

L'ENTRE-DEUX-MERS

et son identité



*Actes du huitième Colloque
tenu à la Réole et Bazas les 22 et 23 septembre 2001*

Peintures murales de l'église Saint-Laurent de Birac (Gironde)

MICHELLE GABORIT

*Maître de conférences
en histoire de l'art du Moyen Âge
Université Michel de Montaigne - Bordeaux III*

L'église paroissiale du village de Birac, dédiée à saint Laurent, s'élève au cœur de quelques maisons qui constituent aujourd'hui le bourg. Aucun texte du Moyen Âge ne vient éclairer l'histoire de la paroisse car cette dernière appartenait à l'évêché de Bazas, dont les archives ont été en majorité détruites lors de l'incendie du palais épiscopal en 1667.

Il est cependant aisé de constater que l'église qui est parvenue jusqu'à nous a été construite au cours de plusieurs périodes, comme en témoignent les différentes campagnes de construction que l'on peut identifier en observant l'édifice.



Fig. 1: L'église Saint-Laurent de Birac, flanc sud.

UNE ARCHITECTURE HÉTÉROGÈNE

De l'époque romane ont été conservés un chevet, constitué par une abside en hémicycle précédée par une travée droite, et une nef rectangulaire.

La nef, qui n'a jamais été voûtée et qui est aujourd'hui couverte par une fausse voûte ⁽¹⁾, pourrait peut-être constituer la partie la plus ancienne de ce premier édifice si on considère que l'appareil de ses murs goutteraux, bien qu'il soit peu visible à l'extérieur comme à l'intérieur ⁽²⁾, paraît cependant être principalement constitué de moellons plus ou moins réguliers. Toutefois, il est difficile, en raison des mutilations que le mur sud a subi postérieurement ⁽³⁾, et des modifications dont témoignent toutes les baies du mur nord, d'affirmer l'antériorité de la nef par rapport au chevet.

Les murs de ce dernier, dont les parements sont parfaitement visibles à l'intérieur comme à l'extérieur, sont bâtis dans un moyen appareil de calcaire, assez régulier. L'abside, en hémicycle, est voûtée en cul de four, qui retombe sur un bandeau saillant en doucine. Cette moulure se prolonge sur les murs de la travée droite, légèrement plus large, où elle reçoit un berceau brisé. L'arc triomphal en plein cintre, à double rouleau, qui s'ouvre sur la nef, repose sur deux demi-colonnes adossées

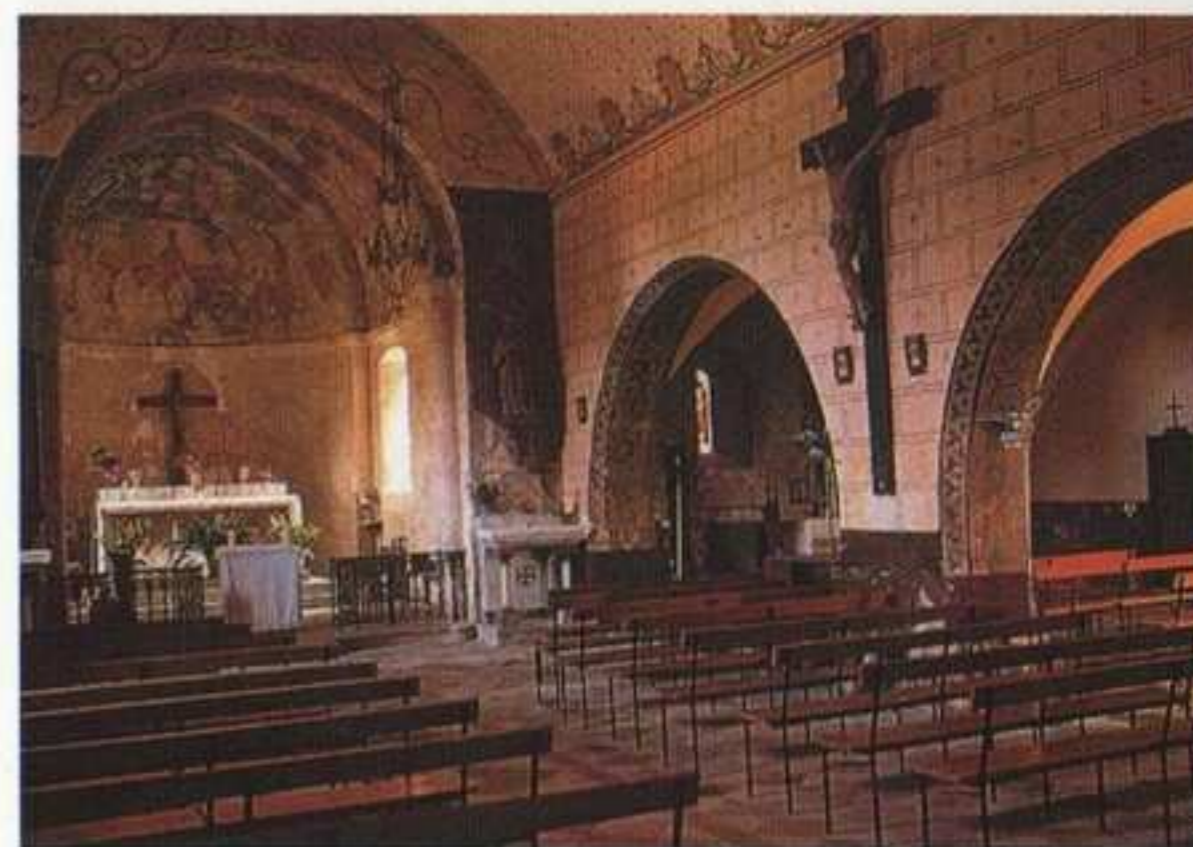


Fig. 2 : L'intérieur de la nef, vers l'est (1991).

par l'intermédiaire de deux chapiteaux dont la corbeille est lisse. On est frappé par l'absence de décor sculpté, si minime soit-il. La qualité de l'appareil et l'austérité du décor permettent de proposer comme date de construction pour ce chevet la seconde moitié ou la fin du XII^e siècle.

On ignore comment se présentait alors l'église vers l'ouest, car la tour-porche qui a été mise en œuvre à la fin du Moyen Âge a considérablement modifié les structures occidentales du bâtiment. On peut toutefois émettre l'hypothèse ⁽⁴⁾ que cette tour repose vers l'est sur l'ancien mur de façade de l'époque romane, qui devait probablement se terminer par un pignon. Pour permettre un accès facile vers l'église, un arc en plein cintre, très large, chanfreiné de la même manière que les arcs de communication avec le collatéral sud, a été ouvert dans ce mur, ce

qui a eu pour conséquence de faire disparaître le portail roman ⁽⁵⁾.

L'église a été par la suite considérablement modifiée à partir de la fin du XV^e siècle, tout d'abord par la construction, au sud de la nef, vers l'est, des murs d'une première chapelle, de plan carré, dont demeure, au sud-ouest, le contrefort oblique qui la contrebutait. Cette première adjonction, qui n'était vraisemblablement pas voûtée, fut ensuite agrandie en direction de l'ouest par une seconde travée, de longueur égale à la première, pour former un collatéral. L'ensemble, qui communiquait avec la nef par deux arcs en plein cintre chanfreinés, fut couvert de voûtes d'ogives quadripartites assez basses, se croisant sur des clés sculptées ⁽⁶⁾.

On retoucha également la façade en y édifiant une tour de plan barlong, qui a pu correspondre à des impératifs de défense. Sa très grande largeur correspond à celle de la nef. Cette dimension inhabituelle provient du fait que, comme nous l'avons vu, le mur de façade de l'église romane a été réutilisé pour soutenir la tour vers l'est.

A la fin du XVI^e siècle, au moment des Guerres de Religion, les murs du chevet ont été surélevés, ce qui a permis la création, au-dessus des voûtes, d'une chambre de défense, couronnée de merlons, à laquelle on accédait depuis l'intérieur, par une porte rectangulaire percée dans la voûte romane de la travée droite, au sud.

Plus tard, à l'époque moderne, une sacristie fut ajoutée au sud ⁽⁷⁾, et un porche bas précéda la porte occidentale de la tour.

Ainsi, l'architecture de l'église Saint-Laurent de Birac est assez hétérogène. On peut remarquer toutefois que, si l'église romane a connu des transformations importantes à la fin du XV^e siècle et au XVI^e siècle par l'adjonction d'un bas-côté et d'une tour occidentale, on a conservé le chevet tel qu'il était antérieurement. C'est un autre procédé, moins coûteux, qui fut utilisé pour l'abside romane afin de la mettre au goût du jour : on couvrit à cet effet ses murs et ses voûtes par un décor peint qui est partiellement parvenu jusqu'à nous.



Fig. 3 : Les peintures de l'abside, vue générale (2002).

LES PEINTURES MURALES DE L'ABSIDE

LES DIFFÉRENTES INTERVENTIONS SUBIES PAR CES PEINTURES

Les peintures murales du Jugement Dernier qui ornent l'intérieur de l'abside de Saint-Laurent de Birac sont connues anciennement. Nous avons en effet conservé de nombreux documents du XIX^e siècle ayant trait à ce décor médiéval. En confrontant ces textes et l'examen des peintures elles-mêmes, on peut tenter d'établir la chronologie des différentes interventions qui eurent lieu depuis la création de cet ensemble coloré, dont, dès le premier regard, on peut situer la réalisation à la fin du Moyen Âge.

Le décor peint était probablement toujours resté apparent, sans être couvert par un badigeon de chaux. On peut cependant remarquer que l'œuvre ne devait plus guère être appréciée dès la fin du XVI^e, car, à cette date, on n'a pas hésité à la mutiler. C'est dès ce moment en effet qu'on a percé dans la voûte de la travée droite une porte, placée en hauteur, permettant d'accéder à la chambre de défense nouvellement installée au dessus des voûtes du chevet, à cause de l'insécurité apportée par les Guerres de Religion.

Un peu plus tard, les peintures ont été partiellement dissimulées aux regards par un retable en bois, au XVII^e siècle selon Léo Drouyn⁽⁹⁾. De plus, pour maintenir ce mobilier en place, deux trous, qui ont détérioré la couche picturale, furent pratiqués dans les parements du cul de four de l'abside pour y placer des étrépillons en bois. Une partie seulement des peintures était alors visible pour les fidèles, sur les murs et la voûte de la travée droite, mais elles avaient perdu leur signification d'ensemble, et devaient probablement être assez peu lisibles.

Lorsque Léo Drouyn visita l'église pour la première fois, en 1860, le retable était encore en place. Les peintures de la travée droite avaient déjà fait l'objet d'une intervention en 1825⁽¹⁰⁾, pour laquelle le curé du lieu fit

appel à un peintre du nom de Louis Mascomiery. Ce praticien recouvrit les murs de la travée droite de grandes arabesques rouges se détachant sur un fond clair⁽¹¹⁾, qui ont masqué des peintures contemporaines de celles des voûtes. Toute trace de couleur a aujourd'hui disparu sur les murs de la travée droite, qui ont leur parement intérieur à nu. En effet, nous savons que Léo Drouyn avait préconisé d'ôter les « barbouillages » de Louis Mascomiery⁽¹²⁾, opération qui a vraisemblablement entraîné la disparition complète de la couche picturale sous-jacente plus ancienne, et de son support. Aux dires de Léo Drouyn, les murs de la travée droite étaient auparavant peints « de scènes représentant la vie de Notre Seigneur »⁽¹³⁾.

Nous pouvons retrouver la trace d'une seconde intervention sur le décor peint, qui a eu lieu dans le dernier quart du XIX^e siècle, et dont la genèse peut être retracée. En effet, l'attention ayant été attirée sur les peintures de Birac par le rapport de Léo Drouyn pour la Commission des Monuments Historiques de 1863, et par l'article d'Emilien Piganeau pour la Société Archéologique de Bordeaux en 1865, la Municipalité de Birac, une quinzaine d'années plus tard, en août 1879, souhaite confier la restauration des peintures à l'atelier bordelais de Louis Augier et Léon Millet⁽¹⁴⁾, et demande des subventions pour réaliser ce projet. Les restaurateurs produisent, le 30 septembre de la même année, un devis⁽¹⁵⁾ qui prévoit la « réparation des ornements tels que bordures, rinceaux, dessous d'arcs, fleurons, filets, bandes, reconstitution des scènes du Purgatoire et du Jugement Dernier, des anges tenant des banderoles... »

Le projet de restauration est soumis à l'architecte Charles Durand, président de la sous-commission des Monuments Historiques, qui répond le 26 août 1880 en ces termes : « *En réponse à la demande de la Sous-Commission, de documents lui permettant de constater l'état des peintures de Birac et la convenance du projet de restauration, il a été communiqué quatre feuilles⁽¹⁶⁾ de l'état actuel, et une du projet de restauration de l'un des tableaux. Il est impossible de mé-*

connaître que ce projet n'est nullement une restitution des anciennes peintures ; c'est une œuvre nouvelle où tout est modifié, les nombres, les formes et les couleurs. Pourquoi augmenter, en les rapetissant, les fleurons du cadre ? pourquoi changer le fond des animaux symboliques, et le nuage qui les entoure ? Pourquoi transformer en couronne le nimbe de la Vierge ? Le nombre et la posture des ressuscités ? Ce fragment de serpent sur lequel saint Jean s'agenouille, quel en est le sens ?... Les figures perdent leur naïveté en cherchant à se perfectionner, et il y a tout à parier que les fragments actuels sont autrement dignes d'intérêt que la prétendue restauration projetée. Ajoutons qu'il est regrettable que l'artiste n'ait pas abordé la restauration de l'Enfer, la plus difficile, et celle où il ait pu vraiment faire juger son talent. Dans ces conditions, la Sous-Commission a le regret de vous proposer de ne pas approuver un projet dont les bons résultats lui paraissent au moins douteux »⁽¹⁷⁾.

Les restaurateurs soumettent alors à la sous-commission un autre projet, dont malheureusement nous ignorons le contenu, qui est finalement accepté par Charles Durand en juillet 1881. Cet accord laisse supposer que les travaux proposés sont respectueux, sinon de la couche picturale proprement dite, du moins de son iconographie. On peut d'ailleurs noter que les peintures de Birac sont classées au titre des Monuments Historiques le 28 mai 1883.

En effet, par une simple approche visuelle, on peut constater que les peintures du cul de four et de la voûte de la travée droite ont effectivement fait l'objet de retouches au XIX^e siècle. De plus, ces dernières, qui sont aujourd'hui assez difficiles à déceler en raison de l'état d'usure général de la couche picturale, ont été mises en évidence en 1995, au moment de l'intervention de la restauratrice Rosalie Godin⁽¹⁸⁾. On note en effet une reprise des traits soulignant les silhouettes, ou les contours des visages, ainsi que de grands à-plats colorés renforçant certaines teintes, par exemple le jaune. D'autre part, de nom-

breux colmatages effectués avec du plâtre ont été réalisés sur des fissures ou des lacunes, qui ont ensuite été grossièrement dissimulés derrière un badigeon jaune débordant sur la peinture ancienne.

Il est fort probable que ces retouches ont bien été réalisées à la fin du XIX^e siècle, en dépit du fait qu'aucun document ne vienne certifier la réalité de l'intervention de l'atelier d'Augier et Millet. Toutefois, au regard des renseignements qui sont parvenus jusqu'à nous, on ne peut pas complètement écarter l'hypothèse que des interventions antérieures, dès les années 1825, aient pu aussi avoir eu lieu préalablement.

APPROCHE TECHNIQUE

Les peintures sont parvenues jusqu'à nous dans un état de délabrement inquiétant, avec de nombreuses altérations et surtout, des décollements d'enduits qui ont nécessité l'intervention d'urgence de 1995 (19).

Il s'agit (20) de peintures à la chaux, posées sur un enduit de sable de couleur claire et de chaux, dont l'épaisseur varie de trois à quatre centimètres. La couche picturale dé-



Fig. 5 : Cul de four, le Jugement Dernier. Le Christ montrant ses plaies entre le soleil et la lune.

finitive étant par endroits très usée, on aperçoit en dessous l'esquisse préparatoire, au trait noir assez épais, qui est souvent visible

au niveau des visages ou des vêtements clairs. Les couleurs, constituées de couches peu épaisses, comprennent du rouge, du jaune, du blanc et du noir, avec un rose qui est le résultat du mélange du rouge avec de la chaux. Elles ont été posées rapidement, avec des à-plats, et des rehauts souvent assez larges.

On peut remarquer que les repeints dus aux « restaurations » du XIX^e siècle ont été réalisés avec une technique différente, car elles utilisent un liant à base de colle.

UNE ICONOGRAPHIE DU JUGEMENT DERNIER

Toutes les peintures conservées ont trait au Jugement Dernier, évoqué en quatre panneaux. Le premier, sur la voûte de l'abside, présente le Christ-Juge, montrant ses plaies, entouré par les symboles des Évangélistes. Il est flanqué des deux intercesseurs, la Vierge et saint Jean-Baptiste. Plus bas, les morts se dressent hors de leurs tombeaux.

Dans le second panneau, au centre de la voûte de la travée droite, quatre anges ap-

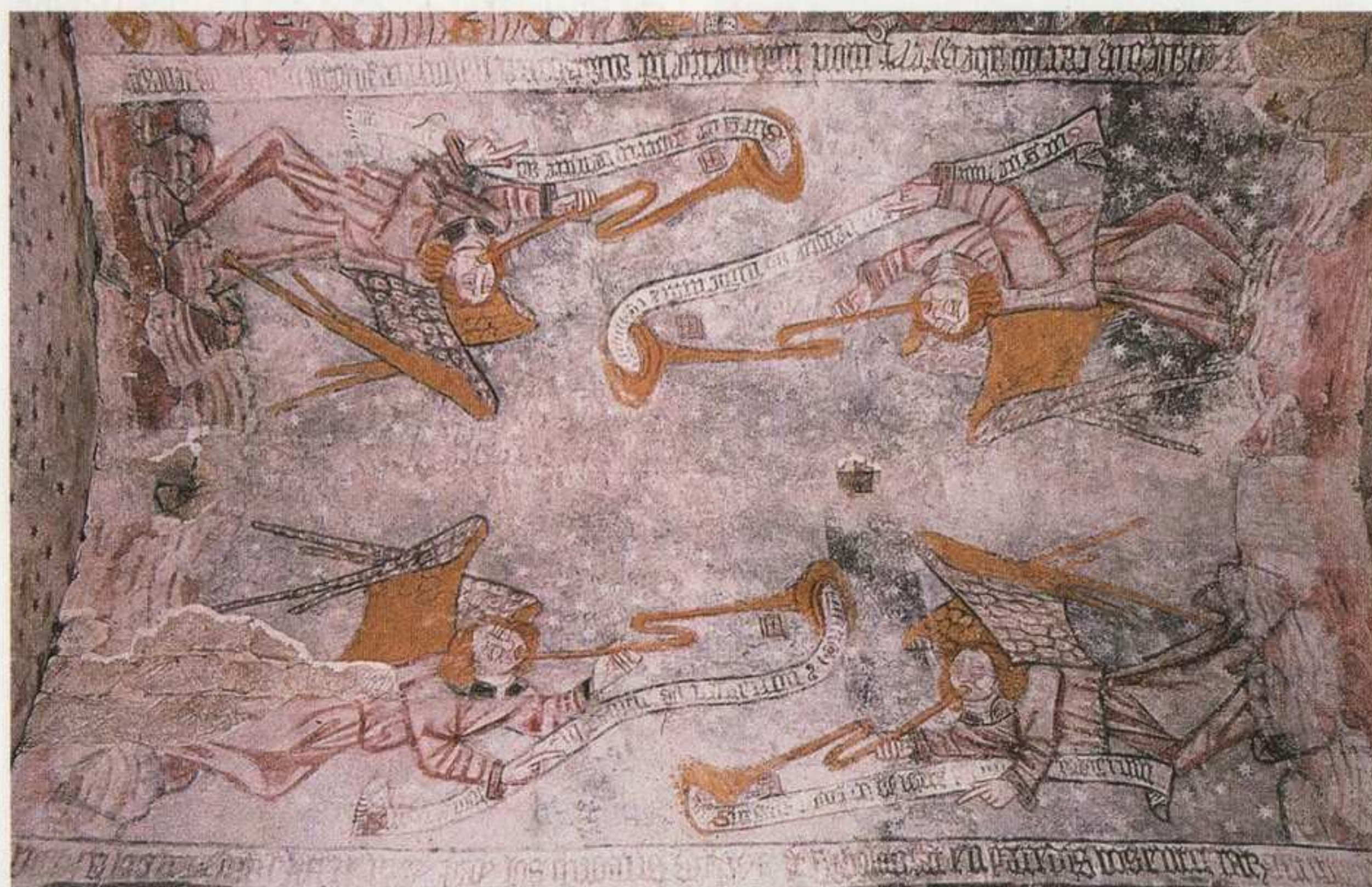


Fig. 4 : Voûte de la travée droite, au centre. Quatre anges appelant à la résurrection des morts.

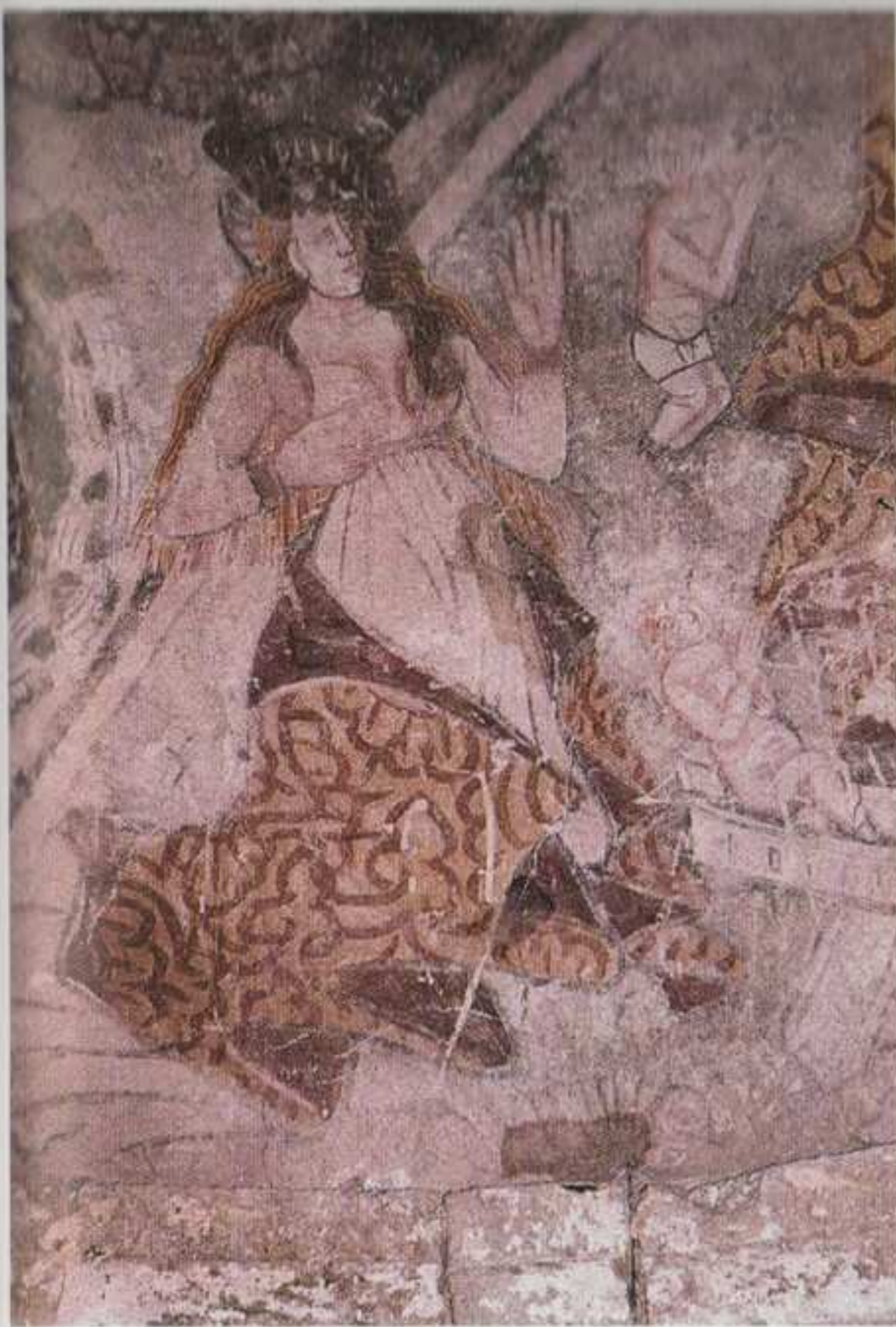


Fig. 6 : Cul de four, le Jugement Dernier.
La Vierge présentant son sein au Christ.

pellent à la résurrection des morts en faisant sonner leurs trompettes. De part et d'autre, dans deux autres compartiments rectangulaires, est retracé au nord, c'est-à-dire à la droite du Christ, le sort des élus, dont les âmes sont pesées par saint Michel, qui émerge du Purgatoire, ou qui accèdent à la Cité Céleste, tandis qu'au sud, c'est le devenir des damnés qui est narré, devant la gueule du Léviathan.

DANS LE CUL DE FOUR, LE CHRIST TRÔNE, MONTRANT SES PLAIES

Le Christ, de taille imposante, est assis sur le globe du monde, levant les deux mains pour montrer ses plaies, clairement matérialisées par les lignes rouges sinueuses qui ruissellent de ses paumes et de ses pieds. On peut remarquer que le sang qui s'écoule des blessures de ses extrémités inférieures se répand largement sur le globe du monde. Malgré

l'usure de la peinture à cet endroit, on distingue également la plaie du côté, soulignée de noir, car, comme c'est souvent le cas dans ce type de représentation, le torse du Christ est dénudé, et son grand manteau s'accroche à la pointe de ses épaules pour entourer largement sa taille et retomber au dessus de ses pieds nus. Le vêtement, doublé de rouge, est fait d'un tissu simulant un brocart au moyen de traits rouges dessinant des arabesques et des fleurs sur un fond jaune.

Le globe du monde est divisé en trois parties, selon la convention qui, d'après des sources antiques bien établies, représente habituellement les trois continents connus à cette époque. Or, à Birac, ce sont trois éléments de la création qui sont illustrés dans chaque compartiment ⁽²¹⁾. Dans le bas, des poissons symbolisent l'eau, dans le haut, des oiseaux évoquent l'air et des arbres la terre. On remarque également en arrière du Christ la présence d'un arc-en-ciel ⁽²²⁾, constitué de trois bandes qui peuvent être une allusion à la Trinité.

Le Christ se détache sur un fond sombre, probablement bleu à l'origine, bordé, dans

l'arc supérieur du cul de four, par des palmettes dentelées. C'est une convention pour figurer les nuages qui a été très fréquemment adoptée dans les arts de la couleur en particulier au XIV^e siècle, et qui peut apparaître ici comme un archaïsme.

Les nuées sont habituellement citées en référence dans les théophanies de l'Ancien comme du Nouveau Testament ⁽²³⁾ pour caractériser l'espace céleste. En outre, le peintre de Birac a choisi d'exprimer la dimension cosmique du Retour du Christ en parsemant le ciel d'étoiles et en plaçant de part et d'autre le soleil et la lune ⁽²⁴⁾. Les deux astres sont personnifiés. La figure du Soleil est entourée par des flammes ondulées, celle de la Lune par un croissant ⁽²⁵⁾.

Comme dans les effigies du Christ en majesté, les symboles des Evangélistes sont placés de part et d'autre, dans des médaillons circulaires entourés par des nuées. Si on identifie parfaitement, à la droite du Christ, l'aigle de Jean et l'ange de Matthieu, qui tiennent des phylactères où une inscription, aujourd'hui très effacée, rappelait leurs noms, les deux symboles à la gauche du Christ ont pra-



Fig. 7 : Voûte de la travée droite, au nord. Dessin d'Emilien Piganeau (1865).

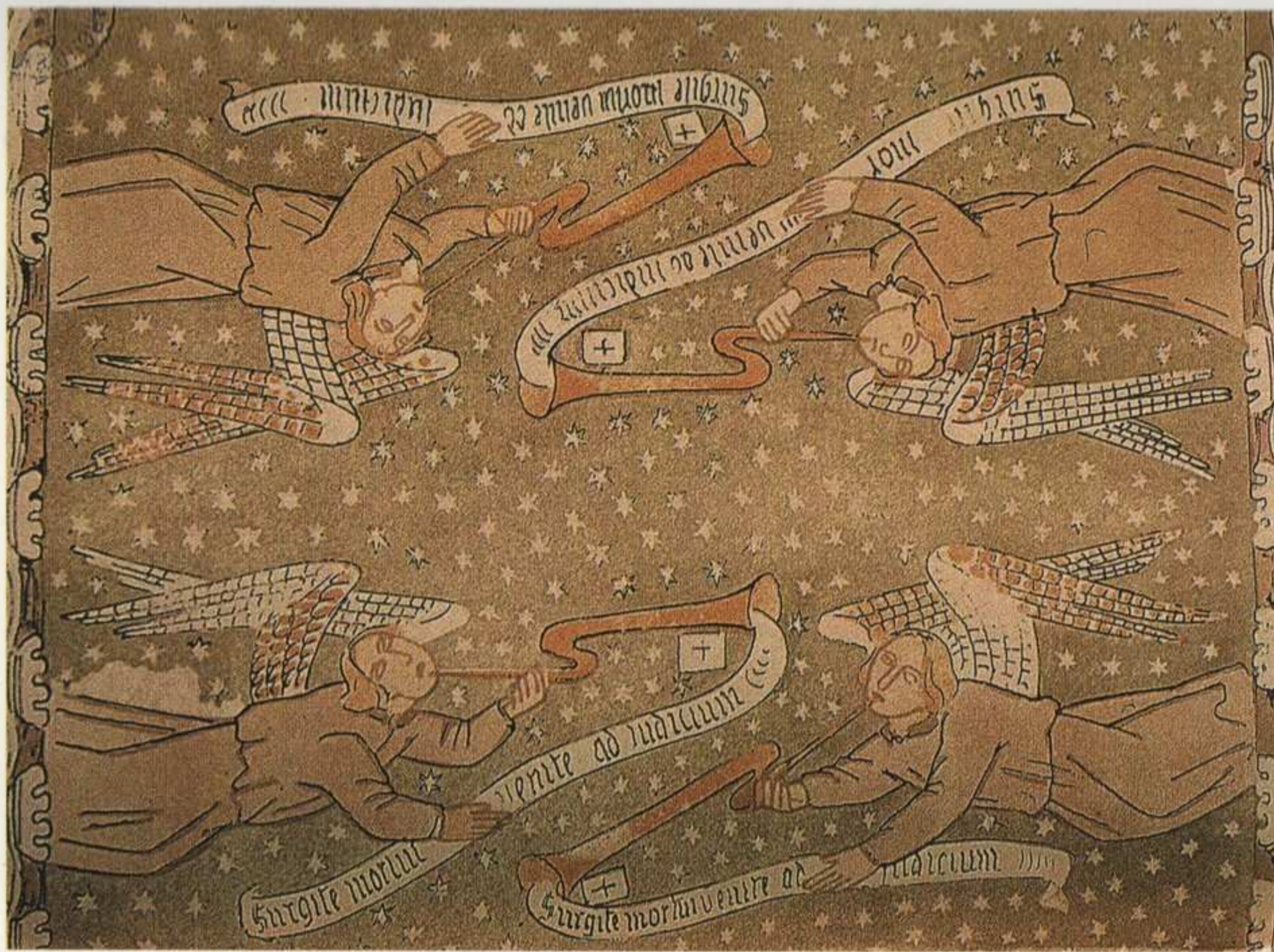


Fig. 8 : Voûte de la travée droite, au centre. Dessin d'Emilien Piganeau (1865).



Fig. 9 : Voûte de la travée droite, au nord. Le combat de Michel, le Purgatoire, la Cité Céleste.

tiquement disparu. Selon Léo Drouyn, qui a pu observer ces peintures lorsqu'elles étaient dans un meilleur état, on pouvait voir, en haut, le lion ailé de saint Marc, en bas, le taureau ailé de saint Luc ⁽²⁶⁾. La présentation des symboles dans des médaillons circulaires est fréquente dans les peintures murales de la fin du Moyen Âge, par exemple, pour ne citer que des exemples proches, dans les églises de Saint-Léger de Balson ou Vieux-Lugo, en Gironde, ou dans celle de Commensacq, dans les Landes. Mais la double rangée de palmettes dentelées qui entoure les médaillons pour évoquer des nuages fait probablement référence à des modèles plus anciens, comme nous l'avons déjà remarqué. Elle est par exemple largement utilisée dans la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers, à la fin du XIV^e siècle.



Fig. 10 : Voûte de la travée droite, au nord. Deux anges guidant des âmes hors du Purgatoire.

Placés dans une zone intermédiaire entre la terre qui rend ses morts et le Christ-Juge, selon le schéma classique de la Déisis byzantine, les deux intercesseurs sont agenouillés. A la droite du Christ, la Vierge, dont le nimbe est orné de triangles blancs, porte une robe blanche et un grand manteau de brocart jaune et rouge ⁽²⁷⁾, doublé de rouge. On peut supposer que, par l'emploi de ce riche tissu, l'attention est attirée sur ce vêtement, qui évoque le rôle protecteur de la Vierge ⁽²⁸⁾.



Fig. 11 : Voûte de la travée droite, au nord. Relevé de Rosalie Godin (1994).

Les longs cheveux blonds ⁽²⁹⁾ de cette dernière sont épars sur ses épaules, mais elle ne joint pas les mains dans l'attitude de la prière, ce qui est habituellement le cas dans la Deisis, car elle lève la main gauche vers le Christ, comme pour attirer son attention, et presse son autre main sur son sein droit dénudé, d'où jaillissent des gouttes de lait.



Fig. 12 : Voûte de la travée droite, - au nord. Ange au fifre et au tambourin.

Ce geste, qui a pour origine un texte provenant de l'Évangile de Luc, montre le rôle spécifique de l'intercession de Marie en tant que mère du Christ ⁽³¹⁾. De plus, le lait qui a nourri l'Enfant peut aussi représenter la nourriture spirituelle apportée aux fidèles par les prières adressées à la Vierge. C'est le sens plus général que revêt la vision de saint Bernard, recevant le lait de la Vierge ⁽³²⁾.

La double intercession du Fils et de sa Mère, bien connue depuis le XII^e siècle, connaît une recrudescence de sa représentation au XV^e siècle ⁽³³⁾. On ne sera pas surpris du succès populaire rencontré par le thème, qui, comme à Birac, se substitue à la Vierge en prières de la Deisis dans quelques Jugements Derniers de la fin du XV^e siècle, par exemple, celui de la chapelle d'Antigny (Vienne), où la Vierge, debout à la droite du Christ-Juge, presse de ses mains ses deux seins dénudés ⁽³⁴⁾, ou dans celui de Cazaux de Larboust, en Haute-Garonne.

L'autre intercesseur a presque complètement disparu, et on ne distingue plus que ses jambes nues, agenouillées, et le bas de sa tunique brune. Ce vêtement, qui est figuré sur

le relevé d'Emilien Piganeau en 1865, est bien, par ses formes irrégulières, la mélote, tunique faite de la peau d'un chameau qui est celle de saint Jean-Baptiste, particulièrement à partir du XV^e siècle. Le Précurseur fait pendant à la Vierge comme dans les Deisis byzantines et dans la plupart des Jugements Derniers de cette période, ainsi à Vert et à Suzan.

La terre, matérialisée par une courte végétation, rend ses morts, qui émergent de cuves en pierre dont certains couvercles sont soulevés ou posés sur le sol. On peut s'étonner que seule la terre ⁽³⁵⁾ rende ses morts. Ils émergent tous de sarcophages en pierre, alors que ce mode d'ensevelissement, au moment où les peintures ont été réalisées, n'est plus réservé qu'à un nombre très réduit de défunts. C'est pourtant la convention ⁽³⁶⁾ qui est le plus souvent adoptée dans les Jugements Derniers du monde occidental pour évoquer la Résurrection générale.



Fig. 13 : Cul de four, le Jugement Dernier. Dessin d'Emilien Piganeau (1865).

Les ressuscités, dont les mains sont jointes dans le geste de la prière, ont tous une apparence identique. Les femmes, nues, possèdent de longs cheveux blonds, les hommes, aux cheveux courts, ont les reins ceints d'un caleçon blanc. Ils ont tous le même âge, celui du Christ lors de sa résurrection, selon saint Augustin.

Adam et Eve n'apparaissent pas d'une manière distincte parmi les autres ressuscités, comme c'est souvent le cas, ainsi à Suzan. On peut toutefois remarquer qu'à Birac, un

homme, identifiable grâce au port d'un caleçon, est dans une position privilégiée, du côté de la Vierge, en hauteur et proche du Christ. Ce personnage pourrait bien être Adam, si Eve prenait place d'une manière symétrique, au sud, mais, à cet emplacement, une grande lacune nous prive maintenant de la couche picturale. On peut toutefois supposer qu'il s'agissait bien du premier couple de la Genèse car le relevé d'Emilien Piganeau, déjà cité, montre à cet endroit un personnage qui pourrait bien être féminin en raison de sa complète nudité.

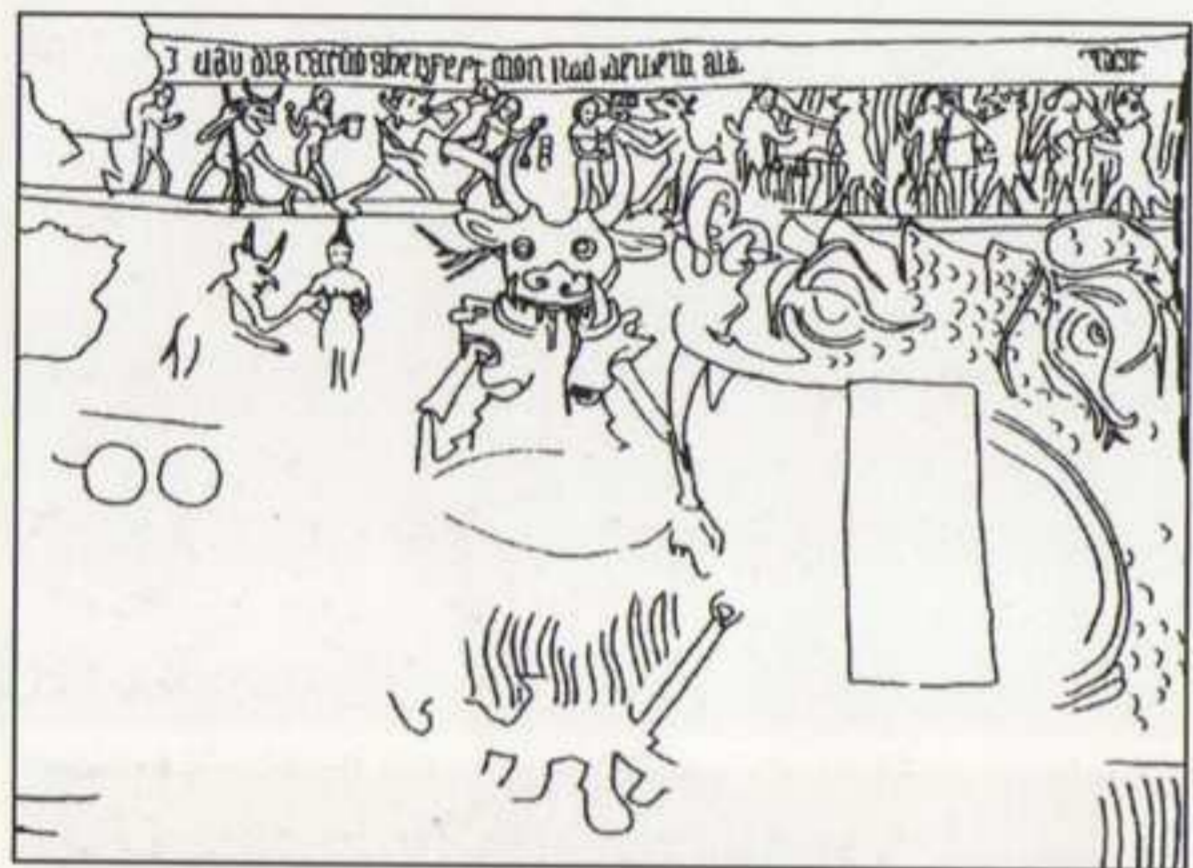


Fig. 14 : Voûte de la travée droite, au sud.
L'Enfer.

Relevé de Rosalie Godin (1994).

Au centre de la voûte de la travée droite, quatre anges appellent à la résurrection des morts

La zone centrale des peintures de la voûte de l'abside constitue un rectangle allongé dans l'axe de cette dernière, limité sur ses flancs par deux bandeaux blancs où courent des inscriptions, que nous examinerons plus loin. Le fond, aujourd'hui gris-noir, était bleu aux dires de Léo Drouyn⁽³⁷⁾, et, ainsi que ce dernier l'avait bien vu, évoquait la voûte céleste. Aux angles, quatre anges, dont les pieds émergent des nuées, vêtus de longues tuniques resserrées à la taille, font retentir leurs trompettes. Quatre phylactères sortant du pavillon des instruments proclament à quatre reprises « *Surgite mortui, venite ad iudicium* ». Cet appel, qui commande aux morts de ressusciter en vue du Jugement, est rédigé



Fig. 15 : Voûte de la travée droite, au sud. L'Enfer, septénaire des peines.

en latin sans doute pour conférer à la formulation une plus grande solennité⁽³⁸⁾, mais aussi pour faire référence à la source écrite biblique. Il fait le lien avec les épisodes qui

se déroulent sur la voûte de l'abside, comme avec ceux qui, plus bas, garnissent le bas de la voûte de la travée. La composition d'ensemble est donc particulièrement habile.



Fig. 16 : Voûte de la travée droite, au sud. L'Enfer. Dessin d'Emilien Piganeau (1865).

Outre le fait que le nombre des anges s'adapte parfaitement à la forme du cadre rectangulaire qui les contient, on peut peut-être y voir également une référence plus explicite à l'avènement du Fils de l'Homme selon Matthieu, 24, 31 : « Et il enverra ses anges avec une trompette sonore, pour rassembler ses élus des quatre vents, des extrémités des cieux à leur extrémité » (39).

Les instruments à vent dans lesquels soufflent les quatre anges sont des trompettes au corps coudé, nommées saqueboutes (40), auxquelles sont suspendus de petits fanions rectangulaires marqués du signe de la croix.

*Au nord, les élus,
sous la protection des anges,
sont en marche vers la Cité Céleste*

Le combat eschatologique de Michel contre le démon prend place dans l'angle oriental inférieur du panneau, qui, dans l'ensemble, est assez bien conservé, à l'exception de cette scène (41). On reconnaît toutefois Michel, dont les longues ailes sont repliées, terrassant de sa lance un démon d'as-

sez modeste taille, dont demeure principalement la tête grimaçante. L'archange tient dans sa main droite une balance dont ne subsiste qu'un des fléaux. Une lacune a fait disparaître le second fléau de la balance qui, placé plus bas, contient habituellement une âme (42) dans des représentations similaires. On peut souligner la place vraiment modeste accordée dans la composition d'ensemble au combat de l'archange contre Satan. C'est ainsi que les dimensions de Michel n'excèdent pas celles des autres anges, fort nombreux, qui participent activement à l'accomplissement du Salut, et qui sont les véritables héros de la scène.

Au-dessus de l'archange prend place une intéressante figuration du Purgatoire. En effet, ce dernier est constitué tout d'abord par une fosse, lieu d'attente creusé dans la terre, entouré de flammèches, où se pressent des âmes, dont les têtes, bien alignées, évoquent le grand nombre, et par une antichambre infernale caractérisée par la présence de très nombreuses flammes, sous la forme de courts traits rouges ondulants. Deux anges s'acti-



Fig. 17 : Voûte de la travée droite, au nord. Saint Pierre accueillant un élu guidé par un ange.



Fig. 18 : Voûte de la travée droite, au centre.
Un ange sonnante de la saqueboute.

vent à retirer deux âmes (43) hors des flammes, tandis que se forme un cortège de priants venant d'échapper au Purgatoire, qui se dirige vers la Cité Céleste. Comme c'est fréquemment le cas à la fin du Moyen Âge, le statut social de chacun est évoqué par le couvre-chef. On reconnaît ainsi un pape muni d'une tiare (44), un cardinal à son grand chapeau à bords plats, un évêque à sa mitre, et enfin, un roi et une reine à leurs couronnes. Plus que d'une intention satirique vis-à-vis des puissants de ce monde, et tout particulièrement des ecclésiastiques de haut rang, ce cortège porte témoignage de la force du Mal, capable de faire succomber même les plus hauts dignitaires de la société religieuse comme de la société civile. On peut toutefois remarquer qu'à Birac, les atteintes du Mal ne sont pas définitives, puisque ces hauts dignitaires échappent au Purgatoire, alors qu'ailleurs, les mêmes personnages sont susceptibles de prendre place directement parmi les damnés (45).

Faisant suite au combat de Michel contre le démon, quatre ressuscités, deux hommes et deux femmes, se dirigent vers le centre de la composition, au son de la musique procurée par deux anges. Le premier, de grande taille, les ailes déployées, joue de la vielle à archet, tandis qu'un autre, au dessus du cortège, manie d'une main une baguette qui frappe un petit tambour accroché par un cordon autour de son cou, tout en jouant de la flûte. Léo Drouyn avait particulièrement remarqué l'ange au fifre et au tambourin, et il avait rapproché cette pratique musicale de celle qui, à son époque, avait toujours cours

dans la Haute Lande ⁽⁴⁶⁾, mais, en réalité, on peut trouver ailleurs des représentations similaires. Par exemple, dans les peintures de l'église de Tauriac, dans le Lot, c'est un flûtiste faisant, dans le même temps, résonner son tambour qui accompagne la danse de Salomé.

Un arbre majestueux marque le milieu de la composition, et sépare les différents protagonistes que nous venons d'évoquer de la Cité Céleste proprement dite. Outre son rôle dans l'organisation de l'espace peint, il peut également être chargé d'un sens particulier et rappeler les arbres décrits dans la Genèse comme étant ceux du jardin d'Eden, particulièrement « l'arbre de Vie au milieu du Jardin » ⁽⁴⁷⁾.

La Cité Céleste est une ville enclose de fortes murailles crénelées, dont chaque pierre d'appareil est détaillée. C'est ainsi que se présente habituellement la Jérusalem Céleste dans la peinture murale de la fin du Moyen Âge, aspect qui n'a plus rien à voir avec la ville symbolique décrite dans l'Apocalypse de Jean, mais qui est celui d'une petite cité bien réelle.

Toutefois, les trois ⁽⁴⁸⁾ anges émergeant à mi-corps au dessus des murailles, sonnant de la saqueboute, et la foule des élus, aux mains jointes, à l'expression réjouie, prenant place entre les murailles sur plusieurs rangées superposées indiquent sans ambiguïté qu'il s'agit bien de l'image de la Jérusalem Nouvelle, manifestation glorieuse du triomphe

de l'Eglise à la fin des temps. C'est probablement ce que rappelle également le signe de la croix, inscrit sur les fanions suspendus sous les trompettes des anges.

Devant la porte - étroite - de la Cité se tient saint Pierre, une énorme clé sur l'épaule. Un ange lui présente un élu, dont le saint saisit le poignet pour le guider vers l'intérieur de la ville, tandis qu'un autre élu, abrité sous les ailes de ce même ange, s'apprête également à être intronisé par ce dernier auprès du saint portier.

Ainsi, peut-on constater le rôle tout à fait privilégié qui est dévolu aux anges. Ils sont des protecteurs et des guides pour les ressuscités, qu'ils tirent même du Purgatoire. Leur présence ainsi clairement affirmée cor



Fig. 19 : Voûte de la travée droite, au nord. Le cortège des âmes quittant le Purgatoire. Un pape, un cardinal, un évêque, un roi et une reine.

respond bien à la notion d'ange gardien.

Sur un étroit bandeau à fond blanc court une inscription en occitan, qui est aujourd'hui en très grande partie mutilée, mais que l'on peut retrouver presque complètement à l'aide des relevés qu'en ont fait les érudits du XIX^e siècle. Si la reconstitution exacte de la phrase reste hasardeuse, en raison du fait que ne subsiste en place qu'une très petite partie de l'inscription⁽⁴⁹⁾, et que les deux transcriptions du XIX^e siècle ne sont pas exactement concordantes⁽⁵⁰⁾, le sens général n'offre guère de doute : « *Venez, les bénis de mon Père, qui avez fait sa volonté, en Paradis vous entrerez, gloire vous aurez* ». Le texte s'inspire assez librement de celui de Matthieu⁽⁵¹⁾ décrivant au moment du Jugement Dernier l'élection des chrétiens qui pratiquent les Œuvres de Miséricorde.

Au sud, des scènes infernales très animées

Cet Enfer bazadais est malheureusement assez mutilé, d'une part par le percement de la porte conduisant à la chambre de défense, ainsi que nous l'avons vu plus haut, mais aussi par de nombreuses fissures et lacunes qui se sont produites récemment, et qui n'existaient pas au milieu du XIX^e siècle. Le recours aux relevés et aux descriptions de cette période s'avère donc précieux pour mieux en comprendre l'iconographie.

Le récit infernal, parsemé de flammes rouges, s'organise en deux registres. Le plus important occupe la presque totalité du rectangle dévolu à l'Enfer, tandis qu'en haut, sous l'inscription en occitan, sept châtements se déroulent à l'intérieur d'une longue bande où un épais trait rouge sert de sol, et de limite inférieure.

On remarque tout d'abord la présence, traditionnelle depuis l'époque romane, de la gueule béante du Léviathan, à l'extrémité occidentale du niveau principal. Mais le monstre, vers lequel convergent les activités diaboliques de ce registre, et qui a pour fonction d'avaler les damnés en tant que porte de l'Enfer, est concurrencé par un autre personnage de grande taille, placé dans l'axe de la composition, dont l'aspect est repoussant :

tête animale cornue aux yeux exorbités, à la gueule emplie de dents, qui, de surcroît, possède sur sa poitrine deux autres têtes, de profil, tout aussi monstrueuses⁽⁵²⁾. La créature qui préside aux activités infernales, Satan, est placée au dessus d'une marmite, où on distinguait autrefois les têtes des damnés⁽⁵³⁾, et sous laquelle le feu était alimenté par un démon, aujourd'hui disparu, mais on reconnaît encore l'instrument qui était employé à cet usage, une sorte de pelle. La marmite est souvent la pièce principale des tourments infernaux, par exemple à Allemans du Dropt, en Lot-et-Garonne.

Un chariot⁽⁵⁴⁾, de profil, dont on distingue bien les deux roues à rayons, poussé et tiré par différents démons, transporte vers la marmite infernale tout un lot de damnés. D'autres encore subissent différents tourments, devenus assez indistincts.

Dans le registre supérieur, sept démons s'affairent à tourmenter sept damnés. Ce septénaire des peines est aujourd'hui bien difficile à déchiffrer, mais il mérite qu'on s'y arrête.

La première scène a maintenant pratiquement disparu, remplacée par une grande lacune. Léo Drouyn avait pu observer que « *le premier personnage se perce la poitrine avec un long glaive* »⁽⁵⁵⁾. On peut rapprocher ce geste de celui qu'accomplit la Colère dans la cavalcade des Vices⁽⁵⁶⁾, et ainsi proposer de reconnaître ce vice, placé en tête à Birac bien que ce dernier soit, le plus souvent, situé au milieu du cortège des vices.

Le second damné est une femme, qui tient d'une main un objet rond, probablement un miroir, et de l'autre une énorme chope. On peut sans doute identifier cette figure féminine comme étant celle de la Luxure.

Plus loin, un homme tient la balance de l'usurier, et déroule de l'autre un phylactère qui a conservé son inscription latine : « *Filius Aegypt(i)* »⁽⁵⁷⁾, tandis que le démon qui l'escorte sonne de la trompe comme pour attirer l'attention sur ce vice.

Le quatrième damné, un joueur, est signalé par trois dés, tandis qu'il est saisi aux cheveux par son tourmenteur.

Les trois derniers vices ne sont pas clairement identifiables dans l'état actuel de la

peinture. On peut simplement remarquer que l'avant-dernier tient un livre, et qu'il est frappé à la tête par un diable.

Ainsi, à Birac, l'attention est-elle attirée sur la punition de certains vices, qui sont aujourd'hui quelquefois difficiles à identifier clairement. En effet, le choix et l'ordre de ces derniers ne paraissent pas vraiment conformes à celui qui est le plus souvent illustré dans la Cavalcade des Vices⁽⁵⁸⁾. Le premier d'entre-eux, l'Orgueil, est absent, et il est difficile de reconnaître dans les trois derniers la Gourmandise, l'Envie et la Paresse, qui ferme habituellement le cortège. En revanche, les fautes liées à la recherche des biens matériels sont largement stipendiées, avec les châtements réservés à l'usurier et au joueur.

On peut enfin souligner la rareté, dans nos régions, de la présence du châtement de sept Vices parmi des scènes infernales⁽⁵⁹⁾, qui, comme c'est par ailleurs le plus souvent le cas à la fin du Moyen Âge en France⁽⁶⁰⁾, mettent en scène des punitions, souvent collectives, qui ne sont pas directement liées à la nature des fautes.

L'inscription en occitan qui commente la scène et qui subsiste en partie⁽⁶¹⁾ sur le bandeau blanc qui court au dessus de l'Enfer, est très véhémement. On peut la traduire ainsi : « *Allez brûler, les maudits, car vous n'avez pas fait mon commandement, allez-vous-en en Enfer, impudents... allez...* »

UN STYLE VIVANT ET PITTORESQUE

L'observation du style des peintures de Birac est souvent difficile car la couche picturale est très usée, et de plus, de nombreux repeints altèrent, comme nous l'avons vu, la lecture de l'œuvre originale. Toutefois, on peut formuler quelques remarques concernant les pratiques de l'atelier qui a travaillé en ce lieu.

La primauté du trait

L'atelier de Birac a mis en place les personnages et les architectures de ses compositions à l'aide d'un trait noir, dont l'épaisseur atteint parfois deux à trois centimètres. Cette esquisse, très soutenue, est par exemple

bien visible en transparence pour l'ange présentant un élu à saint Pierre, ou pour les murs de la Cité Céleste. Ensuite, le peintre a masqué les traits noirs de l'esquisse par une couche picturale définitive, qui est claire, par exemple pour les visages, les mains et les corps, mais aussi pour les tuniques blanches de certains anges, ou pour la Cité Céleste. Ailleurs, les fonds de certains vêtements sont rouges ou jaunes, parfois roses. Ensuite, les détails des plis des vêtements sont modelés le plus souvent avec de l'ocre rouge, quelque soit la couleur du fond. C'est ainsi que les plis de la tunique du symbole de Matthieu, qui est jaune, sont indiqués en rouge, de même que ceux des robes blanches des quatre anges sonnans de la trompette, au centre de la voûte de la travée droite. On a affaire là à un procédé d'exécution sans beaucoup de nuances, qui permet de mettre en place rapidement les formes comme les modelés.

Ce procédé, qui souligne les traits principaux de la composition, met en valeur les contours des silhouettes et les principaux plis des vêtements. Il donne à la peinture un aspect général très structuré, proche de la gravure sur bois.

Des visages assez indifférenciés

Autant qu'on puisse en juger, le peintre de Birac ne s'attache pas à donner à chaque visage une expression réellement personnelle. On peut le remarquer par exemple pour les figures de face, superposées sur plusieurs rangs, des élus dans la Cité Céleste, qui ont tous les mêmes traits, et la même expression souriante. Les visages, ovales, le plus souvent de trois-quart, possèdent de grands yeux dont les coins externes retombent, des nez droits, et des bouches souvent sans expression. Les quelques visages qui se présentent de profil, par exemple celui de l'élus qui se présente devant saint Pierre, sont pourvus de nez en trompette assez caricaturaux. On peut noter également quelques détails réalistes, comme les joues gonflées des anges sonnans de la saqueboute.

La recherche de détails spectaculaires et significatifs, rapidement exécutés

Lorsque le peintre de Birac a voulu souligner la prééminence du Christ et de la Vierge, principaux protagonistes du Jugement Dernier sur la voûte du cul de four, il a donné un caractère particulièrement luxueux à leurs manteaux, en utilisant un détail vestimentaire que l'on rencontre très fréquemment dans la peinture de retable tout au long du XV^e siècle, qui est l'emploi d'un riche tissu de brocart. A Birac, ce dernier présente un fond jaune, semé de trèfles ou de grandes fleurs, tracées par de larges traits rouges. Cette exécution hâtive est infiniment éloignée de la perfection avec laquelle les maîtres de la peinture de retables, particulièrement Jean Van Eyck lui-même, ont mis en œuvre de tels tissus, mais l'intention reste identique. On peut aussi remarquer que les brocarts sont relativement rares dans la peinture murale de la fin du Moyen Âge ⁽⁶²⁾, la technique d'exécution se prêtant mal à un rendu de motifs aussi minutieux et détaillés, et supposer alors que le peintre de Birac a bien puisé les modèles de ces manteaux richement ornés dans la peinture de retables. Il a toutefois fait preuve dans l'exécution de ces tissus de la rapidité assez sommaire qui est la sienne, et qui est bien celle d'un peintre monumental.

Par ailleurs, le peintre souligne, avec peu de moyens, quelques détails significatifs des costumes, ainsi les cols évasés et plats des tuniques des anges, ou les revers des manches, laissant apparaître une doublure de couleur différente, ou bien les couvre-chefs. Parmi les ressuscités, il sait également rendre les corps des femmes, aux hanches bombées, aux ventres ronds, aux épaules effacées. Toutefois, si tous les corps dénudés des femmes comme des hommes sont pourvus d'un très grand nombril, largement souligné, les autres indications anatomiques sont sommaires, et les postures les plus fréquentes sont celles de la marche, ce qui introduit une certaine animation dans les rapports entre les protagonistes. On peut remarquer à ce sujet que les ressuscités ne convergent pas tous vers

le Christ de l'abside, à l'est, mais que les élus qui sont en marche vers la Cité Céleste se dirigent au contraire vers l'ouest.

PLACE DE BIRAC DANS LA PEINTURE RELIGIEUSE MONUMENTALE DE LA FIN DU MOYEN ÂGE

Par leur iconographie, consacrée à une vision pittoresque du Jugement Dernier, comme par leur style animé et leur exécution rapide, les peintures de Birac prennent place sans effort parmi les œuvres exécutées à la fin du XV^e siècle ou dans les toutes premières années du siècle suivant. On peut remarquer que la présence du Christ du Jugement Dernier sur le cul de four de l'abside, accompagné, sur la voûte du chœur, par de vastes tableaux retraçant le sort des élus et celui des damnés, témoigne d'une attention toute particulière réservée aux fins dernières du chrétien, puisque ces scènes prennent maintenant place dans le sanctuaire, au voisinage de l'autel, dans une situation tout à fait privilégiée ⁽⁶³⁾.

On retrouve ce sujet traité au même emplacement dans de très nombreuses églises, et, en particulier dans celle de Vieux-Lugny, située, comme Birac, dans le sud de la Gironda. Dans ce dernier édifice, le décor peint de la nef a aussi été conservé, et fait une large place à un programme moralisateur illustrant les Œuvres de Miséricorde en opposition avec la Cavalcade des Vices. On ignore si, à Birac, la nef était également peinte, et, si tel était le cas, quels étaient les sujets de ces réalisations. On peut toutefois remarquer que le Jugement Dernier présent dans l'abside de Birac s'inspire largement, comme nous l'avons vu, de la vision eschatologique de Matthieu. On peut alors supposer que les Œuvres de Miséricorde, dont l'énumération prend place dans ce même texte, étaient sans doute présentes dans la nef, probablement sur le mur nord ⁽⁶⁴⁾.

Les peintures de Birac peuvent donc être considérées comme des témoignages, très fréquemment présents dans l'art de la fin du

Moyen Âge ⁽⁶⁵⁾, de l'expression de la foi dans le Retour du Christ, dont le Jugement récompensera les bons chrétiens et punira les méchants. De plus, on peut souligner que les images des ressuscités font la part belle au nu féminin, et on comprendra facilement que ces images naïves et parfois réalistes, de surcroît placées au voisinage de l'autel, aient pu paraître choquantes lorsque se mit en place la Contre-Réforme. C'est ainsi que les peintures, qui n'avaient jamais eu à subir de dégradations pendant les Guerres de Reli-

gion ⁽⁶⁶⁾, furent rapidement délaissées, et, dès la fin du XVI^e siècle ou le tout début du siècle suivant, furent mutilées par l'ouverture d'une porte permettant d'accéder à la chambre de défense nouvellement installée au dessus des voûtes du chevet. Cet abandon fut confirmé par l'installation du retable qui vint, au XVII^e siècle, masquer les peintures de l'abside. Leur redécouverte au milieu du XIX^e siècle eut pour conséquence leur remise à l'honneur, car elles furent considérées comme des témoins « archéologiques » de la sensibilité et

de la foi du Moyen Âge, période qui suscitait alors, depuis le début du XIX^e siècle, un regain d'intérêt. Le prix à payer fut la « restauration » de la couche picturale, qui transforma en partie la matière même de la peinture tout en permettant la transmission de son iconographie. Souhaitons que l'achèvement du sauvetage de ce Jugement Dernier nous permette de retrouver de manière plus complète, malgré les altérations du temps, la palette des couleurs et les traits de ce qui subsiste de l'œuvre médiévale.

NOTES

Photos de l'auteur

1. Edifiée en briques aux alentours de 1845 selon Emilien PIGANEAU, « Monographie de la commune de Birac, près Bazas (Gironde) », *Société Archéologique de Bordeaux*, t. VI, 1879, p. 14.
2. Les murs de la nef et de la fausse voûte sont revêtus d'un décor peint récent.
3. Au moment de l'installation d'un bas-côté au sud, comme nous le verrons par la suite.
4. En raison de l'épaisseur du mur, qui est supérieure à un mètre, et de sa construction en bel appareil régulier. De plus, il est contrebuté au nord comme au sud par deux contreforts romans.
5. L'arc de communication avec la nef n'a pas été percé au milieu du mur, mais il a été décalé vers le nord. Aussi, au sud, on peut observer des restes de ressauts qui pourraient correspondre au départ d'un piédroit.
6. A l'est, la clé est sculptée d'une roue dentée, qui pourrait être l'attribut de sainte Catherine, à l'ouest, un écu, sommé d'une couronne, porte trois fleurs de lis.
7. Elle a été agrandie vers l'ouest en 1877, comme en témoigne un plan conservé aux Archives Départementales de la Gironde, série O, Birac, église.
8. Parmi ces textes, certains sont conservés aux Archives Départementales, Birac, église, série O, ou aux archives Municipales, ainsi les *Notes Archéologiques manuscrites* de Léo DROUYN, ms. 288, volume 3, p. 337-341 (1860). D'autres ont été publiés, ainsi le « Rapport sur les peintures murales de l'église de Birac » rédigé par Léo DROUYN en 1863, dans le *Compte-Rendu des travaux de la Commission des Monuments et Documents Historiques... de la Gironde (1862-1864)*, Bordeaux, 1865, ou l'article déjà cité d'Emilien PIGANEAU, « Monographie de la commune de Birac, près Bazas, Gironde », *Revue Archéologique de Bordeaux*, 1865, p. 5-18.
9. Léo DROUYN, « *Notes Archéologiques manuscrites* », *op. cit.* p. 337 : « Un grand retable du XVII^e siècle cache cette dernière partie de l'église (c'est-à-dire l'abside) ; on a dégradé les anciennes peintures lors de son installation ».
10. Signalée par Léo DROUYN, *op. cit. Compte-rendu...* p. 52, « Lorsque nous avons visité cette église, les soubassements de l'abside étaient enduits d'un badigeon blanc, orné de fleurs et d'arabesques, comme on en trouve dans les cafés de village. Ce barbouillage portait cette inscription : « *Peint par Louis Mascomiery, l'an 1825*, nom malheureux et plus malheureuse église, car ce peintre avait *masqué* des tableaux recouvrant tout le soubassement et

représentant des scènes de la vie de Notre-Seigneur », et E. PIGANEAU, *op. cit.* p. 13 : « On ne comprenait certainement pas le mérite de ces peintures... quand, en 1825, on laissait un barbouilleur couvrir de grossières arabesques les scènes qui certainement accompagnaient celles qu'heureusement l'on peut voir encore ».

11. Un décor correspondant à cette description est d'ailleurs peut-être encore en place à l'ouest de l'arc triomphal.
12. « C'est depuis notre visite que M. Cazaubon, curé de Birac, a eu l'heureuse idée de faire tomber le badigeon de Louis Mascomiery », Léo DROUYN, *op. cit. Compte-rendu...*, p. 52.
13. *Idem*, p. 52.
14. Arch. Dép. de la Gironde, série O, Birac, église, délibération du Conseil Municipal le 24 août 1879: « Le maire soumet au conseil que les vieilles peintures murales de l'église de Birac ont plusieurs fois éveillé l'attention des savants, et divers membres de la Société Archéologique de Bordeaux ont bien voulu venir sur les lieux pour rendre un compte exact de l'état de ces peintures. Que ces messieurs ont reconnu qu'elles sont très remarquables au point de vue de leur ancienneté et de la science décorative, puisqu'elles sont les plus complètes existant aujourd'hui dans le département. Que, pour être conservées, ces peintures demandent une prompte restauration faite par un habile artiste du métier. Que monsieur Piganeau, ... qui s'est rendu sur les lieux pour prendre un relevé fort exact de ces peintures, tient ses plans et croquis à la disposition de l'autorité préfectorale et du Conseil Général... » L'atelier d'Augier et Millet avait déjà été cité par Piganeau dans son article de 1865 comme devant être choisi pour la restauration des peintures.
15. Arch. Dép. de la Gironde, *idem*.
16. Il s'agit probablement des quatre dessins effectués par Emilien Piganeau et publiés en 1865 dans la *Revue Archéologique de Bordeaux*.
17. Arch. Dép. de la Gironde, série O, Birac, église. Dans la même série, on trouve également trace d'un courrier antérieur de Charles Durand, daté du 19 mars 1880, demandant à l'administration municipale « la production de dessins faisant connaître très exactement l'état actuel des peintures et la façon dont on prétend les restaurer ».
18. Voir le « Constat d'état de conservation et des interventions d'urgence » dressé par la restauratrice à la suite de son action sur les peintures, en avril-mai 1995. Le rapport est conservé à la D.R.A.C. Aquitaine.
19. Voir à ce sujet le rapport précédemment cité de Rosalie Godin. Les décollements d'enduits ont été traités par la consolidation de la couche picturale, certains colmatages

au plâtre ont été enlevés, les algues ont été éliminées ainsi qu'un voile gris qui, après analyse, s'est révélé être lié à la présence de micro-organismes, probablement de type fongique. On peut remarquer que cette intervention n'est que la première étape de la remise en état des peintures, et que quelques gazes de consolidation sont encore présentes sur la couche picturale.

20. Les renseignements techniques ont pour origine le rapport de Rosalie Godin ainsi que des observations faites sur place.
21. Comme l'avait bien vu Léo Drouyn dès 1860.
22. Signe de la première alliance entre Yahvé et la descendance de Noé, Gn, 9, 12-17.
23. Pour l'Ancien Testament, par exemple : Ex, 13,22 ; 19,16 ; 34,5. Lv, 16,2. 1R, 8,10-11 ; Ps, 18,12 ; 97,2 ; 103,4... et le Nouveau Testament : Mt, 17,5.Ac, 1,9 et 11.Ap, 1,7 et 14, 14.
24. Dans Matthieu, 24,29, les astres participent à l'annonce de l'événement : « Aussitôt après la tribulation de ces jours-là, le soleil s'obscurcira, la lune ne donnera plus sa lumière, les étoiles tomberont du ciel, et les puissances des cieux seront ébranlées ».
25. Les deux astres apparaissent d'une façon similaire dans un ciel étoilé au dessus du Christ du Jugement Dernier de Suzan (Ousse-Suzan) dans les Landes, voir Jean-Pierre SUAU, *Suzan*, Dax, 1998, p. 43.
26. Léo DROUYN, *op. cit. Compte-rendu...*, p. 49-50.
27. Le manteau est identique à celui du Christ.
28. Cette fonction particulière du manteau de la Vierge, qui a pour origine une apparition légendaire de la Vierge dans l'église des Blachernes, à Constantinople, pendant laquelle la Théotokos a protégé les fidèles sous son voile, se développe, particulièrement à la fin du Moyen Âge, sous la forme des Vierges de Miséricorde abritant tout ou partie de l'humanité sous ce vêtement, thème qui a largement été répandu par les confréries religieuses.
29. Plus ou moins repeints de mèches rouges au XIX^e siècle.
30. Lc, 11, 27 : « Bienheureux le ventre qui t'a porté et les seins que tu as sucé ».
31. Le Christ montre ses plaies au Père pour intercéder en faveur des hommes, et Marie fait de même auprès de son Fils, dans une double intercession, thème qui avait déjà été abordé au milieu du XII^e siècle par le théologien Ernaud DE CHARTRES. Dans son « *Libellus de laudibus Beatae Mariae Virgini* », ce dernier commente cette double intercession : « L'homme a déjà un accès assuré auprès de Dieu lorsqu'il a pour médiateur de sa cause le Fils devant le Père

- et la Mère devant le Fils. Le Christ, le flanc dénudé, montre son côté et ses blessures, Marie montre au Christ sa poitrine et ses seins ».
32. Voir à ce sujet Martin ZLATOHLAVEK, Christian RÄTSCH et Claudia MÜLLER-EBELING, *Le Jugement Dernier*, Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2001, p. 150-151. L'origine de ce thème peut être trouvée dans un sermon de saint Bernard, *In nativitate Beatae Virgine Mariae sermo*, où il est dit que « Le Fils entendra sa Mère, et le Père son Fils ». Ce texte est complété par le récit d'une vision du saint dans laquelle la Vierge le nourrit de son lait. Ce thème allégorique se développe indépendamment du Jugement Dernier. Ainsi, la « Lactation de saint Bernard » est le sujet d'un petit panneau de bois, peint dans la seconde moitié du XV^e siècle, conservé dans la cathédrale Saint-Front de Périgueux, en Dordogne.
 33. Dès 1440 dans le Jugement Dernier du *livre d'Heures de Catherine de Clèves*, New York, The Pierpont Morgan Library, Ms.917, fol. 107v.
 34. On citera également, entre autres, les exemples de Mont d'Astarac, dans le Gers, et de Montsaunès en Haute-Garonne.
 35. Comme dans la plupart des Jugements Derniers occidentaux, il n'est pas question de la mer qui rend ses morts, évoquée dans Ap, 20, 13.
 36. Peut-être pour faire référence à un mode d'ensevelissement très ancien, faisant référence aux débuts de l'humanité.
 37. *Op. cit., Compte-rendu*, p. 49 : « La voûte du chœur est divisée en deux parties par une grande bande bleue, qui en occupe tout le sommet. C'est le firmament... »
 38. Alors que, sur cette voûte, les autres inscriptions sont rédigées en occitan.
 39. C'est également le cas à Vert, comme l'a établi Jean-Pierre SUAÛ, *Peintures murales des églises de la Grande Lande*, Bordeaux, 1998, p. 160-161.
 40. On trouve à Suzan un concert d'anges parmi lesquels l'un joue de la saqueboute.
 41. Qui était déjà à peine déchiffrable du temps de Léo Drouyn.
 42. A qui le combat de l'archange contre Satan permet l'accès au paradis.
 43. L'une d'entre-elles, un homme coiffé d'un important couvre-chef pointu, peut-être une tiare, pourrait bien être celle d'un pape.
 44. A trois couronnes superposées, allusion à la Trinité ou aux trois Etats de l'Eglise, Rome, la Chrétienté et la souveraineté spirituelle. La tiare à trois couronnes, qui est figurée dès le XIV^e siècle est très usitée pour caractériser la papauté à la fin du Moyen Âge.
 45. Ainsi dans les scènes infernales d'Allemands du Dropt, à la fin du XV^e siècle, où les puissants sont directement conduits en Enfer par un démon qui les transporte dans un panier.
 46. « ... l'autre (joue) de la flûte avec la main droite, tandis que, de la gauche, il frappe sur un tambourin attaché à sa ceinture. Un musicien, affublé de la même façon, précède encore, dans certaines parties des Landes, les nouveaux mariés qui se rendent à l'église ou en sortent. Il n'y a pas bien longtemps que cet usage était encore universel dans le Bazadais ». Léo DROUYN, *op. cit. Compte-rendu...*, p. 50.
 47. Gn, 1, 9.
 48. Ce chiffre symbolique est peut-être une allusion à la Trinité.
 49. « ... *En paradys vos enterrats* ».
 50. Léo DROUYN, *op. cit., Compte-rendu...*, p. 51, et, à sa suite, Emilien PIGANEAU, *op. cit.* p. 9, dont la transcription en occitan est plus complète, mais dont la traduction est identique à celle qu'avait auparavant donné Léo Drouyn.
 51. Mt, 25, 34 : « Alors, le Roi dira à ceux de droite : Venez, les bénis de mon Père, recevez en héritage le Royaume qui vous a été préparé depuis la fondation du monde ».
 52. Satan est un monstre tricéphale dans les fresques du Camposanto de Pise, peintes par Buffalmacco entre 1332 et 1336.
 53. Selon Léo DROUYN, *op. cit., Compte-rendu...*, p. 51, leurs dents étaient visibles et semblaient grincer.
 54. Qui rappelle le traditionnel broc landais.
 55. Léo DROUYN, *op. cit. Compte-rendu...*, p. 52.
 56. Au sujet de l'iconographie de la cavalcade des Vices, voir la synthèse de Jean-Pierre SUAÛ, dans *Peintures murales des églises de la Grande Lande*, Bordeaux, 1998, p. 89-94.
 57. Dans la Bible, l'Egypte, qui est un lieu d'abondance, mais aussi d'idolâtrie et de magie, par exemple dans Sg, 15, 14-19, a cependant toujours été une terre d'accueil pour les Hébreux. Au titre de nation païenne, elle figure symboliquement parmi les collectivités humaines promises à la colère de Dieu, par exemple dans Ap, 11, 8.
 58. Généralement menée par l'Orgueil, suivi le plus souvent de l'Avarice, la Luxure, la Colère, la Gourmandise, l'Envie et la Paresse.
 59. Les sept péchés capitaux sont en effet le plus souvent évoqués avec une intention moralisatrice dans les nef, en pendant aux œuvres de Miséricorde, à Vieux-Lugo et Bazas en Gironde, ou Vieux Richet et Suzan dans les Landes. Toutefois, à Vieux Lugo, on voit apparaître dans un espace très effacé placé sur la voûte de la travée droite du chœur des peines qui paraissent réservées à des fautes précises, qui sont d'ailleurs difficiles à identifier.
 60. Voir à ce sujet Jérôme BASCHET, *Les justices de l'Audoubert*, Rome, 1993, p. 407-415.
 61. Elle est en lettres gothiques quelquefois assez irrégulières : « ... s maledits car no abetz feyt mon mandement ana... ». A l'ouest subsistent les restes d'un dernier mot, « anats ». Comme pour l'inscription qui lui fait face commentant le devenir des élus, il convient de la restituer plus complètement grâce aux relevés du XIX^e siècle, voir Léo DROUYN, *op. cit. Compte-rendu*, p. 52, et Emilien PIGANEAU, *op. cit.* p. 9. Elle est également librement inspirée de l'évangile de Matthieu, 25, 41.
 62. On trouve de tels tissus, rapidement réalisés, dans des églises décorées à la fin du XV^e ou dans la première moitié du XVI^e siècle, ainsi en Hautes-Alpes, dans la chapelle Saint-Hippolyte du Bouchier à Saint-Martin de Queyrières (tenture servant de fond à Saint Antoine de Padoue) ou celle de Saint-Sébastien de Plampinet à Névache (robe d'un prêtre du Temple dans la scène de Pilate se lavant les mains), mais aussi en Poitou, par exemple à Antigny (différentes robes), dans le château de Dissay (robe de Marie-Madeleine dans la Crucifixion) ou à l'Abbaye (tissu tendu en arrière de saint Michel).
 63. Selon Yves CHRISTE, *Jugements Derniers*, Zodiaque, 1999, p. 350, on trouve ce thème dans les arcs absidaux dès le XII^e siècle, et, particulièrement « dans les voûtes des chœurs des édifices Plantagenêts, en Poitou, Anjou, Touraine... ».
 64. C'est-à-dire celui qui est à la droite du Christ et qui, dans la travée droite de l'abside, porte l'image de la Jérusalem Céleste. Si tel était bien le cas, les Œuvres de Miséricorde étaient probablement accompagnées sur le mur sud par une représentation des Vices.
 65. Voir à ce sujet *La peinture murale de la fin du Moyen Âge : enquêtes régionales*, Actes du 9^e séminaire International d'Art Mural, (1999), Saint-Savin, 2001.
 66. On peut en effet constater l'absence de toute mutilation, en particulier sur les têtes et sur les yeux.