

LES PEINTURES MURALES DE LA CHAPELLE DE L'ANCIEN LOGIS ABBATIAL DE MOISSAC

UN EXEMPLE MÉRIDIONAL DE L'INFLUENCE DES PLANTAGENËT ?

par Virginie CZERNIAK *

Les peintures de l'ancien logis abbatial de Moissac sont mentionnées dès le XIX^e siècle (1) et ont fait l'objet de plusieurs études déjà anciennes (2). Il paraissait toutefois nécessaire de reprendre leur lecture afin de mettre en lumière leur importance iconographique et définir le courant stylistique auquel on peut les affilier. Cette nouvelle approche éclaire le contexte historique dans lequel elles ont été réalisées.

Des éléments historiques sur le logis abbatial

Si nous ne disposons d'aucune information historique directement relative à la création du décor peint, la documentation conservée concernant le bâtiment qui les abrite est en revanche susceptible de nous fournir quelques indications.

L'ancien logis abbatial a été reconstruit au moins à deux reprises et seule la tour sud, dans laquelle se trouve la chapelle qui nous intéresse, témoigne aujourd'hui du passé médiéval de l'édifice. La première reconstruction serait intervenue dans la seconde moitié du XV^e siècle, sous l'abbatiate de Pierre de Carman (1449-1485) (3) et la seconde au XVIII^e siècle. Le duc de Biron, abbé commendataire de 1722 à 1775, reçut en 1767 des lettres-patentes du roi l'autorisant à faire démolir une partie de la maison abbatiale « inhabitée depuis des siècles » (4). Il chargea dès lors son administrateur résidant, l'abbé Cassanis, de veiller à l'exécution de la reconstruction de la résidence abbatiale, confiée à un maçon du nom de Barbes qui réalisa entre 1769 et 1770 les projets dressés par l'architecte montalbanais Bergis (5). Il semblerait que cette reconstruction moderne ait entraîné une réduction des surfaces développées par le palais médiéval car celui-ci s'étendait davantage vers le nord (6).

* Communication présentée le 15 octobre 2002, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2002-2003 », p. 228.

1. Adrien LAGRÈZE-FOSSAT, *Études historiques sur Moissac*, Paris, t. III, 1870, 110-111; *Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, 1882, p. 101-110.

2. Raymond REY, « Les peintures de l'ancien palais abbatial de Moissac », *Revue archéologique*, t. XXIII, 1945, p. 116-121; Paul DESCHAMPS, Marc THIBOUT, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, CNRS, 1963, p. 8, 97; Robert MESURET, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France*, Picard, 1967, p. 154-155.

3. « Pierre de Carman (ou Carmaing), frère du sénéchal de Quercy appartenait à la branche de Duèze, qui possédait la terre de Négrepelisse. Il avait une fortune considérable à laquelle vinrent s'ajouter les revenus des bénéfices qui lui furent accordés, mais il sut en faire profiter le couvent car c'est à lui que l'on doit la reconstruction du palais abbatial et la réédification de l'église qui s'est conservée jusqu'à nos jours » (Ernest RUPIN, *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Paris, 1897, p. 145).

4. *Op. cit.*, p. 177-178. A.D. Tarn-et-Garonne, G582.

5. A.M. Moissac, JJ18.

6. Régis MARTIN (architecte en chef des Monuments historiques), dossier d'étude préalable aux travaux portant sur l'ancien logis abbatial de l'abbaye Saint-Pierre de Moissac : *Restauration des façades et des couvertures*, 1994, p. 1-6.

Outre ces mentions explicites, il faut signaler que dans les nouveaux statuts élaborés en 1331 par Auger de Durfort, abbé de Moissac, il est stipulé dans l'article (7) : *Que le logis dit de Sainte-Foy serve pour les malades et pour les prieurs venants de dehors au monastère, est toutefois permis à l'abbé d'aujourd'hui de l'habiter, les clés de celui-ci seront gardées par le prieur claustral* (7). Faut-il comprendre que l'abbé disposait alors d'un autre logis que le palais abbatial ou bien le logis de Sainte-Foy désigne-t-il le palais lui-même ? Le nom de Sainte-Foy semble plutôt désigner à la fois l'infirmerie et l'hôtellerie. Peut-être un tel établissement avait-il trouvé place à proximité de la résidence abbatiale. On peut évoquer l'idée de la nécessité pour l'abbé de résider ponctuellement, en raison de travaux par exemple, à l'hôtellerie. Mais certains écrits assimilent l'hôtel de Sainte-Foy au logis de l'abbé dans le périmètre de l'abbaye (8).

Les quelques renseignements à notre disposition concernant donc le seul palais abbatial – aucun détail particulier sur la chapelle n'apparaît – et ils ne sont pas antérieurs au XV^e siècle. Signalons qu'en 1938, l'édifice, alors propriété de la famille Belbèze (9), fut mis en vente. L'immeuble fut adjugé à un certain Basile Hugonnet, négociant à Moissac, et « la salle voûtée appelée aussi tour » (10) fut acquise par Brimo de Laroussille, antiquaire parisien. Cette acquisition suscita l'inquiétude de la municipalité : la tour en question ne pouvant servir à un quelconque usage domestique, il était évident que l'antiquaire parisien convoitait les peintures murales. Les autorités municipales firent part de leur soupçon au Ministère des Beaux Arts de l'époque qui décida de soutenir une surenchère à hauteur de 50 % du prix demandé pour la tour (11). Forte de cette aide financière, la municipalité pu se rendre acquéreur de la chapelle et ainsi sauver les peintures d'une dépose annoncée.

La chapelle abbatiale

La chapelle, de plan rectangulaire et couverte d'une voûte en berceau plein cintre, occupe la partie basse de la tour méridionale du palais abbatial. Elle est presque à demi enterrée et n'est accessible que par un escalier ouvert à l'époque moderne dans le mur occidental. Le niveau de son sol correspond à celui du cloître, distant d'une cinquantaine de mètres. L'accès d'origine était ouvert dans le mur nord : une porte en plein cintre aujourd'hui murée permettait sans doute d'accéder directement à la chapelle depuis les appartements abbatiaux médiévaux.

Les murs de l'oratoire sont épais et composés alternativement d'assises de pierres et de briques. Cet appareil mixte est visible à l'extérieur jusqu'au milieu de l'élévation – la tour a été surélevée postérieurement – et à l'intérieur sur la totalité de l'élévation des quatre murs. Un tel appareil associant assises de briques et de pierres caractérise la première campagne de construction de Saint-Sernin de Toulouse et pourrait permettre de fixer la réalisation architecturale de la chapelle à la fin du XI^e siècle.

Trois fenêtres ébrasées éclairaient l'espace à l'origine. Une baie unique était installée au centre du mur oriental et elle était complétée par deux baies identiques ouvertes dans la paroi méridionale de l'édifice. Cette première disposition des ouvertures fut modifiée à une date incertaine par le percement d'une troisième baie dans le mur sud. Cette nouvelle source de lumière fut sans doute rendue nécessaire par la construction d'une salle voûtée tout en briques à l'arrière du mur oriental de la chapelle. Cette nouvelle construction étant venue occulter la fenêtre axiale, une troisième fenêtre fut ouverte pour pallier cette obturation (12).

Les murs gouttereaux de la chapelle sont scandés, à peu près à mi-hauteur de leur élévation, par des trous de section carrée vraisemblablement destinés à recevoir des solives. Leur niveau correspond à une ouverture pratiquée dans le mur septentrional et destinée à faire le lien entre l'oratoire et le palais abbatial du XVIII^e siècle. Ils sont donc le témoignage de la présence d'un plancher qui, après 1770, a divisé la chapelle en deux niveaux distincts.

7. *Répertoire général des actes, titres, documents des archives du vénérable chapitre de Saint-Pierre de la ville de Moissac, diocèse de Cahors, mis en ordre par Évariste Andurandy*, 1730, A.M. Moissac, JJ1, f° 176, n° 1497.

8. Nicole de PEÑA, *Les moines de l'abbaye de Moissac de 1295 à 1334*, Brepols, 2001, p. 86.

9. Le palais abbatial avait bien sûr été vendu comme bien national à la Révolution et acquis par un particulier.

10. A.M. Moissac, 2R43.

11. Dans les échanges de courrier entre la mairie et le ministère, ce dernier rappelle que la tour et les peintures sont classées par deux décrets distincts mais que les peintures sont des meubles devenus immeubles par destination, attachés à la tour et ne peuvent donc être enlevées et emportées légalement. Malgré cela, le ministère a préféré participer à une surenchère pour assurer la préservation des peintures, *op. cit.*

12. Chantal FRAÏSSE, « Les bâtiments conventuels de l'ancienne abbaye Saint-Pierre de Moissac », *M.S.A.M.F.*, t. LIX, 1999, p. 93-122.

Des siphons « Knapen » en terre cuite ont été disposés, à une date inconnue, sur deux niveaux en partie haute des quatre murs, sur tout le pourtour de l'édifice. Bien que ce système n'ait pas véritablement démontré son efficacité, sa présence témoigne des problèmes d'humidité auxquels l'édifice est depuis longtemps exposé (13).

Le décor peint de la chapelle

Les peintures se développent sur la partie haute du mur ouest et la voûte en berceau de la chapelle. L'organisation du décor qui subsiste permet d'affirmer que les peintures se poursuivaient au moins sur la partie inférieure du mur occidental. Il en était vraisemblablement de même sur les autres parois, mais rien ne permet de l'affirmer, l'appareil se présentant aujourd'hui vierge de tout enduit.

La lunette en plein cintre, déterminée dans le haut du mur ouest par l'intersection avec le berceau, est occupée par un grand personnage couronné assis dans une grande mandorle végétale qui fait partie de tout un réseau de rinceaux gras et souples, s'épanouissant en larges fleurs, qui couvre, sur un fond bleu clair, toute la moitié occidentale de la voûte. Cette première figure, installée en position frontale, tient un instrument de musique, harpe ou psalterion, dont l'identification est rendue difficile par l'usure de la couche picturale. À sa gauche, le percement d'une fenêtre rectangulaire a fait disparaître une partie de la scène. En revanche, la partie droite de la composition est toujours visible et l'on découvre ainsi le buste d'un personnage installé légèrement en contrebas de la mandorle végétale. Il tient un phylactère très droit sur lequel on parvient encore à lire AGHEVS. Cette inscription permet d'identifier le prophète Aggée, auteur du 16^e Livre prophétique, qui accompagne David, aisément reconnaissable grâce à l'instrument de musique faisant référence à ses psaumes. Par rapport à l'organisation générale du décor, un second prophète était très vraisemblablement disposé symétriquement à Aggée avant l'ouverture de la baie précédemment évoquée.

La figure du prophète Aggée est clairement amputée de sa partie inférieure et cela permet d'affirmer que la scène se poursuivait à l'origine sur le registre inférieur du mur. Sans risque d'extrapolation, on peut penser que cet Arbre de Jessé, qui se développe sur toute la moitié occidentale de la voûte de la chapelle, commençait sur cette zone basse du mur ouest : cette partie du mur présente tout l'espace requis pour accueillir Jessé.

La structure arborescente qui sert de trame à la moitié du décor se poursuit sur la voûte (fig. 1). Une sorte de tronc part du sommet de la mandorle de David pour s'ouvrir à nouveau en formant une autre gloire alors que des rameaux latéraux dessinent des enroulements qui s'épanouissent en grosses fleurs. Cette organisation végétale exubérante n'est plus visible que sur la portion septentrionale de la voûte, l'autre partie ayant disparu. Deux personnages sont insérés dans ce lacis végétal, assis parmi les rinceaux. Ils peuvent être identifiés grâce aux inscriptions de leurs banderoles : pour celui situé le plus à l'ouest, on peut y lire (...)ONAS, pour Jonas et pour l'autre (...)ICHEAS, pour Michée. Tandis que leurs phylactères s'entrelacent aux tiges végétales, les deux prophètes lèvent leur index pour désigner la seconde mandorle dont le fond est d'un bleu extrêmement soutenu. La figure qui occupait le centre de cette dernière n'est plus identifiable aujourd'hui : seul le bas de son vêtement est visible, mais des clichés anciens montrent encore une figure féminine, couronnée et nimbée, qui lève la main droite (14). Après David c'est donc la Vierge qui occupait le centre de la composition, accompagnée vraisemblablement par quatre prophètes disposés symétriquement deux par deux de façon à encadrer la mandorle. Le même schéma de composition semble pouvoir être retenu pour la suite de l'Arbre de Jessé qui se développe un peu au-delà du centre de la voûte. Cette dernière partie du thème est très effacée, mais l'on retrouve deux nouveaux prophètes, NAVM et ABACVC, dans une position équivalente aux deux précédents, et l'on devine le contour d'une troisième mandorle végétale : un troisième personnage, sans doute le Christ, occupait donc la partie centrale supérieure de la construction.

La composition linéaire de l'Arbre de Jessé est séparée de la scène suivante par un large bandeau transversal orné de rinceaux dont on ne distingue plus guère que quelques fragments sur la partie nord de la voûte.

De l'autre côté du bandeau, le berceau plein cintre est divisé en trois compartiments rectangulaires où l'on peut reconnaître, au centre, le Christ en Majesté dans une mandorle entouré des symboles des Évangélistes, et sur chacun des côtés, six apôtres alignés sous des arcatures. Comme pour la représentation précédente, il faut souligner l'extrême usure de la zone méridionale et centrale de la composition, les figures se réduisant à quelques traces de couleurs.

13. M.-A. KNAPEN, « Méthode d'assainissement des constructions et logements insalubres », *Revue d'hygiène*, n° 1, Paris, 1924, « Problème de la conservation des matériaux des habitations et des monuments », *Revue des entrepreneurs de maçonneries, ciments et bétons armés*, Paris, avril-décembre 1925. Giovanni et Hipolito MASSARI, « Damp Bulding old and new », *ICROM*, Rome, 1993, p. 91.

14. Cliché publié par Raymond Rey en 1945 (*op. cit.*, p. 119).



FIG. 1. MOISSAC, VOÛTE DE LA CHAPELLE DE L'ANCIEN LOGIS ABBATIAL, les prophètes Jonas et Michée dans l'Arbre de Jessé.
© Centre d'Art roman, Moissac.

Premier exemple méridional du modèle dionysien de l'Arbre de Jessé

Bien que le programme iconographique ne nous soit sans doute pas parvenu dans son intégralité – rappelons que la partie inférieure des murs a été débarrassée de tout enduit –, il est possible d'apprécier la complémentarité des deux thèmes conservés. La juxtaposition de l'Arbre de Jessé et du Christ en Majesté encadré par les apôtres illustre le grand thème de l'exégèse chrétienne, celui de la continuité et de la concordance des deux Testaments. Les prophètes de l'Ancienne Loi garantissent par leur présence la destinée rédemptrice de la filiation de David et veillent sur son accomplissement en encadrant la Vierge, instrument de l'Incarnation. Ils assurent la perpétuation du plan de Salut depuis la Création et annoncent l'œuvre de Rédemption du Christ.

Le Christ en Majesté accompagné des apôtres exprime la réussite de l'œuvre de Rédemption mais aussi sa pérennité : l'action salvatrice du Christ est relayée par le travail de prédication des apôtres, témoins de sa venue. Cette dimension iconographique prend du reste tout son sens dans ce sanctuaire particulier, oratoire privé de l'abbé de Moissac. Qui mieux qu'un abbé aussi important pouvait revendiquer l'héritage des apôtres ? Ce décor lui rappelle qu'il est le digne dépositaire de la parole christique et l'établit comme tel.

Si le message d'ensemble du programme peint est assez clair, il est intéressant de s'attarder sur le thème de l'Arbre de Jessé tel qu'il est illustré ici. Bien que tronqué, l'Arbre de Jessé de Moissac fait référence à la formule

15. L'abbé Suger n'est pas l'inventeur du thème de l'Arbre de Jessé, selon la thèse qu'a défendue Émile MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Armand Colin, 1922, p. 168-175, mais l'initiateur d'une nouvelle formule iconographique de ce thème qui sera vouée à une certaine pérennité.

iconographique de ce thème élaborée à Saint-Denis par l'abbé Suger avant 1144 (15). Destinée à la chapelle centrale du déambulatoire de la basilique (16), la verrière de l'Arbre de Jessé de Suger illustre une combinaison originale entre la prophétie d'Isaïe (2, 11) : « Il sortira un rejeton de la tige de Jessé et une fleur s'épanouira au sommet de la tige et sur elle reposera l'esprit du Seigneur », et le *Liber generationis*, la généalogie du Christ qui sert d'introduction à l'Évangile de Matthieu. L'ascendance royale du Christ, mise en avant dans sa généalogie, est ainsi associée à la descendance de Jessé dans une composition iconographique jusqu'alors inédite (17). Cette concordance scripturaire a été mise en image en respectant les deux sources distinctes puisque l'on y retrouve les rois ancêtres du Christ, disposés les uns au-dessus des autres, dans des ramifications végétales émanant de Jessé lui-même. La formule inaugurée à Saint-Denis sera d'abord logiquement copiée dans le vitrail. Ainsi à Chartres dès 1150, une des verrières de la façade occidentale reprend le thème tel que Suger l'a illustré, en ajoutant simplement un roi supplémentaire (18). Hormis ce détail, la structure narrative du vitrail chartrain est la même que celle de son modèle : des mandorles végétales se dessinent au centre des arborescences émanant d'un même tronc issu de Jessé et servent de gloires aux rois couronnés que des prophètes accompagnent. Ces rois précèdent la Vierge et le Christ qui occupent les deux derniers niveaux de la composition, couronnée par la colombe du Saint Esprit. Le schéma sera repris en Angleterre dès le troisième quart du XII^e siècle à la cathédrale de York (19), et à Cantorbéry aux alentours de 1200 (20). L'interprétation linéaire et généalogique de l'arbre de Jessé dionysien a alors force de modèle en Angleterre (21).

Dans la peinture de manuscrit et la peinture murale hexagonale, il faudra attendre la fin du XII^e siècle pour que la formule de Suger soit assimilée. Le thème de l'Arbre de Jessé est certes illustré antérieurement à cette date dans le *Légendier de Cîteaux* par exemple, dans les années 1130-1140 (22), ou bien encore sur le piédroit septentrional de l'arc triomphal de Notre-Dame de Pritz à Laval en Mayenne au début du XII^e siècle (23). Mais ces représentations sont strictement fidèles à la seule prophétie d'Isaïe. L'attachement à cette seule source est d'ailleurs constant jusqu'à la fin du XII^e siècle, comme en témoigne les peintures de la chapelle du Liget en Indre-et-Loire (24).

La Bible de Saint-Bénigne de Dijon fait en quelque sorte exception puisqu'elle comporte les deux formules, illustrées de façon distinctes au travers de deux letrines qui marquent respectivement le commencement du Livre d'Isaïe et de l'Évangile de saint Matthieu. L'initiale d'Isaïe fait référence à Jessé en le représentant endormi, servant de racine à un arbre dont les extrémités forment des médaillons pour sept colombes qui symbolisent les sept dons de l'Esprit évoqués par la prophétie. L'ouvrage datant des années 1110-1120, il s'agit là d'une des formulations connues les plus précoces de l'Arbre de Jessé (25). Une nouvelle référence à ce thème est formulée dans la hampe du L du *Liber generationis*, où dans une même ramification végétale, la Vierge à l'Enfant surplombe Jessé (26). Le mariage de ces deux images, matérialisant la conjugaison des deux références scripturaires, est à l'origine de l'iconographie élaborée par Suger.

Celle-ci est adoptée dans la seconde moitié du XII^e siècle à Lavardin dans le Loir-et-Cher, dans le collatéral nord de l'église, mais pour une version abrégée mettant seulement en scène Jessé, David, la Vierge et le Christ, aujourd'hui disparu (27). L'illustration moissagaise du thème est nettement plus complète et si l'on dresse un bilan rapide des représentations picturales inspirées de l'Arbre de Jessé de Saint-Denis, les peintures du petit oratoire abbatial se

16. Louis GRODECKI, *Les vitraux de Saint-Denis*, CNRS, Paris, 1976, vol. 1, p. 71.

17. M.-L. THEREL, « Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie. À propos de l'Arbre de Jessé et des statues-colonnes de Saint-Denis », *Cahiers de Civilisation médiévale*, CESC, Poitiers, avril-juin 1963, p. 145-158.

18. Jean-Paul DEREMBLE, Colette MANHES, *Les vitraux légendaires de Chartres*, Desclée de Brouwer, 1988, p. 22.

19. Louis GRODECKI, *Le vitrail roman*, Office du Livre, 1977, p. 201, 297-298.

20. *Op. cit.*, p. 296.

21. Françoise PERROT, « Note sur les arbres de Jessé de Gercy et de Saint-Germain-les-Corbeil », *The Year 1200: a Symposium*, The Metropolitan Museum of Art, 1975, p. 418.

22. *Légendier de Cîteaux*, B.M. Dijon, ms. 641, f° 40 v°.

23. Christian DAVY, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire*, Société d'Archéologie et d'Histoire de la Mayenne, Laval, 1999, p. 274-275.

24. Sur le registre médian de la partie méridionale de la rotonde du Liget, on peut en effet voir Jessé tenant un fleuron, assis à côté de la Vierge portant l'Enfant Jésus au-dessus de sa tête entre deux grands rameaux. Sept petites colombes représentant les sept dons de l'Esprit parachèvent la composition. Voir *Peintures murales romanes*, *Cahier de l'Inventaire n° 15*, Inventaire général des Monuments et des Richesses de la France, CESC, 1988, p. 41-49, 88.

25. B.M. Dijon, ms 2, f° 148, Walter CAHN, *La Bible romane*, Office du Livre, Fribourg, 1982, p. 136, 270-271.

26. *Ibid.*, f° 406 r°.

27. Christian DAVY, Vincent JUHEL, Gilbert PAOLETTI, *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, Editions du Cherche-Lune, Vendôme, 1997, p. 124-133.

révèlent être, en l'état actuel de nos connaissances, les plus proches du modèle dionysien. Elles peuvent être considérées comme le premier exemple méridional de cette formule iconographique vouée à un bel avenir (28).

La composition francilienne de Suger est, à la fin du XII^e siècle, essentiellement en vogue dans l'aire septentrionale. Toute une série de Bibles exécutées en Bourgogne et en Champagne reprennent ce motif qui est même parfois figuré à deux reprises dans un seul ouvrage (29). L'exemple contemporain le plus méridional provient de la péninsule ibérique : il s'agit d'une Bible conservée à la bibliothèque de Coimbra dont l'origine autochtone est avérée, mais qui présente des particularités stylistiques qui font référence à la culture anglo-normande (30). Ainsi, le renvoi à une source septentrionale s'impose systématiquement, et ce au moins jusqu'au début du XIII^e siècle. Les mêmes références peuvent donc être évoquées pour Moissac, en précisant que le thème n'a pas été rencontré dans les manuscrits issus du *scriptorium* quercinois (31). La seule représentation de Jessé se trouve sur un des chapiteaux de la galerie occidentale du cloître consacré au sacre de David par le prophète Samuel. Jessé y arbore le fleuron qui permet de faire référence à la prophétie d'Isaïe.

État de conservation des peintures murales et aspect technique

Une première observation des peintures depuis le sol peut laisser penser qu'elles ont été l'objet de nombreux repeints. En effet, de forts cernes noirs apparaissent par endroits sur certains enroulements de rinceaux. De plus, le bleu à la fois très vif et très foncé qui sert de fond à la seconde mandorle peut au premier abord paraître suspect. En réalité, un examen rapproché à partir d'un échafaudage permet d'apprécier la complète authenticité de l'œuvre. Ces peintures murales n'ont jamais été retouchées, reprises ou badigeonnées. Elles nous sont parvenues vierges de toute intervention ultérieure à leur réalisation. Comment expliquer alors les différences flagrantes de conservation qui ont pu instaurer le doute quant à d'éventuels repeints ? Elles sont, semble-t-il, imputables à l'usure non uniforme de la couche picturale. Celle-ci s'est érodée sous l'effet de la circulation de l'air (32). Les ouvertures qui ont été pratiquées à l'époque moderne dans la chapelle ont altéré le milieu ambiant et ont provoqué des alternances climatiques qui avec le temps ont fini par détériorer les peintures. Associé à cela, l'encaissement progressif de la chapelle a vraisemblablement modifié le taux d'hygrométrie originel et contribué à une déstabilisation des peintures qui se manifeste principalement par la formation de voiles blancs qui brouillent la lisibilité.

Une première intervention de conservation-restauration, menée en juillet 2001 par Jean-Marc Stouffs, a concerné la lunette occidentale de la chapelle, là où se trouvent David et Aggée (33). La première opération a alors consisté à assurer l'adhérence de l'enduit à son support. Si aucun décollement d'ampleur n'était à déplorer, il y avait en revanche une perte d'adhérence assez importante autour d'une grosse lacune située immédiatement à la droite du genou de David. Le restaurateur s'est attaché à en consolider les contours pour éviter tout soulèvement et perte supplémentaire de matière. Il a également cherché à atténuer les blancheurs dues à la présence de sels en surface. L'application de compresses d'eau distillée a permis d'agir successivement sur les nitrates et les sulfates, qui migrent alors dans les compresses, modérant l'effet de voile blanc.

28. Une dizaine de représentations de l'Arbre de Jessé conformes à la formule dionysienne sont aujourd'hui connues dans la peinture murale méridionale de la fin du Moyen Âge. Voir à titre d'exemple, Marc SALVAN-GUILLOTIN, « Le thème de l'Arbre de Jessé dans les Pyrénées centrales à la fin du Moyen Âge », *M.S.A.M.F.*, t. LX, 2000, p. 135-153.

29. Paris, BnF, ms lat. 8823, 11534, 11535, 16743, 16744, 16745, 16746, Bibl. Sainte-Geneviève, ms 8910, W. Cahn, *op. cit.*, p. 278-280.

30. *Op. cit.*, p. 291 ; R. DOS SANTOS, « Les principaux manuscrits à peintures conservés au Portugal », *Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures*, t. XIV, 1932, p. 9.

31. Jean DUFOUR, *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, Librairie Droz, Paris-Genève, 1972.

32. L'usure était déjà perceptible sur les relevés effectués par M^{le} Baillon de Wailly en 1946 pour le Centre de recherche des Monuments historiques, n° Inventaire 18696-18697, 18705-18711.

33. Les travaux et observations menés par Jean-Marc Stouffs lors de cette première campagne sont venus étayer les allégations de l'historienne de l'art. Les informations techniques fournies ont permis d'affermir certaines suppositions, illustrant l'intérêt majeur que présente l'interdisciplinarité, en particulier lorsque l'on travaille sur la peinture murale.

Les observations attentives menées lors de cette campagne par le restaurateur ont permis de déterminer que ce décor avait été peint à fresque. On peut remarquer par endroits, notamment au niveau du phylactère d'Aggée, quelques traces de *sinopia*, ce tracé préparatoire de couleur rouge assez caractéristique, dessiné sur l'*arricio* ainsi que des joints d'enduit ou *pontate* (34).

Des prélèvements ont été effectués dans le but de caractériser les pigments utilisés pour réaliser le fond bleu clair de l'ensemble du décor et celui plus intense de la mandorle de la Vierge. Les analyses réalisées par diffraction par l'équipe de minéralogie de l'Université Paul-Sabatier de Toulouse (UMR 5563 du CNRS) ont révélé que le bleu clair était obtenu par l'emploi d'aérintite, un type particulier d'azurite, carbonate naturel de cuivre, et que le bleu foncé était du lapis-lazuli pur. La caractérisation de ces deux pigments présente un intérêt majeur. En premier lieu, il faut noter que l'aérintite est, dans l'état actuel de nos connaissances, un pigment utilisé dans les peintures romanes d'Andorre ainsi qu'à Tahull, et dont les gisements connus sont concentrés dans la région de Huesca et de Lérida en Espagne (35). À ce jour, cette couleur n'avait été identifiée en France que dans les peintures romanes de l'absidiole septentrionale du chevet de Saint-Nicolas de Nogaro dans le Gers (36), que nous pensons pouvoir rapprocher, d'un point de vue stylistique, de la production ibérique de la fin du XI^e ou du début du XII^e siècle.

Quant à l'emploi du lapis-lazuli, il est plus largement usité bien que sa cherté en fasse un pigment toujours exceptionnel (37). On peut noter que son utilisation a été ici limitée à un composant particulier du décor : il a été appliqué, strictement, sur tout le fond de la mandorle occupée par la Vierge, mettant ainsi spécialement en valeur le rôle de la Mère de Dieu dans le programme iconographique retenu et illustrant directement l'emploi réfléchi de certaines couleurs par les artistes médiévaux.



FIG. 2. MOISSAC. VOÛTE DE LA CHAPELLE DE L'ANCIEN LOGIS ABBATIAL, lapis-lazuli pour le fond de la mandorle de la Vierge et aérintite pour le fond du lacis végétal. © Centre d'Art roman, Moissac.

34. Une seconde intervention est programmée pour l'année 2004. Elle permettra sans doute de préciser les étapes du procédé technique retenu pour l'élaboration des peintures. Certains éléments, notamment les rehauts noirs qui soulignaient les ramifications végétales de l'Arbre de Jessé, ont pu en effet être réalisés à sec.

35. E. PORTA, A. PALET, E. GUILLAMET, « Le bleu aérintite : un pigment méconnu en peinture murale romane », 9^e Triennial Meeting, Preprints, ICOM Committee for Conservation, Dresde, 26-31 août 1990, p. 534-538. Antoni PALET CASAS et Jaime de ANDRES LLOPIS, « The identification of aerinite as a blue pigment in the Romanesque frescoes of the Pyrenean region », *Studies in Conservation*, n° 37, 1992, p. 132-136.

36. Jean-Marc STOUFFS et Bertrand DUCOURAU, « Découverte de fresques dans l'église Saint-Nicolas de Nogaro », *Bulletin Monumental*, t. 158, 2000, p. 147-150; « Fresques de l'église Saint-Nicolas de Nogaro » *Société archéologique, historique, littéraire et scientifique du Gers*, Actes de la 21^e journée des archéologues gersois, Vic-Fezensac, 1999, Auch, 2000, p. 81-90.

Il faut néanmoins rester prudent quant à la rareté du pigment en question en gardant à l'esprit que l'analyse des éléments rentrant en compte dans la réalisation d'une peinture murale n'est pas encore un réflexe systématique dans les restaurations hexagonales et qu'à ce titre nous manquons donc cruellement d'éléments de comparaison.

37. L. VAN ROSEN, *Lapis lazuli in geological contexts and in ancient written sources*, Göteborg, 1988. Michel PASTOUREAU, *Bleu, histoire d'une couleur*, Seuil, 2000. *Le Moyen Âge en lumière*, Fayard, 2002, p. 371.



FIG. 3. MOISSAC. VOÛTE DE LA CHAPELLE DE L'ANCIEN LOGIS ABBATIAL, fleurs et rinceaux de l'Arbre de Jessé.
© Centre d'Art roman, Moissac.

Les caractéristiques stylistiques du décor

Les pigments utilisés pourraient témoigner à eux seuls de l'exceptionnelle qualité de ce décor. L'analyse des particularités stylistiques de l'ensemble ne fait que confirmer cela. Malgré l'importance des lacunes, l'impression d'ensemble qui prédomine est celle d'une grande cohérence. La construction générale est magistralement maîtrisée, particulièrement au niveau de la composition du décor végétal. L'insertion des figures et de leurs phylactères en plein cœur d'une structure arborescente d'une telle luxuriance ne pouvait être convenablement réalisée sans une grande habileté de la part du peintre. L'exubérance des motifs végétaux est assez remarquable, accentuée par l'étendue du décor peint. Mais ce foisonnement ornemental est équilibré, il ne se développe jamais au détriment des figures ou de l'harmonie d'ensemble.

Les personnages appartiennent à deux types physiques distincts. Le premier, celui des prophètes et de l'apôtre de la première arcature septentrionale, propose des visages allongés, marqués par un nez long, droit et fin, tracé dans le prolongement d'une des arcades sourcilières. La bouche est dessinée par un seul trait courbe : les commissures pendantes suivent en fait les lignes des moustaches. Les joues sont émaciées et ce creusement caractéristique est en partie signifié par le tracé de la barbe. Des yeux en amande aux cernes parfois appuyés éclairent les visages. Leur étirement est souligné par l'allongement significatif de la paupière supérieure. D'importants rehauts clairs modèlent l'arête du nez ainsi que le front, scandé par trois lignes de rides dont la dernière dessine une sorte de goutte entre les deux yeux, juste à la naissance du nez. Les cheveux et la barbe sont traités en mèches longues et droites, mais qui retombent avec souplesse. On note dans le tracé de la barbe une sorte de rond destiné à marquer la prééminence du menton.



FIG. 4. SIGENA. PEINTURES DE LA SALLE CAPITULAIRE DU MONASTÈRE SAINTE-MARIE (déposées et présentées au MNAC de Barcelone), fleurs et rinceaux. © MNAC.

Le second type physique a été retenu pour des personnages plus juvéniles, comme le second et le troisième apôtres que l'on peut encore voir sous les arcatures nord de la partie orientale des peintures. Les figures sont plus usées, mais l'on peut apprécier des visages imberbes moins émaciés, plus poupins, encadrés par une chevelure courte, d'une belle épaisseur et plus souple.

Les deux catégories de figures présentent de longues mains aux doigts effilés soulignées des rehauts clairs déjà rencontrés sur les visages. Les poignets sont marqués par une cassure souvent accentuée qui renforce le léger maniérisme perceptible dans le mouvement et la finesse des mains.

Les vêtements sont modelés par de grands cernes souples, traités un ton au-dessus de la couleur de fond, le même que celui utilisé pour délimiter le tracé du drapé. Ces lignes principales sont appuyées par des rehauts plus clairs et plus nerveux. De toute cette combinaison, qui joue à la fois sur le tracé et l'association des couleurs, résulte un effet de souplesse générale des drapés d'un grand classicisme.

La palette est d'une incontestable richesse, car outre les bleus exceptionnels, il faut souligner l'emploi de toute une gamme de roses et de violets assourdis qui éclairent les différentes déclinaisons de marrons. Toute cette polychromie est rehaussée par des contours noirs très soutenus qui sont encore bien visibles par endroits.

Moissac et Sigena : le style 1200 à l'honneur

Ces peintures de la chapelle de l'ancien logis abbatial de Moissac présentent des caractéristiques stylistiques assez singulières par rapport au corpus actuel des peintures romanes méridionales. Les peintures romanes de



FIG. 5. MOISSAC. VOÛTE DE LA CHAPELLE DE L'ANCIEN LOGIS ABBATIAL, le prophète Michée. © Centre d'Art roman, Moissac.

Rocamadour pourraient éventuellement leur être comparées, mais ce rapprochement n'irait guère au-delà de la gamme chromatique (38). Les formes végétales plébiscitées dans l'Arbre de Jessé ne sont pas vraiment familières à la grammaire décorative habituellement utilisée dans les œuvres méridionales. Ces fleurs largement épanouies, désignées par le terme d'*octopus flower*, appartiennent au contraire au répertoire ornemental bien connu de la peinture anglo-normande (39). Elles sont notamment très proches de celles qui se développent sur les voûtains du chevet de la chapelle de Saint-Julien du Petit-Quevilly (40) (fig. 3).

Mais de telles fleurs sont également présentes dans les peintures qui ornent la salle capitulaire du monastère aragonais de Sigena et aujourd'hui déposées au MNAC de Barcelone (41) (fig. 4). En s'intéressant de plus près à cet ensemble pictural, on est troublé par ailleurs par la similitude des types physiques existant entre ses figures et celles de Moissac. Les attributs physiques mis en avant dans les peintures moissagaises pour déterminer deux types de figures particulières sont tous repris pour les personnages de Sigena. Les figures les plus importantes de l'œuvre aragonaise (42) – Jésus, Adam, Noé, Joseph, mais aussi trente-neuf prophètes sur les cinquante-quatre conservés qui ornent les intrados des arcs – offrent des traits en tout point comparables à celles peintes sur la voûte de l'oratoire quercinois. Il ne s'agit pas seulement de pouvoir établir un inventaire de type morellien entre les personnages des deux ensembles, mais aussi de mettre en avant l'analogie des procédés picturaux auxquels on a eu recours pour obtenir un même creusement des joues, un tracé de la bouche identique ou encore un même rendu de l'épiderme. Les comparaisons sont à ce niveau très

38. Le fond bleu de l'Annonciation et de la Visitation, peintes sur le mur extérieur de la chapelle Saint-Michel de Rocamadour, a été élaboré avec du lapis-lazuli. Les analyses furent réalisées en 1988 par le laboratoire des Monuments Historiques à Champs-sur-Marne, voir Marie-Anne SIRE, « Les peintures murales du Lot », *La Pierre d'Angle*, n° 8, 1988, p. 45. Pour l'étude stylistique des peintures de Rocamadour, voir Virginie CZERNIAK, *La peinture murale médiévale en Quercy (XII-XV siècles)*, thèse de doctorat (en cours), Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3.

39. Dominique PARIS-POULAIN, « Une représentation de l'Arbor-Ecclesia : contribution à l'étude des peintures murales du Petit-Quevilly », *L'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du Colloque tenu à Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995, CESCUM, 1997, p. 123.

40. Denise JALABERT, « Fleurs peintes à la voûte de la chapelle du Petit-Quevilly », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XLIII, 1954, p. 5-26. Neil STRATFORD, « The Wall-Paintings of the Petit-Quevilly », *The British Archaeological Association, XII Medieval Art, Architecture and Archaeology at Rouen*, 1993, p. 51-59. D. Paris-Poulain, *op. cit.*, p. 121-137.

41. *Guide Art Roman, Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelone, 1998, p. 170-175.

42. Le programme iconographique de Sigena se compose de trois cycles complémentaires : vingt épisodes vétérotestamentaires sur les cinq arcs diaphragmes qui soutenaient le plafond de la salle capitulaire, onze scènes du Nouveau Testament sur les quinze qui à l'origine ornaient les murs de la dite salle et une généalogie du Christ, issue de Matthieu (1, 1-16) et de Luc (3, 23-38), sur les intrados des arcs. Les peintures ont été endommagées en 1936 lors de l'incendie qui ravagea le monastère. Leur dépose est intervenue consécutivement à cet incident. Otto PÄCHT, « A cycle of English frescoes in Spain », *Burlington Magazine*, n° 103, 1961, p. 166-175; Jose GUDIOL, *Pintura Medieval en Aragon*, Saragosse, 1971, p. 13-16; Walter OAKESHOTT, *Sigena. Romanesque paintings in Spain and the Winchester Bible artists*, Londres, Harvey Miller and Medcalf, 1972; Gonzalo M. BORRAS GUALIS et Manuel GARCIA GUATAS, *La pintura romanica en Aragon*, Saragosse, 1978, p. 205-229; Joan SUREDA, *La pintura romanica en España*, Madrid 1985, p. 352-359; Angel SICART, « Las pinturas de Sigena », *Cuadernos de Arte Español*, n° 39, 1996, p. 4-31; F. SCHULER, *The pictorial program of the chapterhouse of Sigena*, Thesis, Institute of Fine Arts, New York University, 1995.

intéressantes. Ainsi, si l'on ne retient que le traitement de la barbe et des cheveux par exemple, dans les deux cycles picturaux, une même ligne ondulante cerne les différentes mèches, seulement cassée au niveau du menton par une série de traits circulaires destinés à en définir la protubérance. Le modelé des visages et des mains est également obtenu selon une technique identique dans les deux compositions : les fronts sont striés par trois lignes claires, l'une d'entre elles se terminant en pointe à la naissance du nez, et l'ossature des mains est soulignée de traits blancs (fig. 5 et 6).

Le second type de personnage, plus juvénile, existant à Moissac se retrouve aussi à Sigena. Il a été choisi dans le cycle aragonais pour des personnages plus secondaires, comme pour introduire de la diversité dans les figures.

Les comparaisons stylistiques que l'on peut établir entre les peintures de Moissac et celles de Sigena sont assez flagrantes. Même s'il faut rester prudent en considération de l'usure des peintures moissagaises et de la détérioration partielle de l'ensemble aragonais (43), les similitudes de formes sont incontestables. De plus, les procédés picturaux mis en œuvre semblent être identiques : une même maîtrise graphique caractérise les deux ensembles.

Le contenu didactique des programmes picturaux de Moissac et de Sigena peut-il également être comparé ? Leur teneur est en fait quasiment identique même si les thèmes qui les illustrent ne sont pas exactement similaires. Ainsi, l'Arbre de Jessé est absent des peintures de Sigena, mais la généalogie du Christ est bien évoquée au travers des représentations de prophètes qui ornaient les intrados des arcs de la salle capitulaire et assuraient le lien entre les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament qui figuraient respectivement sur les arcs et les murs. Le discours est donc similaire d'un ensemble à l'autre, avec une dimension particulière accordée toutefois à celui de Moissac. La destination de l'édifice moissagais a pu influencer sur l'iconographie : ornant la voûte de l'oratoire abbatial, l'illustration de la corrélation entre les deux Testaments est complétée par le collège apostolique, garant de la continuité de l'œuvre christique, dont la présence rappelle à l'abbé occupant les lieux que, de par sa charge, cette même fonction lui incombe.

Un autre aspect qu'il faut évoquer est l'éventuelle similitude technique pouvant exister entre les deux décors peints : cela peut confirmer le lien entre les deux réalisations bien plus que le rapprochement iconographique, le choix des sujets relevant des commanditaires et non des artistes. Nous avons déjà mentionné les procédés graphiques identiques, mais au-delà de la manière de dessiner et de peindre, a-t-on eu recours à une technique d'exécution semblable et les matériaux utilisés sont-ils les mêmes ? Il semblerait que oui, les analyses récemment réalisées pour Sigena ayant révélé que les peintures de la salle capitulaire du monastère aragonais avaient été peintes à fresque et que les fonds bleus d'origine, aujourd'hui noirs sous l'effet de la chaleur de l'incendie, avait été réalisés avec de l'aérinite (44).

Au regard du caractère souvent empirique de la technique picturale au Moyen Âge – on sait combien les procédés d'exécution varient d'un



FIG. 6. SIGENA. PEINTURES DE LA SALLE CAPITULAIRE DU MONASTÈRE SAINTE-MARIE (déposées et présentées au MNAC de Barcelone), Noé endormi, détail de l'ivresse de Noé. Cliché V. Czerniak.



FIG. 7. FEUILLE MORGAN. Scènes de la vie de David, détail. New-York, Pierpont Morgan Library, m. 619 v°. Cliché V. Czerniak.

43. Rappelons que le monastère de Sigena a brûlé en 1936 et que les peintures ont été endommagées : les pigments ont virés sous l'effet de la chaleur et la dépose a été suivie d'une restauration parfois un peu lourde.

44. Rosa M. GASOL FARGAS, « Study of the original technique of the wall paintings of the chapter house of Santa Maria de Sigena, Spain (1190-1200) », *12th Triennial Meeting, ICOM Committee for Conservation*, Lyon, 29 août-3 septembre 1999, p. 467-472.



FIG. 8. *FEUILLE MORGAN*. Scènes de la vie de David. New-York, Pierpont Morgan Library, m. 619 v°. Cliché V. Czerniak.

ensemble à l'autre, chaque atelier ayant ses recettes propres – de telles analogies sont riches d'enseignement. Il y a certes quelques petites différences : ainsi le lapis-lazuli présent à Moissac est absent de la palette chromatique de Sigena et inversement pour le vermillon, mais un tel faisceau de similitudes ne peut que nous inviter à lier les deux décors.

Dès lors, on est en droit de s'interroger sur une source d'influence commune.

Si aucun renseignement ne nous éclaire sur les conditions de création des peintures de Moissac, il en va autrement des peintures de Sigena. En effet, on sait que le monastère aragonais a été fondé en 1187 par la reine Sancha, épouse du roi Alphonse II d'Aragon, et que les peintures de la salle capitulaire ont été unanimement attribuées par l'historiographie de ces trente dernières années à des artistes anglais (45). Elles constituent l'un des plus beaux exemples du style néo-byzantinisant de l'an 1200 dans son expression monumentale. Les rapprochements qui peuvent être proposés avec certaines peintures de la *Bible de Winchester* notamment (fig. 7 et 8), ont permis d'attribuer la réalisation du décor de Sigena à l'atelier du maître de la *Feuille Morgan* (46). Une telle attribution n'a rien de surprenant, des liens étroits existant entre l'Angleterre et l'Aragon depuis le milieu du XII^e siècle. Alphonse II et Henri II Plantagenêt signent en effet, en 1158 et 1181, deux coalitions destinées à officialiser leur lutte commune contre le comte de Toulouse (47). Les peintures de Sigena sont vraisemblablement une des manifestations des bonnes relations entretenues entre la maison d'Aragon et celle d'Angleterre, réactivées en cette fin du XII^e siècle.

Les relations anglo-aragonaises intéressent le Quercy au premier chef car dans ce contexte de coalition contre Raimond VI de Toulouse, le duc d'Aquitaine, Richard Cœur de Lion, mène sur ordre de son père, en 1188, une grande expédition visant à occuper les possessions les plus occidentales du toulousain. Dix sept châteaux sont alors pris dont Moissac et Cahors (48). La domination anglaise sur le Quercy dure jusqu'à la fin de l'année 1196 : Raimond VI épouse Jeanne d'Angleterre et le Quercy est alors restitué. Dans les actes notariés moissagais, la titulature comtale ne réapparaît qu'à partir du 1^{er} mai 1197 (49).

Ainsi, le contexte historique de la fin du XII^e siècle accrédite les rapprochements stylistiques et techniques qui peuvent être établis entre Sigena et Moissac.

Des peintures anglaises à Moissac ?

Les éléments réunis incitent à penser que nous n'avons pas affaire à Moissac à l'œuvre d'un atelier simplement influencé par les peintures de Sigena, mais bien au réel travail de certains membres de l'équipe ayant collaboré à la décoration du monastère aragonais. En Espagne même, certains de ces artistes sont de toute évidence intervenus dans d'autres édifices : dans l'église paroissiale de Sigena d'abord, mais aussi à Artaiz et Artajona (50). Le contexte politique qui, à la fin du XII^e siècle, lie d'une certaine façon l'Aragon et le Quercy permet de supposer que les peintres qui ont travaillé à Moissac n'y sont pas venus par hasard. Cette hypothèse est étayée par le fait que, pour l'heure, extérieurement à l'ère d'influence des Plantagenêt, aucun autre ensemble pictural comparable ne nous est connu.

Peut-on pour autant attribuer directement à la présence de Richard Cœur de Lion en Quercy la réalisation des peintures murales de l'oratoire abbatial moissagais ? Si l'on tient compte des faits portés à notre connaissance, Richard, alors duc d'Aquitaine, s'est seulement rendu dans le Quercy pour en prendre possession en 1188, puis il y est mentionné une seconde fois en 1190 – il est alors roi d'Angleterre – pour la rédaction de la charte de confirmation des privilèges de l'abbaye de Grandselve, à laquelle assiste en tant que témoin l'abbé de Moissac (51). Ce dernier s'appelle alors Bertrand et, malgré le défaut d'information le concernant – on ne connaît même pas son patronyme –, il est important de rappeler qu'il a personnellement rencontré Richard, même s'il y a fort à penser que leurs rapports furent épisodiques (52).

45. Voir réf. note n° 42.

46. Scènes de la vie de David, New York, Pierpont Morgan Libr., m. 619 v°.

47. Laurent MACÉ, *Les comtes de Toulouse et leur entourage*, Toulouse, Privat, 2000, p. 66-86.

48. *Op. cit.* ; Jean FLORI, *Richard Cœur de Lion, le roi chevalier*, Fayard, 1999, p. 71.

49. Laurent MACÉ, *op. cit.*

50. Otto DEMUS, « European Wall Painting around 1200 », *The Year 1200 : a Symposium*, The Metropolitan Museum of Art, 1975, p. 103.

51. *Gallia christiana* citée par A. LAGRÈZE-FOSSAT, *op. cit.*, III, p. 41 et E. RUPIN, *op. cit.*, p. 81.

52. Richard part pour la troisième croisade en 1190, il est prisonnier de l'empereur Henri VI de 1192 à 1194, puis fait la guerre contre Philippe Auguste de 1194 à 1198. Le Quercy est rendu au comte de Toulouse à la fin de l'année 1196 et Bertrand meurt en 1197 (J. FLORI, *op. cit.* ; E. RUPIN, *op. cit.*, p. 79).

Le fils d'Henri II n'est pas particulièrement connu pour ses activités de mécène, et si aucune intervention de cet ordre ne semble pouvoir lui être attribuée, il fait tout de même partie d'une famille qui pratiqua le patronage artistique (53).

Un épisode de l'abbatiale de Bertrand a pu fournir une opportunité aux artistes anglo-aquitains. L'année même de la prise de contrôle de Richard, un terrible incendie détruisit la presque totalité de la ville, les clochers et une partie du monastère (54). On ne sait pas si le logis abbatial fut touché et la chapelle ne porte aucune trace d'un sinistre par le feu, mais pourquoi ne pas évoquer la possibilité d'une entreprise de décoration de la chapelle inscrite dans le cadre des réfections générales en cours au sein de l'abbaye ?

Une autre hypothèse peut être évoquée, c'est celle de l'intervention de Jeanne d'Angleterre, la sœur de Richard, qui épouse Raimond VI en 1196. Elle fut l'une des rares comtesses de Toulouse à pouvoir faire valoir ses prérogatives, agissant à deux reprises comme certains officiers du prince investis d'une délégation comtale (55). Elle est donc tout à fait susceptible d'avoir parrainé le travail de certains de ses compatriotes.

Qu'il s'agisse d'une œuvre réalisée lors du séjour de Richard – ce serait alors le seul témoignage archéologique de l'occupation du Quercy par les anglais – ou d'un décor imputable à la présence de sa sœur en tant que comtesse de Toulouse, il n'en demeure pas moins que les peintures de l'ancien logis abbatial de Moissac témoignent de la diffusion méridionale de l'influence des Plantagenêt. Elles sont à considérer comme un jalon du rayonnement de la culture anglo-normande, pas seulement au niveau de l'expression graphique et décorative qui caractérisent ce style 1200 dont elles sont pour l'heure le seul exemple languedocien, mais également sur le plan du contenu iconographique : le modèle dionysien de l'Arbre de Jessé, si tôt prisé et triomphant en Angleterre, trouve très certainement ici sa première expression méridionale. La réalisation de ces peintures pourrait être située entre 1188 et 1199 : ce *terminus post quem* s'impose, la dernière année du XII^e siècle marquant la disparition du roi Richard ainsi que de sa sœur Jeanne.

53. Les Plantagenêt ont eu un certain intérêt pour les arts de la couleur comme le prouve la verrière ornée de la Crucifixion de saint Pierre de la cathédrale de Poitiers où l'on peut voir les parents de Richard, Aliénor et Henri II, entourés de leurs enfants, porter en offrande le vitrail en témoignage de leur patronage artistique, ou bien encore la mention qui est faite de la réalisation, selon la volonté d'Henri II, d'une peinture murale dans son palais de Winchester représentant un grand aigle attaqué par ses quatre aiglons, allusion directe aux lourds différents qui opposèrent le roi et ses fils (Martin AURELL, *L'empire des Plantagenêt (1154-1224)*, Perrin, 2003, p. 49, 97).

54. E. RUPIN, *op. cit.*, p. 82.

55. L. MACÉ, *op. cit.*, p. 60-61.