustre ce texte de saint Jean, est née l'inspiration qui sculpta le tympan du portail de Moissac, avec son Christ de milieu, avec ses quatre Evangélistes sous leur symbole respectif, et avec ses vingt-quatre vieillards. Puis,

par dérivation, sont apparus les tympans de Chartres, du Mans, d'Angers et de Bourges, pour ne citer que ceux-là. Celui de Bourges, au portail nord, du XIIe siècle, est cependant l'une des assez nombreuses simplifications du sujet primitif, qui, généralement par manque de place, ont remplacé, à l'entrée de certaines de nos cathédrales, les vingt-quatre vieillards par les douze apôtres.

Mais il n'y a pas que la sculpture qui ait puisé abondamment à ces sources, pour traiter les Christs en Majesté. La fresque puisa tout aussi largement. Et Vic nous en est une preuve irrécusable. Le peintre de Vic a adopté le sujet simplifié : celui qui supprime les vingt-quatre vieillards, pour les remplacer par les douze apôtres. Mais n'ayant pas, même ainsi, l'espace exigé, il a eu recours à un très ingénieux stratagème : il a dédoublé le scène. Dans l'abside, au milieu d'une vaste gloire amandée, dont aujourd'hui la pointe inférieure est supprimée par les enduits, il a représenté le Christ assis sur un trône circulaire, la droite levée à la hauteur du visage, accompagné de deux anges qui soutiennent en bas ladite gloire, et environné des symboles des quatre Evangélistes qui occupent le reste du ciel, et se présentent dans l'ordre suivant : à droite et en haut, l'Ange (saint Mathieu) ; à droite et en bas le Lion (saint Marc) ; à gauche et en haut l'Aigle (saint Jean) ; à gauche et en bas le Bœuf (saint Luc). Puis, dans la nef, il a reproduit le même Christ à la barbe blonde pareillement au centre d'une gloire et assis sur un trône. Et il a ajouté les personnages à qui il n'avait pas pu assigner de place

dans l'abside : il a déployé largement ici sa galerie d'apôtres.

Si bien qu'en rapprochant le sujet de l'abside et le sujet de la nef, on obtient, au complet, le tympan sculpté au portail de la Cathédrale de Bourges, avec ces légères différences, toutefois, qu'à Vic les apôtres sont en haut de la gloire, tandis qu'à Bourges ils sont au-dessous ; qu'à Vic les apôtres sont au nombre de dix, cinq à gauche et cinq à droite, tandis qu'à Bourges ils sont douze de rang et sans interruption ; qu'à Vic les Evangélistes, sous leurs emblèmes respectifs, sont dans l'ordre suivant : l'Ange, le Lion, l'Aigle et le Bœuf tandis qu'à Bourges ils sont dans celui-ci : l'Ange, l'Aigle, le Lion et le Bœuf.

***

Mur semi-circulaire. — Ce mur se divise en deux zones, supérieure et inférieure.

Zone supérieure.

Cette zone part de la voûte que nous venons de décrire, et est coupée en deux parties égales par la fenêtre du fond. Elle comporte à gauche de la fenêtre deux sujets, et à droite un seulement.

1° Sujets à gauche de la fenêtre de l'abside : la Visitation et le Crucifiement de saint Pierre.

Visitation. — Cette scène s'identifierait d'elle-même. Mais l'artiste, si sobre ordinairement de titres, a voulu, ici, écarter toute possibilité d'erreur : à hauteur du visage des deux personnages qui la composent, il a écrit : « Maria », « Elisabeth » ; double

inscription que l'on reconstitue aisément, encore qu'avec le temps, plus d'un repiquage l'ait endommagée. La Vierge arrive de gauche, dès l'abord, sa cousine Elisabeth se précipite, et la reçoit dans ses bras. L'attitude des deux femmes suffit, à elle seule, à caractériser les influences lointaines de cette gracieuse composition. Sont-elles Grecques ? Ou sont-elles Cappadociennes ? La Grèce, dès le ve siècle, traitait le sujet autrement : elle mettait simplement face à face les deux personnages debout. L'école palestinienne, au contraire, les a toujours fait se jeter dans les bras l'une de l'autre. Les ampoules de Monza l'établissent. Ce qui n'empêche point cette fresque de demeurer personnelle. Car si dans les ampoules de Monza les deux personnages s'accueillent les bras tendus, ici ils s'enlacent littéralement.

Crucifiement de saint Pierre. — La scène suivante, celle qui est contiguë à la fenêtre de l'abside, est le Crucifiement de saint Pierre. La croix, ici, est renversée. Elle semble fixée au sol — en l'occurence la bordure — par l'extrémité du montant, taillée en biseau. Et elle occupe le milieu de la scène. Saint Pierre y est retenu, les mains percées par un clou, autant qu'on puisse en juger par la seule main qui est intacte, mais les pieds liés par d'énormes cordes. A droite et à gauche de la croix, deux personnages tirent brutalement sur ces dernières. Et le peintre de l'église de Vic, comme le verrier de la Cathédrale de Bourges, n'a pas hésité à draper le costume du martyr, que rien pourtant ne retient dans le vide, comme si la pesanteur s'exerçait de bas en haut. Mais alors que la verrière est abso-

lument intacte, la fresque a partiellement disparu : les cordages de la première ont résisté aux siècles, tandis que ceux de la seconde se sont effacés. Et le visiteur non averti se demande instinctivement quel est le sens du geste extraordinaire de ces bourreaux. Même geste dans l'église du Liget (Indre-et-Loire), à la même scène demeurée intacte.

Puis, comme indication plus ou moins lointaine d'influence iconographique, nous croyons devoir faire remarquer que la croix de saint Pierre, ainsi que les deux croix qui vont encore se rencontrer plus loin, est ornée de pierres précieuses sur tout le pourtour. Encore que l'orfèvrerie soit de tous les temps, et de l'Occident comme de l'Orient, les Grecs n'avaient-ils pas un goût marqué pour elle ?

2° Sujets à droite de la fenêtre de l'abside.

A droite de la fenêtre, et contigué, la scène de *Jésus devant Hérode.* — Elle est identifiée par une inscription : à la hauteur du visage de ce dernier, le mot latin *Herodes.* Heureusement. Car le sujet a été si endommagé qu'il eût sans cela été impossible de l'interpréter. En effet, à gauche, sur lui empiète, comme il empiète sur le Crucifiement de saint Pierre, le pourtour de la fenêtre de milieu, encore garni de son revêtement XIIIe siècle, sous lequel nous retrouverions peut-être la suite de la fresque; et à droite, sur lui empiète également la maçonnerie d'obturation d'une seconde fenêtre, ogivale celle-là, qu'on avait ouverte autrefois à même la peinture, ainsi qu'il a été rapporté plus haut, et qu'on a enfin grossièrement murée. Si bien que nous ne savons pas aujourd'hui,

si, sur l'emplacement de ladite fenêtre ogivale était la continuation du tableau de « Jésus devant Hérode », ou si se déroulait un second sujet. En tout cas, telle qu'elle est, cette décoration mutilée se présente comme il suit : tout près de la fenêtre de milieu, Jésus, plus grand que les autres personnages, et nimbé d'un nimbe crucigère. Il est tourné vers Hérode. Ses deux mains sont liées ensemble, et non pas tendues vers le roi, comme l'indique le relevé d'Emmanuel Brune, cependant toujours si précis. Au temps d'Emmanuel Brune, on pouvait d'ailleurs s'y méprendre : l'enduit du XIIIe siècle était moins dégagé qu'aujourd'hui, et cachait davantage le Sauveur. A droite de Jésus, Hérode, le chef couvert d'une sorte de diadème quadrangulaire. Le geste de ses deux mains est sûrement un geste qui questionne, et non un geste qui accuse. Cette hypothèse est la plus plausible, si l'on tient compte du troisième et dernier personnage, plus à droite encore, et dont on ne voit aujourd'hui que la tête, le haut du corps, et un bras. C'est probablement un Sanhédrite qui, à droite du roi, excite ce dernier en lui montrant du doigt avec insistance le prétendu coupable. C'est le moment précis que le peintre a voulu évoquer. Nous ne croyons donc pas devoir l'intituler, après M. Périgaud : « *Jésus devant Hérode et devant sa cour qui le raillent* ».

Zone inférieure.

Au-dessous de la zone supérieure règne une très large bordure, composée de sept bandes superposées

de couleur jaune, rouge et gris bleu ; celle du milieu, de beaucoup la plus spacieuse, est rehaussée d'un enchaînement alterné de petits et de grands cercles, les grands contenant de curieuses chimères, debout, les pattes armées de trois griffes, la queue terminée en fleur de lys, le cou très élancé, et la gueule largement ouverte.

Puis, attachée à cette bordure, tombe presque jusqu'au sol une draperie aux plis serrés et symétriques.

Cette draperie et sa bordure ont dès longtemps déjà, attiré l'attention des archéologues. Emmanuel Brune, qui n'avait pas les données que nous avons aujourd'hui, laisse entendre qu'il ne serait pas surpris qu'elles remontent à un type d'ornementation très lointain. Gélis-Didot et Laffillée les ont, d'ailleurs, traitées à part.

Et à l'heure présente ne peut-on pas dire que c'est vers l'Orient, vers un Orient très antérieur, qu'il faudrait en rechercher les modèles ? Ne se trouveraient-ils pas dans les étoffes orientales dont l'influence sur notre art roman a été traitée de façon si intéressante par M. Emile Mâle ?

Entrée sous cintre. — Cette entrée rudimentaire de l'abside présente comme surface à décorer deux parties verticales très étroites et une arcade cintrée les surmontant.

Aujourd'hui cette arcature sous cintre est endommagée dans tout le haut. En 1877, si nous en jugeons par un relevé, elle était dans le même état. Au temps de M. Périgaud, elle était peut-être moins détériorée.

En tout cas, quelqu'ait été l'état de la fresque, il ne lui permettait pas d'identifier, ici, « des Séraphins, des Dominations et des Puissances ».

En y regardant de très près, on peut préciser, croyons-nous, les objets suivants, tous indépendants les uns des autres, et tous superposés, comme aux voussures des portails de notre Cathédrale :

Parois verticales. — Commençons par la droite, qui est intacte, pour identifier la gauche, symétrique, qui a presque entièrement disparu.

Donc : 1° A droite (FG) E. Brune discerne un *Evêque.* Il porte une mitre basse, très ouvragée, ce qui fixe déjà une date d'exécution. D'une main il tient le sceptre, qui est l'insigne de la puissance spirituelle comme de la puissance temporelle, et de l'autre il bénit l'assistance.

2° A gauche (BC) : Brune assigne un pendant. Donc c'est *un second Evèque.* Et si le sujet est mutilé au point qu'il lui manque le chef, il peut aisément s'identifier par le précédent. Comme celui-ci il tient le sceptre. Comme lui, il bénit. Mais c'est, pour les deux actions, de la main opposée, puisque les deux personnages qui se regardent demeurent symétriques.

Paroi cintrée. — 1° A droite (FG), les pieds au-dessus de la tête du premier évêque, *un Chérubin.* Sujet intact, traité en teinte d'un bleuté très délicat. Et très sculptural. Le visage très beau est entouré d'un nimbe. Trois paires d'ailes l'enveloppent : la première se croise sur la poitrine, la seconde pend le long des bras et la troisième s'élève au-dessus

de la tête jusqu'au milieu du cintre. Seule est conservée la main droite, grande ouverte, et tournée vers l'autel qui est un peu plus bas.

2° A gauche (BC) : Donc, au-dessus du second Evêque. Enduits entièrement détachés, laissant supposer *un second Chérubin.* Les deux anges devaient arriver à la clef de voûte de l'arcature cintrée, et se toucher par la paire d'ailes éployées au-dessus de leur tête. Nous constatons d'ailleurs une disposition semblable sous l'arcature également cintrée du passage qui relie le chœur à la nef : deux personnages allégoriques s'y touchent par le sommet de leur casque.

II. *Le Chœur*

Nous voici maintenant dans le chœur. Nous désignerons les zones superposées et séparées par des bordures horizontales, par le mot *étages.*

A. *Mur de refend ou d'avant* (AB-GH).

Etage supérieur.

Cet étage, placé au-dessus du cintre du sanctuaire est percé, nous l'avons dit, de deux petites fenêtres prenant jour extérieurement au-dessus de la toiture semi-conique de l'abside. Il doit donc donner, d'un mur latéral du chœur à l'autre, trois intervalles et deux ouvertures.

1° Intervalles pleins : *a*) Premier intervalle. De la muraille latérale du chœur, côté Evangile, à la première petite fenêtre romane, il y a place pour un premier intervalle à décorer relativement large.

Le peintre de Vic y a représenté *Saint Michel terrassant le démon.*

En haut, la large grecque dont nous avons parlé au chapitre précédent, et qui désormais délimitera les cinq étages supérieurs qu'il nous reste à interpréter. Puis, tout de suite, l'Archange. De taille très élevée, il est drapé de sa robe et de son manteau, ainsi que tous les anges que nous allons rencontrer ici. Mais par-dessus il a passé une ample cotte de mailles qui part du cou, protège le bras jusqu'au coude, et tombe plus bas que le genou. Une ceinture serre la cotte de mailles, qui d'ailleurs ne fait pas le moindre pli, un peu plus haut que la hanche. Un casque ne laissant passer que le visage défend la tête et le cou de l'Archange. De la main gauche le guerrier céleste est armé d'un bouclier épais et décoré, et de la main droite, relevée à la hauteur des yeux, il brandit une longue lance dont il perce de part en part le cou de Satan. Ce dernier, nu et tout noir, est encore sur ses jambes, aux pieds de saint Michel. Mais, courbé à angle droit, il ne peut plus se servir de sa large épée, qu'il tient de la main droite, ni de l'arme (une lance probablement) qu'il tient de la main gauche. Son visage, et particulièrement son regard retournés vers l'archange disent toute sa haine. Le vainqueur et le vaincu sont orientés vers la droite, c'est-à-dire vers la première fenêtre. Evidemment cette robuste fresque s'apparente comme conception première à l'iconographie de Gargano, sur l'Adriatique, d'où partit, à dater de 492, et surtout du VIIe siècle, pour se répandre partout en France par la voie des pèle-

rinages d'Italie, le culte de l'Archange. Donc, comme conception, elle s'apparente à notre Mont-Saint-Michel normand. puisque l'une est une filiation de l'autre. Mais comme composition elle s'en écarte, et surtout en ce qui suit. A Vic on a remplacé le Dragon figuratif, par Satan lui-même, sous forme humaine. On a remplacé également l'exécuteur céleste, par un combattant terrestre : on lui a enlevé ses ailes, et on ne lui a laissé que son armure. Trouvaille particulièrement heureuse, car elle met le spectateur devant un véritable combat « d'homme à homme », s'il est permis d'employer ici pareille expression, et rend la scène plus dramatique.

b) Deuxième intervalle. Le plus large espace est celui qui sépare les deux fenêtres. Et l'artiste de Vic lui a réservé *le Triptyque des Trois Prophètes* : Jérémie, Isaïe, Elie. Le texte latin qui l'identifie est sur trois phylactères consécutifs, mais ne forme qu'un sens. En voici la partie déchiffrée, et rectifiée : « *D-no* (Domino) *servit bene prophete* (prophetes) *Jeremie* (Jeremias), *Isaïas propheta Domino, Elias propheta...* » Les trois prophètes ont les pieds sur la bordure en demi-cercle qui encadre le cintre d'entrée de l'abside, du moins celui du milieu, et autant que permet d'en juger la détérioration de la partie inférieure de la scène. Leur tête monte jusqu'à la grecque frontale qu'elle effleure de son nimbe. Ils sont vêtus de robes blanches, et drapés, à plis très accentués, d'un long manteau bleu. Tous trois portent une courte barbe blanche. Leurs cheveux, blancs aussi, et serrés de près de chaque côté du visage, sont séparés par une

raie de milieu. Une large auréole enveloppe leur visage vu de face. Ils sont rangés de front. Isaïe occupe le milieu. Sa tête et son nimbe montent un peu plus haut que ceux des deux autres personnages. Et ses pieds descendent aussi relativement un peu plus bas. Il laisse pendre son phylactère, qu'il tient de la main droite levée à la hauteur de l'épaule. Et de la main gauche il bénit. Il a à sa droite le prophète Jérémie, et à sa gauche le prophète Elie, symétriquement groupés. Pour la symétrie, ils tiennent leur phylactère de biais : le premier, de la main droite élevée plus haut que la tête, et de la gauche tombant au genou, le second, de la main gauche élevée plus haut que le front, et de la droite arrêtée le long de la jambe. Ce qui donne au sujet une grande ampleur. Ce triptyque, qui jouit d'un éclairage favorable, est d'un riche coloris, où dominent les teintes bleues. Mais ce qui arrête notre attention, c'est plus encore sa composition, et l'idée qui y a présidé.

Si nous nous en tenons au sens direct des phylactères, l'artiste a entendu présenter, en la personne de trois prophètes, trois grands serviteurs de Dieu : *Servit bene Domino.* Quant à la composition elle est de haut style. Ce qui en assure surtout l'harmonie, c'est une heureuse symétrie dans la courbe des attitudes, comme dans la ligne du vêtement. Comparons le triptyque de Vic au diptyque de Brinay. A Brinay, les deux personnages mis en scène — Jérémie et un autre prophète non identifié — sont assis, et simplement juxtaposés : il n'y a pas de composition proprement dite.

c) Troisième intervalle. Entre la seconde fenêtre de notre mur frontal et la muraille latérale, côté « Epître » du chœur, il n'y a qu'un espace insignifiant. Donc pas de scène possible.

2° Ouvertures du mur frontal.

Revenons un instant sur nos pas avant de quitter l'étage supérieur, et examinons les deux fenêtres romanes, que nous avons laissées de côté dans le but d'étudier sans interruption les intervalles : saint Michel et le triptyque. Ces deux petites fenêtres ont leurs embrasures si mutilées qu'il n'y reste, comme fresques, que celles des parois verticales. A l'époque où E. Brune en a fait le relevé, les sujets étaient hauts de ton, et moins endommagés sans doute, puisqu'il les a identifiés, vaguement il est vrai, sous la formule : « figures d'anges ». Dans la fenêtre de gauche, ils sont auréolés et drapés jusqu'aux pieds ; dans celle de droite, ils sont aussi auréolés, mais drapés seulement jusqu'au genou.

Etage moyen.

Cet étage n'est point séparé de l'étage précédent par une bordure. C'est, nous le verrons, le seul cas dans la fresque de Vic. Mais il était impossible qu'il en fût autrement. D'abord le cintre de l'abside, percé dans le mur frontal, monte trop haut, et les deux fenêtres romanes dont nous venons de parler descendent trop bas pour permettre l'établissement rectiligne d'une frise. Ensuite, une bordure en plus de la bordure semi-circulaire qui limite ledit cintre d'abside eût tellement restreint l'espace voulu par

l'artiste pour donner au triptyque des Prophètes son ampleur, que cet espace eût été insuffisant. Preuve en est d'ailleurs dans le fait que le peintre a, d'un autre côté, et dans le même but, réduit la grecque du haut, plus étroite sur ce mur que sur les quatre autres qu'il nous reste à parcourir. L'étage moyen ne consiste donc qu'en deux écoinçons situés de chaque côté de cintre de l'abside. Et il a été tellement endommagé, qu'il est aussi impossible de le reconstituer que de l'interpréter.

1° Description des parties restantes.

a) Côté de l'Evangile. *Un ange.* Debout, et incliné vers la droite, il semble s'appuyer sur la bordure semi-circulaire du cintre de l'abside. Sa tête auréolée se retourne cependant vers la gauche, de façon à se présenter presque de face. Deux larges ailes, à hauteur des épaules, du cou et de la figure, se déploient gracieusement pour remplir les vides de l'écoinçon. Un costume long et bien drapé s'en va mourir à l'arrière jusqu'au bas de l'angle mural. Le tout — c'est-à-dire la moitié du personnage, puisque le côté droit a disparu — le tout repose sur une très large frise, composée peut-être de neuf bandes superposées, celle du milieu rehaussée d'un beau motif oriental : le combat d'un renard et d'un oiseau fantastique.

b) Côté de l'Epître. *Un second ange.* Celui-ci, également auréolé, debout, drapé, et tourné vers l'ouverture de l'abside, a cependant une autre attitude que le premier. Si le bas de son vêtement touche à gauche

la bordure du cintre du sanctuaire, le mouvement de son corps le porte vers l'angle droit supérieur de l'écoinçon. Si ses deux ailes remplissent les vides de ce dernier, comme celles du premier ange remplissent les vides de l'écoinçon de gauche, sur son cou est jeté un voile, retenu de la main droite à la hauteur du visage, et de la main gauche, qui, elle, soutient un vase précieux à la hauteur de l'épaule. Le tout repose sur une large bordure aujourd'hui mutilée, dont il ne reste qu'un vague dragon ailé, faisant pendant au renard et à l'oiseau de l'écoinçon de gauche.

2° Interprétation.

Que les deux personnages que nous étudions en ce moment soient des anges, pas de doute. Mais cette fresque — surtout l'écoinçon de gauche — est aujourd'hui, ou si mutilée, ou si tombée de teinte, ou si envahie par la moisissure et le salpêtre, que l'examen en devient extrêmement laborieux. Aulard en son rapport, et ceux qui l'ont reproduit textuellement, tranchent la difficulté en la passant sous silence. Périgaud a voulu voir une connexion entre les deux personnages et les animaux fabuleux de la frise inférieure. Mais c'est à tort. Et fausse est son interprétation : « Anges foulant des Dragons ». Brune a rejeté toute connexion entre les sujets et leurs bordures. Et c'est lui qui est dans le vrai, ces deux anges sont des sujets purement décoratifs, au même titre que les deux chérubins qui se trouvent à l'intérieur du cintre.

Etage inférieur.

Panneaux à gauche et à droite du sanctuaire, séparés de l'étage moyen par la large frise à animaux conventionnels, dont nous venons de parler. Complètement détruits.

***

B. *Mur de droite* (HI-KM).

Etage supérieur.

Il ne rencontre aucune ouverture pour interrompre sa surface, il est composé de deux sujets.

Premier sujet : *la Purification des lèvres d'Isaïe.*

Rappelons d'abord le texte de la Bible (ISAIE, chapitre VI, versets 1 à 7).

1. « L'année de la mort du roi Ozias, je vis le « Seigneur assis sur un trône sublime et élevé, et « le bas de ses vêtements remplissait le temple. »

2. « Les Séraphins étaient autour de son trône ; « ils avaient chacun six ailes, deux dont ils se voilaient « la face, deux dont ils voilaient leurs pieds, et deux « autres dont ils volaient. »

3. « Ils criaient l'un à l'autre : Saint, saint, saint « le Seigneur, le Dieu des armées : la terre est toute « remplie de l'éclat de sa gloire. »

4. « Le dessus de la porte fut ébranlé par le reten- « tissement de ce grand cri, et la maison fut remplie « de fumée. »

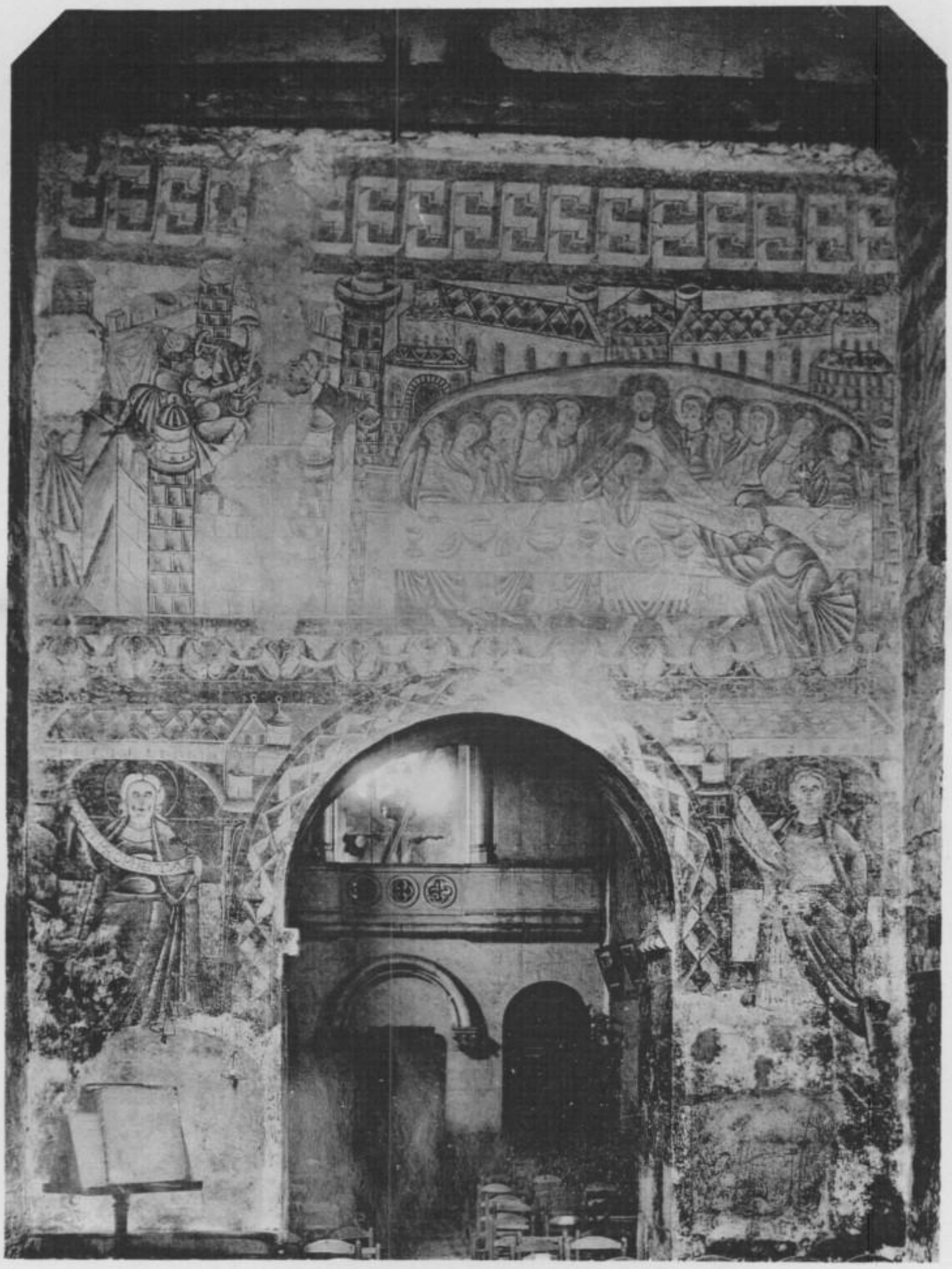
5. « Alors je dis : « Malheur à moi, de ce que je me « suis tû, parce que mes lèvres sont impures, et que

« j'habite au milieu d'un peuple dont les lèvres sont « souillées ! Et (cependant) j'ai vu de mes propres « yeux le roi (du Ciel), le Dieu des Armées. »

6. « En même temps l'un des séraphins vola vers « moi, tenant en main un charbon de feu qu'il avait « pris sur l'autel avec des pincettes. »

7. « Et m'en ayant touché la bouche, il me dit : « Ce charbon a touché vos lèvres ; votre iniquité sera « effacée, et vous serez purifié de votre péché. »

Comment le peintre de Vic a-t-il interprété un aussi grand et difficile sujet ? Il le représente à l'instant décrit par le verset septième. Et comme le veut le texte la scène se passe dans le temple. Sous la grande grecque qui limite l'étage supérieur, à gauche, c'est-à-dire presque dans l'angle du mur, un personnage de très haute taille, vêtu d'une longue tunique à plis bleus et d'un manteau rouge, dont la tête et tout le buste disparaissent dans un « halo » en quart de cercle, qui occupe le coin du tableau. C'est le séraphin qui vient prendre le charbon ardent sur l'autel, tandis que le nuage de fumée avertit le prophète de la présence de Dieu. On le reconnaît à l'aile gauche qui sort elle-même du halo. A droite et à ses pieds, un homme de petite taille, long vêtu, fléchissant le genou, marquant de la main gauche la stupeur, et tendant la droite en signe d'aquiescement. C'est Isaïe lui-même. Ses lèvres s'entrouvrent et s'approchent de la main de l'ange, qui sort elle-même du halo, et tient le charbon de la purification. Ce tableau véritablement beau est aujourd'hui si éteint qu'il faut y regarder de bien près pour l'identifier. Preuve, c'est que quelqu'un l'a



Fresques de Vicq sur Saint-Chartier (Indre)

Préparatifs de l'entrée du Christ à Jérusalem — La Cène — David — Moïse.

décrit sous cette dénomination : « Scène de Communion ». Mais autrefois il était d'un grand effet. Et il est si bien en vue, sous l'éclat de l'une des petites fenêtres décrites sur le mur frontal, qu'on serait tenté instinctivement de croire que l'artiste — tel un devancier de Fra Angelico — l'a placé ici, comme pour demander à Dieu de « purifier son talent », avant de commencer d'interpréter, avec toute la sainteté qu'elle exige, l'histoire sacrée qu'il allait raconter en tableaux.

2° Second sujet. *L'Entrée triomphale à Jérusalem.* — Cette scène, qui n'est séparée de la « Purification des lèvres d'Isaïe » par aucun cloisonnement, occupe toute la partie restante de l'étage supérieur et une partie de l'étage correspondant du mur suivant. Etudions ici seulement la première « coupure », qui forme à elle seule un panneau de grande allure. Le Christ a comme toujours barbe et cheveux blonds, tunique blanche et manteau rouge ; il arrive sur la monture des Rois d'Israël, l'âne traditionnel. Il se dirige de gauche à droite. Sa taille — proportionnée à son importance — dépasse de beaucoup celle des autres personnages : son auréole empiète sur la fresque, et ses pieds touchent le sol. Et au milieu de l'effervescence générale tout en lui respire la possession de soi et la majesté. Derrière lui, deux graves personnages, vêtus aussi d'une robe blanche et d'un manteau rouge, et auréolés. Le plus à gauche a la figure et l'épaule mutilées. Leurs gestes expriment l'admiration. Ce sont deux Apôtres qui suivent le cortège. Devant, deux jeunes gens, en vêtements

très courts, étendent d'un geste pareil, fait de grâce et de mouvement, des étoffes jusque sous les pieds de la monture du Christ, tandis qu'un homme, la partie inférieure du corps masquée par eux, dans une pose des plus étudiées, détache de la main gauche des palmes, et de la main droite en offre d'autres déjà cueillies au Sauveur, qui tend une main et les accepte. Puis, plus à droite, un second qui cueille un autre genre de plantes, et bien que tourné vers la droite, s'apprête à faire la même offrande au passage du cortège. Plus à droite encore, c'est-à-dire dans l'angle du mur, mais tourné vers le Christ, un troisième, armé d'une serpe, atteint un peu plus haut. Et le tout de façon que l'intensité du mouvement de ce large tableau aille toujours en croissant de gauche à droite, jusqu'à exprimer dans la seconde coupure un véritable enthousiasme.

Pouvons-nous, en présence de cette scène — qui est l'une des principales de la fresque de Vic — retrouver quelques-unes des influences iconographiques qui l'ont indirectement orientée ? Oui, dans une certaine mesure. De lointains originaux hellénistiques qu'il serait trop long de rappeler ici, nous présentent trois caractéristiques que l'on retrouve à Vic.

D'abord le Christ est à cheval sur sa monture, au lieu d'être assis sur le côté selon la formule syrienne calquée sur les coutumes locales ; puis un ou deux Apôtres suivent toujours le cortège ; enfin devant le Sauveur deux jeunes gens jettent leurs manteaux sur le chemin. Cette formule, répandue en France, se rencontre en particulier à Arles et à Chartres.

L'art carolingien qui nous l'a transmise l'avait demandée aux miniatures des manuscrits anciens. La formule orientale, avec le Christ assis, est bien plus rare chez nous.

Passons maintenant à l'étage moyen, séparé du précédent par une belle frise, dont un courant de feuilles ornementales occupe le milieu.

Etage moyen.

Cet étage était à l'origine simplement coupé en deux par une fenêtre, aujourd'hui grossièrement murée, dont on voit encore l'encadrement. Mais plus tard, nous l'avons vu, il fut brutalement endommagé par le percement de l'ouverture d'entrée de la chapelle du confessionnal. Il ne reste par conséquent de la fresque primitive que deux fragments, importants il est vrai : à gauche une scène mutilée, qui a donné lieu à contestation ; et à droite un sujet complet et facile à interpréter.

1° Scène de gauche. Aulard avait dit en son rapport : « On aperçoit une multitude de saints sous arceaux « reposant sur des colonnes romanes ; cette multitude « est dominée par la figure d'un grand personnage ». Donc pas même un essai d'identification. L'abbé Périgaud, tentant au moins une hypothèse, ajouta : « Dans la splendeur de ses saints, Dieu créant l'Homme. » Mais quel anachronisme : des saints déjà au Ciel, avant la création d'Adam ! E. Brune, qui l'a aussitôt saisi, transpose : personnages sous arcatures : six Apôtres ; personnage qui les domine : Dieu créant l'homme. Malheureusement, cette manière de voir

fait d'un tableau unique deux tableaux séparés. La réalité, tout autre, est celle-ci :

a) Au milieu de la scène, *le Christ-Juge*. Encore que la soufflure ne laisse subsister que la tête, l'épaule droite, le bras droit, le buste et le bas de la robe, côté droit, on le reconnaît sans erreur possible à sa figure, à sa barbe et à ses cheveux blonds, à son auréole qui empiète sur la bordure, et à son double vêtement. Il est assis. Et la petite créature auréolée qu'il tient sur ses genoux, est l'âme d'un juste.

b) A droite du Christ-Juge, six arcatures plein cintre, superposées deux par deux. Chaque couple desdites arcatures repose sur des colonnes et des chapiteaux romans. Et sous chaque arc doubleau, une très fine miniature auréolée. Ces six personnages représentent les Saints envoyés en possession du *Ciel*, aussitôt après le jugement qui leur a été favorable.

c) A gauche du Christ-Juge, l'*Enfer*. Mais aujourd'hui ce dernier est totalement anéanti : le coup de pioche qui pratiqua l'ouverture de la chapelle du confessionnal en est responsable. L'iconographie par comparaison, aujourd'hui si poussée, autorise pleinement cette conjecture.

2° Scène de droite. — Entre la partie conservée de la scène du Christ-Juge et la scène de droite, il y a un espace d'environ deux mètres, détruit et par une très large soufflure, et par la percée de la chapelle du confessionnal. Mais après tout cet espace n'était occupé que par la fenêtre primitive, par l'Enfer, et par une petite portion de la scène de droite elle-même. A part cette petite entaille, la scène de droite est

complète et relativement bien conservée. Elle est aussi relativement facile à interpréter, du moins quant à l'ensemble. Et il est surprenant que Périgaud ait mis au-dessous ce titre : « Saint Michel sépare les réprouvés », titre qui a été maintenu dans d'autres monographies.

Le vrai sujet est celui-ci : *L'Ange chasse Adam et Eve du paradis.* — A gauche, l'ange, intact, à part le bout de l'aile droite et le rebord droit de la robe. Il est comparativement de taille physique moyenne ; son auréole empiète sur la bordure supérieure. Il étend largement l'aile gauche, et probablement l'aile droite. Devant lui, et tournés de son côté, Adam et Eve sont assis, la seconde sur le genou du premier. Derrière Adam et Eve, le Démon. Il est revêtu d'une robe des plus étranges, festonnée à pointes très longues, et très aiguës, la robe des Folies. Ses cheveux volent en désordre. Il retient énergiquement Eve, de la main droite par sa très longue chevelure éparse, et de la main gauche par le poignet gauche. Si bien que l'Ange, pour lui faire lâcher prise, après lui avoir jeté un lacet autour du cou, le frappe de sa lame en plein visage.

Etage inférieur.

Il est constitué simplement par les deux côtés très étroits de l'entrée de la chapelle, l'un sous le « Christ-Juge », et l'autre sous « l'Ange chassant Adam et Eve ». Il ne reste qu'un fragment de la frise de séparation des deux étages, et un vestige d'arcature à gauche. La fresque elle-même est anéantie.

C. *Mur face au sanctuaire* (TS-NM). — C'est le mur que l'on a devant soi quand des marches du sanctuaire on tourne le dos au maître-autel.

Etage supérieur.

Cet étage, délimité par la large grecque que l'on retrouve sur les quatre murs du chœur, est au-dessus du cintre de l'ouverture qui fait communiquer ledit chœur avec la nef ; il contient deux pages d'inégale grandeur, et d'inégale importance.

1° Page de gauche. Elle peut s'intituler : *Second panneau de l'entrée à Jérusalem.* Quoique composant un tout bien à part, elle est en effet, la suite du tableau que nous avons étudié au mur précédent. Elle constitue ici l'unique cas d'une scène empiétant sur deux murailles qui se rencontrent à angle droit. Bien que ne contenant pas le Christ, ce panneau du diptyque a une réelle importance. En tout cas il est loin d'être une redite. Tandis que le premier se situe en pleine campagne, dans la vallée ombragée du Cédron, le second prend place à l'entrée même de la Ville Sainte, dont une prodigalité d'architecture signale les murs d'enceinte, les tours de défense et les monuments. De larges soufflures de l'enduit sont parties. Toutefois, de gauche à droite, on relève sept silhouettes. Deux personnages, drapés de costumes pareils, et accompagnés de deux autres dont on ne devine que le profil, descendent d'un pas égal le chemin des remparts, et se rendent côte à côte à la rencontre du cortège qui arrive de la vallée du Cédron. A l'intérieur des remparts, un cinquième personnage tourné

aussi vers l'arrivée, et armé d'un marteau, cloue très haut des tentures, tandis qu'un sixième, lui tournant le dos, escalade un arbre, un couteau à la main, pour en détacher des rameaux, et joncher la voie. Toujours à l'intérieur, mais tout à fait à droite un septième, tenant lui aussi un couteau pour travailler à la décoration. Mais il ne reste de lui que deux bras. C'est ici l'heure de rectifier encore une erreur universellement accréditée. L'opinion veut voir dans le sixième personnage le Zachée de l'Evangile, montant sur son sycomore. Et cela sous prétexte que Zachée, sous le nom de saint Silvain, est, avec saint Martin, le saint populaire entre tous dans notre région. N'est-il pas honoré d'un culte spécial, à la Celle-Bruère, à Levroux, à Thevet, à Montipouret ? Son nom n'a-t-il pas été pris, au cours des siècles, avec une préférence marquée, par nos populations, au baptême ? Mais, en y regardant de près, on s'aperçoit vite que cette interprétation contredit tous les textes. Il s'agit, en effet, ici, de l'Entrée à Jérusalem. Or la scène de Zachée montant sur son sycomore a un tout autre théâtre. Elle se passe sur les bords du Jourdain, plus exactement aux environs de la Nouvelle-Jéricho, de la Jéricho d'Archélaüs, entrepôt du Pirée, où Zachée était collecteur, et par conséquent honni des Juifs comme prêtant aide à la fiscalité romaine. De plus, c'est en pleine campagne, et non dans la ville, qu'il prend les devants pour monter sur son arbre et mieux voir Jésus.

2° Page de droite. — Cette page remarquable entre toutes, nous donne *la Cène*. La fresque très

accusée est ici absolument intacte, tandis que, au-dessus de la scène précédente, elle a été fort endommagée. Un fond architectural sur lequel se découpe l'encadrement du sujet à traiter paraît pour la première fois depuis que nous avons commencé notre description. Désormais, le cas se représentera fréquemment. Il n'a rien à voir avec l'objet interprété par l'artiste. Toutefois nous le signalons, à cause de la profusion de ses toits losangés, de ses tours à plates-formes, et de ses ouvertures cintrées.

Seule la Cène va nous retenir pour une description minutieuse et pour une étude comparative en rapport avec l'importance d'une pareille fresque. Nous nous trouvons devant la vaste table rectangulaire, devenue générale à cette époque. Elle est abondamment chargée : céramique rudimentaire, couteaux, pâtisseries. Judas excepté, tous les personnages sont rangés de front derrière cette table, et sont nimbés. Le Christ occupe le milieu. Sa tête est largement auréolée. Sa taille dépasse celle des autres convives. Sa barbe et son vêtement sont ceux que nous avons vus jusqu'ici. Ses pieds, comme ceux des apôtres, y compris Judas, sont nus. A sa droite se tiennent six apôtres, dont saint Jean et saint Pierre. Le premier, la main droite sur la table, et la main gauche lui servant d'appui, repose sur la poitrine du Maître. Le second porte la barbe. C'est d'ailleurs le seul. A sa gauche se tiennent les cinq autres, ayant, comme les précédents, la chevelure très soignée. Le geste des onze, très expressif, manifeste la surprise et l'attente, à l'annonce de la grande trahison, qui est imminente.

Quel est celui qui trahira ? Eh ! bien, lui, le traître, il est assis devant la table, la partie inférieure du corps presque tournée vers le spectateur, et la partie supérieure vers la table. Sa main gauche est appuyée sur celle-ci. Sa main droite rejoint furtivement le plat. La bouche reçoit l'aliment de la main gauche du Christ, qui va le retrouver ainsi presqu'à l'extrémité de la table. Sans doute Judas n'a pas, ici, l'attitude que lui a donnée le verrier de la Cathédrale de Bourges, qui, par mépris, le rejette, à moitié couché, au pied de son escabeau. Mais il en a une qui le différencie nettement des autres apôtres.

Nous sommes, ici, en présence d'une fresque qui, à elle seule, suffirait à consacrer le renom de Vic. Elle touche à l'art français du XIIe siècle, dans ce qu'il a de plus haut et de plus caractéristique. L'auteur de cette fresque a su en effet et délaisser une partie des traditions antérieures, et réunir des éléments épars dans les documents du passé, et surtout créer de toutes pièces, une composition iconographique. D'abord il a délaissé, comme ne correspondant plus au génie de son temps, la conception grecque qui, au VIe siècle, représentait encore la Cène avec sa table semi-circulaire, avec son Christ et ses Apôtres étendus sur des lits, Jésus à l'une des extrémités, Judas à l'autre, avec même ses poissons mystiques. Puis il a réuni des éléments antérieurs jusque là littéralement épars : le Christ au milieu de la table et assis, que représente cette copie d'un document oriental très ancien qu'est le manuscrit de Cambridge ; la table rectangulaire, avec tous les convives du même côté, mais qu'on

retrouve sur la mosaïque du XIe siècle de saint Marc de Venise ; Judas isolé, face au Christ et à ses Apôtres. Enfin, après cette élimination et cette sélection, il a vraiment créé une Cène aux éléments caractéristiques : saint Jean penché sur la poitrine du Christ : une interprétation intégrale des Evangiles, qui ajoute au texte de saint Matthieu le texte de saint Jean. Si les devanciers, comme l'artiste de Ravenne, ont traduit : « L'un de vous me trahira », et, comme le peintre byzantin, ont exprimé, en plus : « C'est celui qui a mis la main au plat avec moi », l'art du XIIe siècle a finalement interprété : « C'est celui à qui je donnerai le morceau trempé ». Les poissons mystiques en moins, et maints détails personnels en plus, n'est-ce point là la Cène des miniatures, des peintures murales, des bas-reliefs de nombreux monuments du XIIe siècle, et tout particulièrement de l'immortelle verrière de Chartres ?

Etage moyen.

D'abord une très belle frise dans toute la longueur de l'étage, le séparant de l'étage supérieur. C'est la même que celle qui sépare l'étage supérieur et l'étage moyen du mur précédent. Comme elle, elle est formée de cinq bandes superposées, celle du milieu ornée d'une série de cercles rattachés par un lien, et occupés au centre par une feuille stylisée. Elle est quelque peu entamée, au dessous, par la bordure qui encadre l'entrée sous cintre allant dans la nef. Il ne reste donc à cet étage moyen qu'un panneau vertical, à gauche, et à droite de ladite entrée

sous cintre, d'ailleurs plus étroite et plus basse que celle de l'abside. Etudions-en séparément la décoration.

1° Panneau de gauche (NM). Le haut de ce panneau est occupé par un fond purement architectural, fait d'un long toit losangé, terminé à droite par des tours et des tourelles chargées de remplir l'écoinçon du cintre. Puis, dans son cadre vertical, c'est le sujet : *le Prophète David*. Il est debout et de face. Il a la large auréole, la chevelure liée, et la barbe blanche du prophète Jérémie dans le triptyque qui lui fait vis-à-vis. Il est drapé de sa robe et de son manteau, tous deux détruits dans le bas à la hauteur du genou. Comme lui, il tient de la main droite à la hauteur de la figure, et de la main gauche à la hauteur de la taille, un phylactère, sur lequel on lit, de haut en bas : « *Davit propheta* ». Le sujet, de belle allure, n'indique aucune action : il est purement décoratif.

2° Panneau de droite. Dans le haut, fond architectural exactement semblable à celui de gauche, et disposé symétriquement. Puis le sujet, dans son encadrement : *Moïse*. Son nom aussi est authentiqué par un texte latin. Mais ce texte est sur le fond même du tableau, et à la hauteur de la figure, coupé en deux par celle-ci : *Mo*, d'un côté ; *ses*, de l'autre. On l'aura, d'ailleurs, suffisamment décrit, en disant qu'il est le pendant du prophète David, d'autant que, sans les inscriptions, aucun attribut ou symbole ne pouvait jamais nous aider à identifier ces personnages très beaux mais isolés, en dehors de toute iconographie narrative. Moïse tient également de la main droite à la hauteur de la figure, et de la main

gauche à la hauteur du haut de la jambe, un phylactère. Mais ce phylactère est plus long et plus incliné. Malheureusement, il est mutilé dans le bas, et l'on n'y peut lire que le mot *descendit*. C'est donc, vraisemblablement, le législateur descendant du Mont-Sinaï que l'artiste a voulu représenter.

Cinq prophètes en tout à Vic, dira-t-on, c'est peu. Mais étant donné l'exiguïté des panneaux à décorer, c'est déjà une réduction fort intéressante des longues galeries que leur réserve le Moyen-Age qui interprète le sermon de saint Augustin.

Etage inférieur.

Qu'était exactement le bas de ce mur, qui, étantdonné la hauteur des deux étages décrits précédemment, ne laissait à décorer qu'un fort petit espace ? Nous ne saurions le dire : ici, c'est la destruction totale.

***

D. *Mur de gauche* (TA). — Comme surface, ce mur, et c'est le seul, est absolument intact : aucune fenêtre, aucune ouverture, aucune retouche architecturale. Comme fresque, intacts aussi les étages supérieurs et moyens. Seule l'extrémité droite de ce dernier a souffert. Si l'étage inférieur a été plus endommagé, deux scènes intéressantes s'y lisent encore.

Etage supérieur.

Comme toujours la grecque, mais très endommagée par les deux extrémités. Puis, sur le haut du panneau, de même longueur que la grecque, le même fond

architectural que nous avons rencontré au-dessus de la Cène, mais plus abondant et plus compliqué encore. Deux larges encadrements ouverts sur cette architecture sont séparés par un cloisonnement. Enfin deux sujets, dont l'un occupe le côté gauche du compartiment de gauche, et tout le compartiment de droite. Sujets difficiles à décrire, et plus encore à identifier.

Sujet de gauche. — Au milieu, la mort d'un personnage consacré à Dieu, longuement étendu. Au premier plan, et en très haut relief, deux religieux enveloppés de leur ample manteau de bure à capuce, l'un à droite et l'autre à gauche, sont près de lui, le premier debout et le second incliné, mais tous deux dans l'attitude d'une douloureuse méditation. Au second plan, quatre autres religieux, dont on ne voit que le haut du corps et la tête, les yeux clos, eux aussi. Enfin, au troisième plan, huit autres moines, dans la même attitude, dont six ne se devinent qu'à leurs profils superposés. Leurs tonsures les identifient tous.

Sujet de droite. — Ce sont les funérailles du défunt : on transporte le corps sur une longue civière, composée de montants et de liteaux de bois rudimentairement arrondis, et drapée à plis très accentués d'une tenture funèbre. Elle est moitié dans la pièce de gauche et moitié dans la pièce de droite, celle où doit se faire la sépulture. A l'arrière elle est portée par trois religieux qui la soulèvent. A l'avant elle est soutenue ou reçue par un groupe de moines nombreux, puisque, au premier plan, malgré une large soufflure, on en compte encore huit, et qu'au second plan on en devine une

multitude d'autres, au coup de jour des tonsures. Ceux de l'arrière sont tournés vers la droite, et ceux de l'avant tournés vers la gauche.

Aulard ne soupçonne pas même le sens du tableau :

« Une foule de personnages, écrit-il, pleurent sur « une femme à leurs genoux ; puis une multitude « d'autres portent un lit funèbre qu'ils déposent « dans une sorte de souterrain... Il n'existe aucun « chiffre, aucune lettre. » Il y voit cependant un trait d'histoire locale.

Périgaud se rapproche de la vérité sans l'atteindre : « J'ai oublié, dit-il, de mentionner le dernier « tableau à gauche du chœur, représentant une chro- « nique locale : des moines faisant un enterrement ».

E. Brune, qui n'a qu'à dresser un rapport descriptif, accepte ce dernier sentiment. Il distingue même les deux scènes. Mais il ne cherche pas, pour le moment, à résoudre le problème de l'identification :

« Un sujet se rapportant à quelque chronique locale, « ou à quelque souvenir spécial de l'Ordre religieux « qui possédait l'église : plusieurs moines pleurent « sur un personnage consacré qui expire à leurs pieds ; « à la suite, le cadavre, porté sur un lit, et introduit « dans l'intérieur du couvent. »

Eh ! bien, rien ne nous empêche de proposer un nom. Ecrivons : *Mort et funérailles de saint Martin.* Ce titre correspond exactement et à la personnalité du saint à qui nos régions ont voué le culte le plus général, et à celle sous le vocable de laquelle s'est placée l'église de Vic, et à la donnée iconographique

du tableau. L'Evêque de Tours jouit d'une telle popularité, en Berry, que nous ne nous attardons pas à citer les paroisses qui l'honorent comme patron. Nous restons surpris rien qu'à l'énumération des plus proches de nous : Préveranges, Vijon, Sainte-Sévère, Sazeray, Urciers, Orsennes, Ardentes, Ambrault, Pruniers, Vic-Exemplet, Pouligny-Saint-Martin, Lacs, Thevet, Mers-sur-Indre, Montipouret. De plus l'église de Vic elle-même l'a comme unique patron. Saint Priest, dont la chapelle était hors de l'enceinte, n'a jamais joui de ce titre. Lui seul y a été, en son image, honoré comme tel, au cours des âges. L'érection du rétable monumental dressé derrière le maître-autel, et dont l'enlèvement occasionna la découverte même des fresques, n'est-elle pas là comme un *confirmatur*[1] ?

1. Voici, de RIBADENEIRA, *Les Vies des saints*, Novembre, éd. Vivès, P. 1864, deux textes qui se réfèrent à nos tableaux.

a) Texte concernant la vie de saint Martin après son élection à l'épiscopat (en face du premier tableau) :

« Il sut unir avec l'humilité du moine la vigilance du prélat... « Il fut le premier qui joignit la vie monastique avec celle du clergé.

« Quant au traitement de sa personne, il n'y changea rien ; son « boire et son manger étaient les mêmes qu'auparavant ; son vêtement « pauvre et simple... Il se retira dans son monastère qu'il fit bâtir « à un quart de lieue de Tours, sur le coteau voisin de la Loire.

« Au moment de sa mort, son corps demeura beau, son visage « brillant ; et ses membres mortifiés, secs et consumés, devinrent « si blancs et si frais que l'on eut dit qu'ils se transformaient déjà « en l'état de gloire ».

b) Texte concernant les funérailles (en face du second tableau) :

« Tout le peuple porta un grand deuil du trépas de saint Martin, « et vint plein d'amertume et de regret célébrer les obsèques de « son saint Evêque. Il s'y trouva deux mille moines, tous remplis « de la doctrine de ce saint prélat, et un chœur de très chastes « Vierges ».

Etage moyen.

D'abord, pour séparer l'étage moyen de l'étage supérieur, la belle frise que nous avons rencontrée sur les deux murs précédents. Une différence, toutefois : dans la moitié droite, des cercles reliés par un lien contiennent une feuille stylisée tout à fait autre, une sorte de « trèfle à cinq feuilles » renversé. Cet étage est l'un des plus chargés de toute la fresque. Il contient trois scènes, dont celle du milieu est elle-même triple en quelque sorte. Heureusement, il est à la portée d'une vue normale, et nous pouvons aisément le détailler.

1° Premier sujet à gauche. — *Le Lavement des pieds.*

Dans le haut du panneau, fond architectural semblable aux précédents, mais très restreint, étant donné l'exiguité du sujet à traiter. La scène elle-même est séparée de la suivante par le cloisonnement d'une colonne à chapiteau. Sur la muraille décorée de la pièce, à gauche, saint Pierre, nimbé, est assis sur un escabeau. Il a la jambe gauche ramenée un peu sous lui, et le pied droit dans un récipient semblable à ceux que fabrique la céramique locale. A sa droite le Christ, avec l'auréole crucigère, est presque complètement agenouillé du genou gauche et a le genou droit plié. Ses pieds nus empiètent très bas sur la bordure. De sa main droite, il tient le genou droit de l'Apôtre. Et de la main gauche encore sur son genou à lui, il s'apprête à lui laver les pieds. Les deux mains de saint Pierre, dans une sorte de geste de retrait,

indiquent sa confusion devant l'humilité et la bonté de son Maître.

Trois formules du « Lavement des pieds » ont été transmises par l'antiquité aux artistes du XIIe siècle : la formule grecque, avec le Christ jeune et debout, la formule orientale et cappadocienne, avec le Christ à son âge véritable et agenouillé, c'est-à-dire humilié, et la formule byzantine, avec les Apôtres assistant à la scène. Le peintre de Vic s'est inspiré de la seconde.

2° Deuxième sujet. *L'Arrestation de Jésus.* — Cette scène, d'un caractère très spécial, nous le dirons, groupe dans une même action la lutte de saint Pierre et de Malchus, le baiser de Judas et l'arrestation de Jésus. A l'extrême gauche du tableau, saint Pierre, de taille élevée, brandit de la main droite un large glaive au-dessus de la tête de Malchus, qu'il tient par l'oreille de l'autre main masquée par la tête de ce dernier. Le serviteur du grand-prêtre, très petit comparativement à l'Apôtre, est suppliant du regard et des mains. Il est tellement écroulé que ses jambes et ses vêtements empiètent sur la bordure inférieure. L'un et l'autre sont tournés vers le groupe suivant, dont d'ailleurs ils font partie.

Ce groupe, nous l'avons dit, est celui du baiser de Judas, et de l'arrestation de Jésus. Vers le milieu du tableau, Jésus, le corps tourné vers la droite, mais la figure renversée vers la gauche. En arrière, comme en avant, des personnages qu'il nous faut étudier séparément.

Personnages de l'arrière, entre Jésus et Malchus. — D'abord Judas, qui, la main droite sous son bras droit,

et la main gauche sur son bras gauche, donne à son Maître, par-dessus l'épaule, le baiser du traître. Derrière Judas, et par-dessus lui, un second personnage qui porte la main droite sur l'épaule droite du Seigneur. Derrière ce second personnage, un troisième armé d'un haut bâton. Au second plan, c'est-à-dire le corps complètement masqué par le corps de ces trois agresseurs, quatre autres, dont on n'aperçoit que la tête, et dont le dernier porte aussi un bâton. Tous les sept, vus de profil, regardent dans la direction de la droite. Judas excepté, ils ont le visage convulsé, les cheveux en désordre, et l'injure à la bouche.

Personnages de l'avant. — D'abord, un chef, la figure tournée vers Jésus, mais le corps tourné dans la direction de la marche, donne, pour l'arrestation, des ordres que l'escorte exécute. Un autre personnage, marchant à reculons, entraîne violemment le Christ, qu'il tient par les deux poignets, et dont il distend les bras. Ces deux personnages de l'avant, qui entraînent Jésus, sont aussi tumultueux que les sept autres qui le poussent. Leur visage est également crispé, leur chevelure dans un désordre pareil. Les influences iconographiques de cette scène sont particulièrement intéressantes. L'époque où l'art byzantin connut son plus large mouvement d'expansion étrangère fut le siècle que nous étudions en ce moment et le précédent. Et, bien qu'il ne faille pas employer le terme « byzantin » à tout propos, comme les archéologues d'autrefois l'ont si souvent fait, il eût été surprenant que l'influence de cet art ne pût se relever dans quelques-uns des panneaux de Vic, dont le

peintre était si averti des traditions. Nous le rencontrons bien caractérisé dans la scène de l'arrestation de Jésus. C'est lui qui a réuni en un seul les trois temps de la lutte de saint Pierre et de Malchus, du baiser de Judas et de l'intervention de la cohorte. Nous sommes ici en présence d'une interprétation toute voisine de l'Evangile du Vatican, par exemple.

3° Troisième sujet. *Le Portement de la Croix.* — Scène absolument mutilée, où l'unique personnage qui reste encore, Simon le Cyrénéen, n'a plus de jambes, et où la croix, semblable à celle du Crucifiement de saint Pierre, garnie de pierreries, n'a que l'extrémité supérieure d'intacte. Nous renvoyons pour les pierres précieuses des contours de la croix, à notre remarque sur l'abside.

Etage inférieur.

Dans le haut, frise très spéciale, qui sépare cet étage moyen : elle est faite de volutes imitant le « flot » conventionnel. Capricieuses et irrégulières, ces volutes augmentent de hauteur de gauche à droite : hautes de quelques centimètres sous le « Lavement des pieds », elles atteignent plus de trente centimètres sous le « Portement de la Croix ». Cet étage, exceptionnellement mutilé, et, depuis quelques années envahi par le salpêtre, se divise en trois cloisonnements, qu'il sera fort difficile, disons impossible de déterminer.

Premier cloisonnement (à gauche). — Aujourd'hui il ne reste plus rien de cette fresque. En 1877, lors du relevé général, elle était déjà indéchiffrable. Touchant l'angle du mur, un seul personnage subsis-

tait, et encore partiellement. Il était assis, ou plutôt incliné et regardait vers la droite. Le visage relativement jeune n'était pas nimbé. La main gauche était à la hauteur de l'épaule et écartée du buste. La main droite à la hauteur de la ceinture tenait un bâton incliné, lui aussi, le bas vers la gauche. Robe et manteau sur les épaules.

Deuxième cloisonnement. — Une table rectangulaire, dont les extrémités s'arrêtent aux montants de l'encadrement. Derrière, quatre personnages. Celui du milieu est le Christ, portant l'auréole crucigère. Il est assis pour le repas. De la main droite, il fait un geste qui explique. De la main gauche, levée à la hauteur de l'épaule, il paraît tenir une coupe. A sa droite, un convive, non auréolé, est assis, la main gauche touchant un mets, la main droite faisant un geste admiratif. A sa gauche, un personnage très effacé qui ne semble pas prendre part au repas. A la gauche de celui-ci, un second convive non auréolé, assis également, dont la main gauche est mutilée, mais dont la main droite fait un geste d'admiration, comme celle du premier. Seul le Christ porte la barbe. Le devant de la table et les jambes des personnages ont disparu.

Le sujet, étant donné la mutilation et l'absence de renseignements précis, a été très discuté. Le rapport Aulard l'intitule : « Jésus à table, avec Lazare, Marthe et Marie ». L'abbé Périgaud, qui ne retrouve aucune femme à ce repas, y voit Jésus chez le Publicain. Et Brune, qui reproduit le titre du curé de Vic, le fait suivre d'un point d'interrogation. On a plus de

chances d'être dans le vrai, en acceptant, et en appuyant d'arguments le titre du relevé des Beaux-Arts : *Jésus et les Disciples d'Emmaüs.* — D'abord ce sujet est très familier aux artistes du XIIe siècle. De plus, il est si restreint comme nombre de personnages et comme déploiement de somptuosité, qu'il n'évoque en rien une réception chez un riche publicain. Et, considération qui doit faire pencher la balance, il a tout de la disposition et de la frugalité du repas de la Cène, dont Emmaüs est l'auguste réplique. Reportons-nous donc à la muraille précédente. Même table rectangulaire. Même place du Christ au milieu. Mêmes mets. Mêmes pâtisseries. Mêmes fragments. Mêmes couteaux. Seule la céramique est simplifiée, parce que seule elle pouvait l'être encore. Allons plus loin, et constatons que la fresque de l'artiste de Vic se superpose de façon surprenante au texte de l'Evangile.

Troisième cloisonnement. — Miniature, qui n'est qu'un minime fragment d'une scène particulièrement mutilée. Cette jeune personne, le buste nu, serait *la fille de la Cananéenne.* Et la réalité que recouvre le symbole du Renard noir, mis en fuite, est Satan. Excellente interprétation. Elle est d'E. Brune. Et elle achève la simple désignation de Périgaud qui a écrit « Délivrance de la fille de la Cananéenne ».

Mais nous devons faire entièrement confiance à l'éminent délégué du gouvernement pour ce qui est de la figure du Démon : aujourd'hui la fresque, de plus en plus soufflée, n'en porte pas la moindre trace.

III. *La Nef*

Le mur frontal de la nef, qu'il nous reste à parcourir, est le plus spacieux, puisque elle mesure 6 m. 42 de largeur, alors que le chœur ne mesure que 5 m. 75 × 4 m. 90. Il est aussi, aujourd'hui du moins, le mieux éclairé, puisqu'en plus de la lumière qui lui vient des six fenêtres latérales, il reçoit directement celle de la verrière du nouveau clocher. De plus, bien qu'endommagé par l'érection puis par la démolition de l'ancien, il est peut-être le moins attaqué par le salpêtre et par les infiltrations pluviales.

Cintre séparant le chœur de la nef.

Sous l'arcature du cintre en question, qui repose sur une saillie moulurée, seul décor architectural de l'église de Vic (NO-RS), deux personnages en armure. Ils se présentent comme les anges du cintre du sanctuaire, c'est-à-dire se touchent tête à tête à la clé. Mais ils sont dans le meilleur état de conservation. Leur casque à pointe, de métal poli, est le même que celui que porte saint Michel. Leur cotte de mailles les enveloppe aussi de la même façon, mais les protège davantage : on ne voit que le nez, la face et les yeux, tandis que chez l'archange on découvre la bouche, le menton et le haut du cou. Comme l'archange aussi, d'une main relevée à la hauteur de la figure ils tiennent l'épée, mais leur autre main repose simplement sur le bord du bouclier en pointe, richement décoré, dont le bas touche le sol. Et leur lame transperce un masque antique, au lieu de pourfendre un démon.

Les premiers commentateurs ont voulu voir dans

cette double figure les gardes du Tombeau. Mais cette version n'a jamais eu pour elle que la proximité de la Descente de Croix. Or, à Vic, la proximité de deux scènes n'aide jamais leur interprétation. Aujourd'hui nous avons toutes les données pour interpréter les figures militaires de Vic. Nous savons l'importance accordée par les peintres du Moyen-Age à la Psychomachie : le XIIe siècle, qui l'a mise souvent aux voussures, n'a pas hésité à la mettre aux tympans. Qu'on relise la magnifique page de M. Emile Mâle sur ce sujet[1]. C'est à la Psychomachie qu'il faut apparenter la décoration de l'arc triomphal de Vic. Et si, tenant compte du masque antique qui y apparaît, nous voulons lui donner une interprétation particulière, nous pouvons, avec E. Brune, l'intituler : *La Religion nouvelle terrassant le culte honteux des faux Dieux.*

Gloire médiane.

Nous voici maintenant face au large mur frontal de la nef. Et nous nous trouvons du premier coup devant *la seconde représentation du Christ en Majesté,* dont nous avons étudié, dans l'abside, la première. La gloire de ce nouveau Christ en Majesté divise l'étage supérieur et l'étage moyen de ce mur en deux parties égales, puisqu'elle part de la grecque du haut, qui se retrouve ici, comme sur les quatre murs du chœur, et qu'elle s'appuie sur un *Agnus Dei* qui descend lui-même jusqu'au cintre du passage de la nef. Cette gloire est une gloire amandée, comme celle de l'abside, c'est-à-dire une gloire ovoïde aux

1. *L'Art Religieux du* XIIe *siècle en France,* P., 1924, p 23-24.

extrémités en pointe. Dans les deux, le Christ est assis sur le même trône circulaire, imitant par sa somptuosité et par la courbe de ses lignes l'amphithéâtre antique ; à peine la tête du bras gauche du siège est-elle plus ouvragée dans l'abside que dans la nef. Le Christ tient la main gauche appuyée de la même façon sur le bras gauche de ce siège : il y a légère différence dans la position des doigts qui, dans l'abside, le frôlent sur le côté, et, dans la nef, sur le dessous. Le Christ tient pareillement la main droite étendue à la hauteur de la figure, pour bénir, à cela près que dans l'abside les cinq doigts sont également ouverts, et dans la nef les deux doigts inférieurs sont repliés. Ces deux fresques seraient donc superposables, si celle de l'abside n'était pas un peu plus renflée que celle de la nef, si celle de l'abside n'était pas épointée à la partie inférieure, tandis que celle de la nef l'est à la partie supérieure, engagée sous la grecque, si enfin celle de la nef, au lieu d'être circonscrite par trois bandes géométriques, l'était comme celle de l'abside, par quatre, dont trois géométriques aussi, et en plus une flottante.

Etage supérieur.

Nous avons dit ailleurs que pour reproduire la vision de l'Apocalypse, modifiée et simplifiée comme l'ont modifiée et simplifiée certains tympans de nos plus belles Cathédrales, et en particulier celui de la Cathédrale de Bourges, il fallait, accompagnant la gloire amandée sur laquelle s'enlève le Christ en Majesté, au lieu des vingt-quatre vieillards, au moins une galerie d'Apôtres. Cette galerie, à laquelle l'abside

de Vic n'a pu donner place, c'est cet étage supérieur du mur frontal de la nef qui l'accueillera, et lui accordera l'espace pour grouper ses personnages. Voici en effet l'escorte traditionnelle du Christ : sur douze apôtres, dix sont visibles, les deux autres censés cachés par la gloire. Les cinq qui sont à la droite du Sauveur, absolument intacts, permettent de juger des cinq qui sont à sa gauche sur une fresque qui a particulièrement souffert. Tous nimbés, pieds nus, et savamment drapés, sont assis, parlent et gesticulent. Voici donc enfin nettement délimitée, et conséquemment interprétée, nous le croyons, une série de fresques, qui jusqu'ici, faute de contexte, de connexion et d'apparentement, étaient demeurées lettre close : la vision du chapitre VIe de saint Jean. L'abbé Périgaud avait écrit en marge d'un premier *Etat descriptif* qui ne fut jamais revu : « sujet à revoir ». Aulard avait risqué : « Une gloire, autour de laquelle rayonnent divers personnages ». Emmanuel Brune avait fait un premier pas vers l'identification : « Apôtres et Evangélistes assis ». Mais il fallait attendre l'iconographie actuelle des origines, avant de faire le dernier.

Etage moyen.

Deux scènes à gauche de la gloire et deux scènes à droite.

Les deux scènes de gauche, aisées à interpréter dans les détails, sont l'Arrivée des Mages et l'Adoration à la Crèche.

L'Arrivée des Mages. — Les Mages, à Vic, arrivent de gauche à droite. Leurs chevaux sont si rapprochés, nous allions dire si géométriquement superposés,

que leurs trois corps semblent n'en faire qu'un. Les trois jambes gauches d'avant de ces animaux, très distinctes, sont impatiemment relevées dans un geste arrondi, jusqu'à la hauteur de leur poitrail. Leurs trois jambes droites d'arrière, elles aussi très distinctes, se soulèvent dans un geste identique, mais plus modéré peut-être. Quant à leurs trois jambes gauches d'arrière, elles touchent le sol avec des sabots si près les uns des autres, qu'elles semblent réduites, trois par trois, à une seule. Leurs trois têtes, dont la bouche mord le frein, sont aussi peu séparées.

Les personnages eux-mêmes sont très rapprochés. Ils sont coiffés d'une sorte de mitre carrée, différemment ornée pour chacun, très riche pour le dernier. Ils ont une longue robe, avec manteau flottant retenu à l'épaule par une agrafe. Et pendant qu'ils conversent, le plus éloigné montre l'étoile aux deux autres. Ici encore, c'est vers un passé particulièrement lointain, par delà le XIIe siècle, qu'il faut remonter, si nous voulons retrouver les originaux, auxquels les artistes de l'époque que nous étudions ont emprunté leur thème. Par l'intermédiaire de l'art carolingien et de l'art mérovingien, ils sont allés chercher leurs emprunts chez leurs devanciers de Palestine les plus éloignés d'eux. L'on retrouve cet Orient antérieur jusque dans le détail. Le geste par lequel les Mages se montrent l'étoile est un geste que nous retrouvons déjà au VIIe siècle dans les enluminures d'un manuscrit syriaque. Le port de la barbe, par lequel est indiqué l'âge des trois rois, la Terre Sainte l'avait imaginé dès longtemps : les ampoules de Monza en font foi,

et aussi l'*Evangéliaire* d'Etchmiadzin. Comme tout cet art, chargé de tradition et de siècles, nous devient, par la connaissance de ses origines, profondément vénérable !

L'Adoration des Mages. — L'Adoration des Mages est séparée du tableau précédent par un motif d'architecture simulée, plus simple que ceux que nous avons rencontrés sur les murs du chœur. Il faut dire aussi que la ligne de démarcation entre l'étage supérieur et l'étage moyen, au lieu d'être une véritable frise, consiste simplement en deux étroites bandes superposées. La Vierge, le visage nimbé, est assise à droite, regardant à gauche et tournant le dos à la gloire médiane. Comme toujours un long voile blanc lui recouvre la tête et les épaules. Ce voile est brodé, et sa robe est semée de petits points blancs associés trois par trois. Le siège sur lequel Marie est assise est un siège primitif en bois, fait de quatre montants et de trois traverses sur trois côtés, dont les plus hautes peuvent servir de dossier et d'accoudoirs. Montants et traverses tournés, sans aucune moulure. La Vierge tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, nimbé de l'auréole crucigère, revêtu d'une longue robe et d'un manteau, et déjà si grand qu'il est capable de recevoir lui-même les dons qui lui sont destinés, puisqu'il se dispose à les prendre et à bénir ceux qui les lui présentent. Quant aux Mages, qui sont entrés par la gauche, ils ne sont plus ici que deux et notre artiste les a rajeunis, puisqu'ils ne portent plus la barbe que nous leur voyons au tableau précédent. Enfin leur costume, différent de celui des premiers,

est aussi plus soigné et plus riche. Celui des deux qui est au premier plan, et le plus près de l'Enfant-Jésus, fait une flexion très accentuée des jambes avant d'offrir ses présents qu'il tient des deux mains élevées à la hauteur de la poitrine. Le second, qui est à peine entré et se range au fond, se prépare à imiter cette même offrande avec les mêmes gestes. C'est une fresque particulièrement soignée, presque une miniature. Deux retouches s'y reconnaissent : les jambes des Mages laissent réapparaître un tracé primitif. Ne serions-nous pas autorisés à voir dans l'inclination marquée des personnages de ce tableau, une réminiscence du drame liturgique dont M. Emile Mâle a si nettement délimité les influences sur la peinture romane.

Scènes de droite.

Nous voici arrivés aux deux scènes qui ont le plus dérouté jusqu'ici l'interprétation. L'ancienne identification a bien inscrit sous la première, c'est-à-dire sous celle qui touche la muraille latérale de la nef, le mot d' « Annonciation ». Mais sous la seconde, c'est-à-dire sous celle qui touche la « gloire » du Christ en Majesté, elle a inscrit les titres, ou les plus hésitants, ou les plus erronés, ou les plus fantaisistes. Ainsi Emmanuel Brune, lui-même devant ce tableau mutilé par un relancement récent de ciment dans une déchirure, a cru prudent de ne point se prononcer : « Scène incomplète : la Vierge entourée de personnages qui semblent lui parler[1] ».

1. *Rapport* déjà cité dans la 1re partie.

Lasteyrie, influencé probablement par la porte basse devant laquelle se trouvent les personnages, et qui peut, à la rigueur, simuler l'entrée d'un tombeau, s'est éloigné encore davantage d'une interprétation plausible : « Les Saintes femmes à l'entrée du Sépulcre [1]».

Quant à Massereau, il s'est dépassé lui-même en proposant sans hésitation : « Les Ordres religieux présentent leurs hommages à la Vierge [2] ».

Heureusement, au moment où nous allions écrire : « Scène non identifiée jusqu'ici », voici une interprétation nouvelle qui se présente. Elle est basée sur le fait qu'au Moyen-Age les légendes qui avaient cours et qui, recueillies près d'un siècle après l'exécution des peintures de Vic par Jacques de Voragine dans le recueil appelé *la Légende Dorée*, ont souvent été mises à contribution par les artistes, parallèlement avec les scènes les plus authentiques de l'Ancien et du Nouveau Testament [3].

1. *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, 2e éd. P., 1927, p. 553.

2. *Bull. de la Société Académique du Centre*, juillet-septembre 1899

3. « Lorsque les Apôtres se furent séparés pour aller prêcher « l'Evangile aux nations, la sainte Vierge resta dans leur maison « qui était près de la montagne de Sion.

« Un jour enfin, comme le désir de revoir son divin Fils agitait « vivement la Vierge et la faisait pleurer très abondamment, voici « qu'un ange entouré de lumière se présenta devant elle, la salua « très respectueusement comme la mère de son Maître, et lui dit : « Je vous salue, Bienheureuse Marie ! Et je vous apporte ici une « branche de palmier du Paradis, que vous ferez porter devant votre « cercueil dans trois jours, car votre Fils vous attend près de lui ! »

« Or, comme saint Jean prêchait à Ephèse, une nuée blanche le « souleva, et le déposa au seuil de la maison de Marie. Jean frappa « à la porte, entra, et salua respectueusement la Vierge. Et, pleurant

Si l'on admet la nouvelle interprétation de la *Légende Dorée*, la première scène — scène de l'Ange — au lieu de s'appeler l'*Annonciation*, et au lieu de se passer à Nazareth, s'intitulerait *la seconde Annonciation*, et aurait lieu près de la montagne de Sion De la sorte, elle ne représenterait plus l'Ange Gabriel annonçant à Marie qu'elle serait la mère du Sauveur, mais bien un second envoyé de Dieu lui annonçant la date de sa mort. La seconde scène — scène située à côté de la « gloire » médiane — figurerait saint Jean devant la porte de la maison de Marie, s'avançant vers les autres Apôtres arrivés après lui, et leur *annonçant les funérailles de la Vierge.*

Ce qui donne une grande partie de sa force à l'interprétation nouvelle, pour la première des deux scènes,

---

« de joie, celle-ci lui dit : « Mon fils Jean, tu te souviens des paroles « de ton maître qui m'a recommandée à toi comme une mère, et « toi à moi, comme un fils. Et voici que le Seigneur me rappelle, « et que je confie mon corps à ta sollicitude. Car j'ai appris que « les Juifs se proposaient, dès que je serais morte, de ravir mes « restes, et de les brûler. Mais, toi, fais porter cette palme devant « mon cercueil, lorsque vous conduirez mon corps au tombeau »

« Et Jean lui dit : « Oh ! comme je voudrais que les Apôtres mes « frères fussent ici pour préparer tes funérailles, et proclamer tes « louanges ». Et pendant qu'il disait cela, tous les Apôtres, dans les « lieux divers où ils prêchaient, furent soulevés par des nuées, et « déposés devant la maison de Marie. Et quand ils se virent réunis, « ils se dirent tout surpris : « Pour quel motif le Seigneur nous a-t-il « rassemblés aujourd'hui ? » Alors Jean sortit vers eux, leur annonça « la mort prochaine de la Vierge, et ajouta : « Prenez garde, mes « frères, quand elle sera morte, de peur que le peuple, en voyant « vos larmes, ne soit troublé, et ne se dise : ces yeux-là prêchent « la résurrection aux autres, et eux-mêmes, ils ont peur de la mort ! »

(Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, trad. T. de Wyzewa, P., 1917, p. 430 sq.)

c'est que la Vierge, au lieu d'être représentée jeune, ainsi qu'il conviendrait pour la première Annonciation, est représentée âgée et enveloppée d'un vêtement sombre, comme il sied pour la seconde. De plus, la seconde scène a bien plus qu'une connexité de voisinage avec la première : elle a avec elle une connexité de composition, puisque la Vierge de la seconde est exactement la Vierge de la première, avancée en âge, drapée du même manteau sévère, et coiffée du même voile foncé. Enfin, cette opinion s'autorise de l'existence d'une scène, pareillement exécutée en Berry et à la même époque, et parfaitement authentiquée par une inscription. On la voit au tympan de la vieille église Saint-Pierre-le-Puellier, de Bourges, aujourd'hui détruite, tympan conservé au Musée du Berry. Ce panneau représente l'ange annonçant à Marie sa mort prochaine et lui remettant la palme du Paradis ; puis les apôtres réunis dans la chambre de la Vierge, et entourant sa couche funèbre[1]. A consulter de très près la fresque elle-même, ou ses relevés les plus sérieux, comme celui d'E. Brune ou celui de Gélis-Didot et Laffillée, on ne relève, il est vrai, aucune trace de la palme destinée aux funérailles de la Vierge. Mais cela peut tenir à ce que le temps a fait disparaître le dessin, comme il est arrivé en plusieurs endroits de l'édifice. Ou, plus vraisemblablement, à une omission de l'artiste. A Brinay, l'ange de la première Annonciation lui-même ne présente point à Marie la traditionnelle branche de lys. Nous savons bien que dans la seconde scène l'artiste de Vic, au lieu de supposer, comme Jacques

de Voragine, la Vierge à l'intérieur de sa maison, pendant que Saint Jean sorti informe les apôtres, la suppose elle-même avec eux, à la porte de sa demeure. Mais n'est-ce point parce qu'il croit de la sorte être à la fois, et plus intelligible, et plus près de la réalité d'art ? Ce tableau, déjà si difficile à identifier, serait inexplicable, si la Vierge, absolument semblable à ce qu'elle est dans le précédent, n'y figurait pas. Et, d'autre part, sans elle, la scène perd le centre autour duquel se groupe si intensément l'intérêt de la fresque. Nous n'avons pas été non plus sans remarquer que les apôtres, dans la seconde scène, contrairement à ce qui se rencontre toujours chez le peintre de Vic, ne sont pas auréolés, sont chaussés, et sont drapés d'un simple manteau à agrafe sur une tunique sans ceinture et assez courte. Mais ce ne sont pas là des caractéristiques infaillibles, surtout si l'on considère que le sujet traité est d'origine absolument à part, puisque seul tiré de la *Légende Dorée*. En tout cas, l'examen du tympan de Bourges ne peut nullement infirmer la thèse, puisqu'il est mutilé au point qu'en ce qui concerne les apôtres, têtes et pieds ont disparu.

Etage inférieur.

Cet étage est entièrement séparé en deux par l'entrée du chœur. Les deux scènes qu'il représente se trouvent l'une au-dessus de l'autel de Saint-Priest, l'autre au-dessus de l'autel de la Vierge, le premier remplaçant l'ancien autel de Saint-Pierre). Elles sont ainsi situées

1. Cf. DESHOULIÈRES, *Le tympan de l'église Saint-Pierre-le-Puellier à Bourges*, dans *Mem. Antiq.*, t. XXXVIII, p. 43-44.

à hauteur normale de vision, et en excellente lumière, on en saisit les moindres détails. De plus, par leur développement et par leur valeur d'art, elles méritent une étude très particulière.

1° Côté de l'Evangile (QR). Ici plus de difficulté d'interprétation, c'est la clarté même. Nous sommes face à la *Présentation de Jésus au Temple.* Cette scène a pour encadrement un motif d'architecture avec nefs à fenêtres romanes, avec tours à plusieurs toitures superposées comme les toitures semi-circulaires des déambulatoires. C'est ce groupement qui, dans l'entrefilet de 1912[1], avait été regardé comme celui d'un cloître local. On en avait conclu que l'artiste de Vic était, peut-être, « un moine isolé », qui avait mis ici son couvent, comme « signalement anonyme » au dernier tableau. Nous avons dit, plus haut, ce qu'il fallait penser de ce sentiment. Nous ajouterons seulement que la Présentation de Jésus au Temple n'est pas la dernière scène, et que l'architecture rencontrée ici est celle que nous avons déjà trouvée maintes fois aux murs du chœur et même de la nef.

A l'encontre de ce que nous voyons généralement au XIIe siècle, le tableau, à Vic, se réduit à quatre personnes, dont le geste groupe parfaitement l'action. A droite le vieillard Siméon. Auréolé, barbe blanche et cheveux blancs, il tend les bras et saisit l'Enfant-Jésus. Au milieu, la Vierge, vêtue d'une robe bleue et d'un manteau rouge, coiffée d'un voile blanc que fait ressortir un nimbe noir, et chaussée, comme toujours.

1. *Echo de l'Indre,* 9 août 1912.

Elle arrive, et le pied arrière encore levé, elle marque la sainte impatience qu'elle a de présenter à l'homme de Dieu son fils drapé dans un très long vêtement qui enferme ses bras et qui flotte dans le vide. A gauche paraît Anne la Prophétesse, robe rouge, manteau, voile et nimbe blancs. Il y a en toute cette toile, en même temps que beaucoup d'unité, beaucoup d'espace, d'air et de mouvement, et les rôles respectifs, précisés par l'Ecriture et par la tradition, sont rendus avec une rare fidélité.

2° Côté de l'Epître. (O-P)

Ce tableau est le dernier. Nous finissons sur une scène qui s'impose à l'archéologie à tous les points de vue. C'est *la Descente de Croix.* Ici, il n'y a pas de cadre architectural. Immédiatement sous la triple raie qui en guise de bordure sépare l'étage moyen de l'étage inférieur, c'est le sujet lui-même. Ce sujet descend plus bas que celui d'en face (la Présentation de Jésus au Temple). Il fallait cet espace pour dresser la Croix. Une large Croix, dont le montant du haut et les deux croisillons sont d'égale dimension. Une croix dont le pourtour est richement décoré, comme à celles de saint Pierre, et de Simon-le-Cyrénéen. Le Christ qui y a été attaché est seulement ceint d'un voile étroit, tombant de la ceinture aux genoux. L'auréole qui entoure ses cheveux épars n'est pas, ou du moins, n'est plus crucigère. Les yeux sont fermés, la tête est complètement renversée sur le bras droit. Ce dernier a déjà été détaché par les tenailles, et le corps pendrait lourdement si Joseph d'Arimathie ne le soutenait. Mais il le soutient, et

d'un puissant effort : le dos engagé sur le bras droit du Christ, la tête appuyée sur sa poitrine, il l'étreint des deux mains : de la gauche qui par derrière va chercher l'aisselle gauche du Sauveur, et de la droite qui par devant va chercher sa hanche gauche. Joseph d'Arimathie ne porte pas de nimbe. La main droite du Christ, au bout de ce bras ainsi supporté et pendant déjà, est retenue par un personnage dont la main gauche soutient le coude du Sauveur, et dont la main droite porte l'extrémité des doigts à ses propres lèvres. Il ne reste de ce personnage, somptueusement dessiné, que ces deux mains, le devant de la figure nimbée, et le buste. Cependant l'on devine — et la tradition le veut — que c'est Marie : Marie, qui, à l'encontre de ce que l'on voit souvent au XIIe siècle, n'a pas les mains voilées pour recevoir la divine victime.

Du côté opposé, le bras gauche est encore retenu au croisillon par un clou. Mais ce n'est que pour peu de temps. Nicodème, armé de longues et fines tenailles, tournant le dos au Christ et légèrement accroupi sous le croisillon, s'efforce d'arracher la longue pointe. Son front, à lui non plus, n'est pas nimbé. Et la soufflure de la fresque, qui emporte les jambes du Christ à partir du genou, a également emporté celles de Nicodème. Puis plus à gauche encore de Jésus, un cinquième personnage, nimbé de blanc, la figure appuyée sur la main, debout, regarde le drame avec émotion. A lui aussi la mutilation de l'enduit a supprimé les jambes. Quel est ce personnage ? Un monographiste a voulu voir là sainte Madeleine.

Mais un examen plus attentif nous apprend que nous sommes en présence d'un homme, et la tradition nous dit que cet homme est saint Jean. Ici s'arrête le tableau proprement dit, mais l'artiste, pour intensifier l'effet, a peint dans le haut deux médaillons, l'un à droite et l'autre à gauche du montant supérieur de la Croix. Celui de droite, sur fond clair, est limité par un double encadrement circulaire; la figure qu'il représentait a disparu, il n'en reste plus qu'un voile étroit comme celui de la Sainte Face. Celui de gauche, sur fond sombre, est limité par un simple encadrement; le voile est le même que celui du médaillon précédent, mais la figure auréolée — une figure de femme — est intacte. On a voulu voir dans ces objets les symboles du Soleil et de la Lune se voilant la face à la mort du Christ. Mais nous croyons qu'il y a ici plus qu'un symbole, si éloquent soit-il. Nous pensons, avec Emmanuel Brune, que l'artiste nous a mis en présence d'une « Mater dolorosa » et d'une sainte Véronique. Ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, le symbole à côté de la réalité, puisqu'une étoile, au fond du firmament de Vic, représente le deuil des éléments.

Voilà donc, pour terminer, une fresque de grande allure, où l'influence byzantine n'est point douteuse, pas plus douteuse que dans la scène de l'Arrestation de Jésus au Jardin des Oliviers. A l'origine, c'est-à-dire très tard, puisqu'on hésita longtemps à mettre le Christ en Croix, on ne voyait, dans les Descentes de Croix, que Joseph d'Arimathie soutenant le corps du Sauveur déjà demi-détaché, et Nicodème libérant le bras gauche. Mais l'art byzantin

survint, qui trouva et traduisit ces deux grands sentiments : le tendre amour de Marie recevant sur ses lèvres les doigts inanimés de son divin Fils, et la respectueuse douleur de Jean assistant à cette scène, selon le mode antique de souffrance morale. Aussi, le mot d'émotion n'est pas trop fort pour rendre l'impression faite par la fresque sur laquelle se referme de lui-même notre album.

Emile JACOB.