



HAL
open science

Découvertes sur les peintures murales tardo-médiévales de la cathédrale de Digne, Notre-Dame-du Bourg

Yannick Frizet

► **To cite this version:**

Yannick Frizet. Découvertes sur les peintures murales tardo-médiévales de la cathédrale de Digne, Notre-Dame-du Bourg. *Chroniques de Haute-Provence*, 2005, 354, pp.169-199. hal-02143877

HAL Id: hal-02143877

<https://hal.science/hal-02143877v1>

Submitted on 29 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Découvertes sur les peintures murales tardo-médiévales de Notre-Dame-du-Bourg, ancienne cathédrale de Digne.

Yannick Frizet – LA3M UMR 7298 – Université d’Aix-Marseille CNRS

Un peu plus d’un siècle et demi après l’achèvement de la cathédrale Notre-Dame-du-Bourg, une campagne de peinture fut entamée pour orner les murs intérieurs de la nef. Cette commande intervenait après l’incendie de 1397 qui avait endommagé les précédents décors peints composés de 12 médaillons, dont deux sont visibles, et d’une peinture tympanale, toujours en place au revers du portail. Ces premières peintures avaient certainement été réalisées dans les années 1330, peu avant ou peu après la consécration de l’église. Il est probable que cette commande ait été une initiative de l’évêque consécrateur Elzéar de Villeneuve, dont un portrait en priant se trouve sur le tympan intérieur.

La seconde campagne de décor peint, qui fit l’objet de mes recherches, apparaît beaucoup plus ambitieuse. D’après les scènes conservées, la surface peinte au XV^{ème} siècle était supérieure à 46 m², sur une hauteur dépassant les cinq mètres. Si l’on considère les fragments de décor et les mentions antérieures¹, la surface recouverte de peinture atteignait au moins le double de ce qui est visible aujourd’hui. Avec une surface minimale de 92 m², on peut parler de décor monumental et même d’une des campagnes de peinture les plus ambitieuses de la Provence du XV^{ème} siècle.

A ce titre, le décor dignois méritait une étude.

Présentation de l’œuvre

L’iconographie chrétienne choisie en ce lieu est tout à fait cohérente avec les exemples connus pour la fin du Moyen Age dans l’aire alpine. Ceux-ci témoignent d’une prédication orientée vers le salut de l’âme et les moyens fournis par l’Eglise pour le réaliser. Devant le péché, il ne reste plus à l’homme, pour bénéficier du plan de salut de Dieu, atteindre la contemplation divine et échapper aux châtements éternels, que le recours à la pénitence, à la prière, et à l’intercession de la Vierge et des saints auprès du Christ et de son Père. Ce sont précisément les croyances que l’on trouve exprimées dans les images de Digne.

Parmi les saints présents, on note saint Christophe, sur le premier pilier sud. Cette figure du géant « porteur du Christ », duquel on distingue le bras gauche tendu tenant le globe du pouvoir, avait l’originalité d’être peinte sur la colonne engagée du pilier, de façon convexe. Les vides entre la colonne et ses ressauts avaient même été comblés de mortier afin de redresser un peu cette image convexe et la rendre plus lisible. La scène est délimitée par un double filet noir et blanc, doublé d’une frise de quadrilobes.

¹ Labande Léon-Honoré, *Les Primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, Marseille, 1932, p. 178.

Sur le deuxième pilier nord, sont représentés en hauteur le saint évêque Honorat (photo I), introducteur du monachisme en Provence, et une Lapidation de saint Etienne plus bas. Cette dernière scène est peu lisible et n'a jamais été analysée. Un examen attentif révèle l'ampleur du cadre de cette scène et sa composition (photo II). Il s'agit de la scène traditionnelle de la lapidation du protomartyr par deux faux témoins. On distingue ces deux personnages enturbannés, leur visage vociférant, leur main droite crispée sur un galet et tendue vers le martyr. Celui de gauche conserve une provision de pierres dans le giron de son justaucorps. Etienne est en position inférieure, tourné vers la droite, et dans l'attitude du priant, les mains jointes. Une ou deux pierres pèsent sur son crâne. Dans l'angle supérieur gauche, lui apparaît Dieu le Père, dans un fragment de gloire. Barbu et drapé, le Père pointe son index vers la droite².

Sur le mur situé à main droite dès l'entrée, deux visages de saints anonymes et nimbés, dont un évêque mitré, se devinent.

D'autres murailles portent des décors mieux conservés. L'espace disponible permet le développement de scènes narratives. Le mur sud de la deuxième travée comporte un Jugement dernier (Photo III), qui s'articule en trois registres, de haut en bas : 1) la Jérusalem céleste centrée sur le Christ Juge, 2) la résurrection des corps, 3), l'Enfer. Ce jugement dernier est lié à un triple septénaire occupant les deux tiers droits de l'espace du mur. Une division en registres s'y applique encore, avec de haut en bas : 1) le septénaire des Vertus, 2) le septénaire des Vices, 3) celui des Châtiments. L'ensemble « Jugement dernier - triple septénaire » forme un panneau matérialisé horizontalement par un filet noir souligné d'une bande blanche. Une frise de feuillage, jalonnée de médaillons de quatre-feuilles, clôturée horizontalement le panneau, alors que deux colonnes latérales le bordent verticalement. Chaque colonne de flanquement est peinte sur l'intérieur du ressaut du pilier, et celle de droite porte encore un chapiteau corinthisant.

Le mur d'en face est consacré à une Annonciation à la Vierge (photo IV). Il se distingue de l'ensemble par ses coloris plus doux et un intérêt plus évident pour la perspective. Il était encadré par une frise de feuillage supérieure (fragmentaire aujourd'hui) et par une colonne latérale droite, torsadée et en trompe-l'œil. Un fragment de frise de dents de scie est visible au-dessous du panneau de l'Annonciation, sans qu'il soit possible de l'incorporer à l'ensemble tardo-médiéval³.

Enfin, le mur nord de la travée suivante conserve un large panneau représentant le martyr de l'apôtre saint André (photo IV). Au-delà du cadre noir et de la bande blanche, on y retrouve les dispositifs de bornage déjà observés sur les autres murs, celui de la frise de feuillages horizontale, conservée ici en partie supérieure, et des colonnes verticales, dont une seule est conservée à gauche du panneau, sur la face interne du ressaut du pilier. Cette colonne en trompe-l'œil est veinée de rouge, ce qui peut s'interpréter comme un matériau de marbre en trompe-l'œil.

² C'est l'occasion de noter la présence d'un graffiti. Au bout de l'index de Dieu le Père a été gravée la date : *17 octobris*. D'après Mr Boyer, professeur à l'université d'Aix-Marseille I, la graphie de cette inscription correspond à la fin du Moyen Age, XV^e ou XVI^e siècle. Elle a probablement été apposée postérieurement au décor, pour commémorer un évènement qu'en l'état actuel, je n'ai pas encore identifié.

³ La présence de feuillages lobés délimités par des dents de scie évoque certaines frises du XIII^e siècle ; on pense particulièrement à celles de la Tour Ferrande de Pernes-les-Fontaines.

Particularités iconographiques

Dans cet ensemble, plusieurs détails suscitent la curiosité. Il existe çà et là certaines particularités iconographiques sur lesquelles on peut tenter une analyse, d'autant que ces éléments concourent à une tentative de datation.

Dans la Jérusalem céleste, on relève le mouvement de la Vierge intercédant auprès de son fils en se pressant les seins (photo VI). On peut aisément en retrouver le sens dans la perspective de l'intercession maternelle : par ce geste, Marie rappelle à son fils sa condition passée de nourrisson puis d'homme, afin qu'il juge avec indulgence les hommes qui l'implorant⁴. Si une telle image n'est pas unique, les exemples n'en sont pas très nombreux. La tentative d'apitoiement d'une mère par l'exhibition de sa poitrine est un geste dont on trouve trace dans la littérature grecque antique, notamment dans les *Choéphores* d'Eschyle, au V^e siècle avant Jésus-Christ. Il subsiste dans l'hagiographie chrétienne à travers la *Légende dorée* et sa vie de saint Sébastien, au XIII^e siècle. Quant aux représentations, elles semblent assez tardives, d'après les œuvres conservées. Les exemples connus s'étagent dans le XV^e siècle et le premier quart du XVI^e⁵. Néanmoins, on trouve à Digne l'unique exemple d'une attitude de préhension de la poitrine à deux mains. La source iconographique de cette image reste à trouver.

À l'extérieur de la cité céleste on remarque deux personnages y accédant par une échelle inclinée sur ses remparts (photo VII). Là encore, l'image mérite d'être analysée. Elle est localisée du côté droit du Christ dans l'écoinçon réservé aux Ressuscités élus de Dieu, ceux à qui s'adresse le phylactère tenu dans la main droite du Christ et portant l'inscription : « *Venite benedicti patris mei percipite regnum quod paratum est vobis ab origine mundi* » (Mt XXV, 34). Ces deux personnages accédant à la Jérusalem céleste par une échelle, sont probablement des enfants. Cela se justifie par le canon particulièrement trapu de leurs corps, la grosseur de leurs têtes et les bourrelets de leurs membres. Le premier en hauteur, tiré par un ange derrière la courtine de la cité, laisse échapper le linge de ses langes. Le deuxième est vêtu d'une tunique blanche, qui tend à signifier qu'il est sorti de l'âge de nourrisson et donc plus âgé que le premier. Cette précaution à représenter deux enfants d'âges différents est remarquable. De toute évidence l'intention fut ici de signifier l'accès plus direct au paradis réservé aux enfants. Si le destin eschatologique privilégié des enfants existe dans d'autres images du Jugement dernier, cette matérialisation par l'échelle est un hapax⁶. On mesure mieux la portée de cette image sur son public en sachant qu'à l'époque de sa réalisation, la nef de la cathédrale est largement envahie par les sépultures, parmi lesquelles des sépultures

⁴ On trouve une justification de cela dans un *laudario* italien de la fin du Moyen-Âge : "Pour ce lait que je t'ai donné... Je te demande ici, si cela se peut, que ta sentence soit révoquée." cité par Jérôme Baschet dans *Les justices de l'au-delà., les représentations en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles)*, thèse publiée par l'École française de Rome, Paris, 1993, p. 453.

⁵ Cette iconographie a été étudiée par Maurice Volberg dans *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, Paris-Grenoble, 1954, p. 94-95 ; titre aimablement communiqué par Marie-Claude Léonelli. On peut citer les exemples d'enluminures de manuscrits du XV^e siècle (le *Speculum humanae Salvationis* et les *Grandes Heures* d'Antoine Vérard), d'une peinture murale de l'église de Cahors (1484), d'un panneau peint flamand (1500-1501, conservé au Louvre), d'un vitrail de la cathédrale de Beauvais (1516, mentionné par Emile Mâle dans *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France, Études sur l'iconographie du Moyen Age et ses sources d'inspiration*, 6^e éd, Paris, 1969, rééd. 1995, p. 162 et n. 4) et du retable de Puget-Thénières (attribué à Antoine Ronzen, 1525). On peut enrichir ce corpus de l'image, plus ancienne, du Massacre des Innocents de la chapelle Saint-Martin d'Aime (Savoie, début XIII^e siècle), où les mères tentent d'apitoier les soldats en exhibant leur poitrine.

⁶ Opinion corroborée par Marie-Claude Léonelli et Jérôme Baschet.

d'enfants. D'une manière générale, cette iconographie du Jugement dernier correspondait bien aux besoins d'une église-nécropole où se déroulaient de fréquentes cérémonies funéraires⁷.

Plus bas dans le Jugement dernier, à hauteur de l'Enfer mais isolée de celui-ci par une paroi de pierre, se trouve une niche rectangulaire habitée par trois visages monstrueux (photo VIII). Voilà un autre cas énigmatique. Derrière cette fenêtre ébrasée se trouve un espace à la fois proche de l'Enfer et à l'aplomb de la falaise des Ressuscités. Comme dans l'Enfer, cet espace est la proie des flammes, lesquelles sortent par les orifices des trois visages apparents. C'est la seule similitude qui existe entre ces trois personnages et les démons qui peuplent l'Enfer et les compartiments des Châtiments. Non seulement ils baignent dans le feu infernal mais les flammèches qui jaillissent de leurs yeux, leurs bouches et leurs oreilles évoquent le feu destructeur qui les consume ou encore le pouvoir de nuisance qu'ils peuvent exercer sur les sens⁸. On pourrait facilement conclure à la présence de trois démons si leur apparence physique ne se distinguait pas aussi radicalement de celles des démons qui entourent Satan. Ceux-là sont toujours à l'image de leur maître, c'est-à-dire très poilus, hirsutes, cornus, avec une longue queue, parfois barbus, avec des pattes et un bec de gallinacés. Dans notre niche se trouvent trois créatures au poil ras, sans cornes, avec un visage analogue formé d'un front bombé, d'un nez crochu, et d'un menton en galoche ; et pourtant de couleurs diverses. L'un est rouge, l'autre a le poil rosé, le troisième présente un pelage noir rehaussé de poils blancs. Chose remarquable, ils ont tous trois les yeux écarquillés. Le monstre rouge fixe le spectateur de trois-quarts, tandis que le rosé, tourne son profil vers Satan. Le troisième monstre est vu de trois-quarts aussi, et si ses yeux ne sont pas conservés, son regard semble orienté vers les damnés gisant aux pieds de Satan. Il y a dans cette image un jeu de regards assez élaboré, visant peut-être à interpeller le spectateur, susciter son identification avec les damnés et l'alarmer par l'effroyable destin qui l'attend dans la gueule béante de Satan. On voit ici mis en œuvre un artifice peu répandu d'interpellation du spectateur.

Néanmoins, la tentation a été grande de voir dans cet espace annexe de l'Enfer le Purgatoire. C'est le parti de deux commentateurs qui s'exprimaient à un siècle d'intervalle⁹. Suivant l'avis peu favorable de deux professeurs poursuivant des recherches sur les images de l'au-delà au Moyen-Age¹⁰, j'incline à me détourner de l'idée de la représentation réelle d'un Purgatoire. Cependant, l'absence du troisième lieu de l'au-delà à Digne pourrait donner prise à une interprétation théologique par défaut.

Sur le mur faisant face, l'Annonciation (photo IV) comporte elle aussi une originalité de taille. Il est peu fréquent de trouver une représentation médiévale du Christ sous la forme d'un embryon serrant une croix contre lui (photo IX). Les images qui ont existé ont été condamnées par le concile de Trente (1545-1563) ; jugées hérétiques, elles n'ont plus été employées après le concile et parfois même ont été éradiquées des peintures antérieures.

L'Annonciation était perçue comme une scène capitale dans l'histoire du salut du monde. C'est le premier acte du mystère de l'Incarnation, celui où se manifeste pour la première fois la volonté de Dieu d'offrir son propre fils pour racheter l'humanité. À ce titre,

⁷ Voir Démians D'Archimbaud Gabrielle et alii, *Notre-Dame-du-Bourg, une vie de cathédrale*, Digne, 1990, p. 42-44. Citons le célèbre exemple d'une iconographie du Jugement dernier en contexte funéraire, celui des peintures murales attribuées à Buffalmaco, au Camposanto de Pise (1332-1342).

⁸ Cette assertion s'inspire d'une référence biblique tirée du livre de l'Apocalypse (IX, 17-19 et XI, 5).

⁹ Le Docteur Ollivier dans "Digne et ses environs. Archéologie, Histoire, Ethnographie », dans *Bulletin de la société scientifique et littéraire des Basses-Alpes*, 1880, p. 88 et Pierre Colomb dans "À Notre-Dame-du-Bourg", dans *B. S. S. L. des Alpes de Haute-Provence*, n°281-282, 1978, p. 84.

¹⁰ Il s'agit de M^{rs} Jérôme Baschet et Michel Vovelle.

les scènes d'Annonciation abondent dans toute la zone alpine, en Provence occidentale et ailleurs¹¹, notamment pour le XV^e siècle. La grande majorité de ces images offre une transcription fidèle de l'Évangile (Lc, I, 35) en figurant la colombe de l'Esprit-Saint envoyée par Dieu le Père vers Marie, dans un rayon de lumière dorée. C'est vraisemblablement pour offrir un aspect plus tangible du mystère de l'Incarnation aux fidèles, que certaines images comportaient un personnage supplémentaire en ce petit Enfant Jésus, appelé *homonculus* (photo IX), dirigé vers le ventre de la Vierge. Jean Paris note la réminiscence, dans cet *homonculus*, d'une tradition médicale de la Grèce antique selon laquelle la semence masculine véhiculait un être humain minuscule dans le ventre de la femme¹². Parmi les exemples de ce type que j'ai eu l'occasion de recenser¹³, l'*homonculus* de Digne fait encore exception. En effet, à Digne et dans quelques rares autres cas, l'*homonculus* véhiculé par le rayon divin remplace complètement la colombe de l'Esprit-Saint, qui n'est plus représentée¹⁴. Que cette iconographie soit trop éloignée du texte biblique et des canons théologiques explique probablement sa rareté. On y trouve pourtant une habile annonce de la Passion, dans cette croix que l'Enfant Jésus maintient toujours contre lui. La juxtaposition de l'enfant et de la croix symbolisant ses souffrances futures, accentuait l'innocence du Fils de Dieu et conférait une valeur dramatique à son sacrifice pour les hommes¹⁵.

Bien que ne couvrant que partiellement l'originalité des images dignoises¹⁶, les exemples qui viennent d'être développés ne sont pas anodins et conduisent à s'interroger sur les raisons de ces choix. Qu'est-ce qui, dans le chantier de Digne, a pu faire émerger ces images atypiques ? Cette question, bien que malaisée à élucider après cinq siècles, focalise l'intérêt du chercheur sur le milieu qui a pu engendrer ces images, produit de la confrontation entre un ou des commanditaires et un atelier de peintres au talent indubitable.

Aspects techniques du chantier de décoration picturale

Un examen méticuleux des surfaces peintes, bien que mal conservées et non restaurées, permet d'en apprendre beaucoup sur le déroulement du chantier de peinture du XV^e siècle. La séquence des gestes des artisans a pu être reconstituée.

¹¹ Je renvoie à l'ouvrage de Daniel Arasse, *L'Annonciation*, Paris, 2003.

¹² Paris Jean, *L'Annonciation*, Crémone, 1997, p.32-34.

¹³ Citons, de façon non exhaustive, le panneau d'Andrea di Nerio (Arezzo, v. 1350), celui de Lorenzo Veneziano, (Venise, musée de l'Accademia, 1371), la chapelle Saint-Sébastien de Lanslevillard (Savoie, 1446), la chapelle Notre-Dame de Benva à Lorgues (Var, fin XV^e-début XVI^e siècle), une xylographie de *la Bible des pauvres* (v. 1460, présentée dans Mâle Emile, *op.cit.*, p. 238, fig. 124 : "L'Annonciation avec Eve et le serpent et la toison de Gédéon"), la chapelle des Vigneaux (mil. XVI^e siècle).

¹⁴ J'ai n'ai pu relever que trois autres exemples : dans le panneau de Robert Campin (New York, Cloisters, v.1425), l'Annonciation d'Aix (Aix-en-Provence, église de la Madeleine, 1443-1444), et celle d'Avigliana (Piémont, église Saint-Pierre, milieu XV^e siècle).

¹⁵ Le recours de l'Eglise de la fin du Moyen Age aux images dramatiques est attesté par la multiplication des images du Christ de Douleur portant les instruments de la Passion (signalons les exemples moins connus de l'autel de Molini di Triora en Ligurie (1435), et du chœur liturgique de l'abbatiale Sant'Antonio de Ranverso en Piémont (av. 1440), de la Crucifixion, de la Pietà, des scènes de martyre des saints, etc.

¹⁶ Pour ce qui est des autres originalités iconographiques, telles la croix latine du martyre d'André, les cuirs retroussés du médaillon de Dieu le Père dans l'Annonciation, etc., je me permets de renvoyer à mon mémoire de Maîtrise, *Les peintures murales du XV^e siècle dans Notre-Dame-du-Bourg, ancienne cathédrale de Digne-les-Bains*, soutenu à Aix-en-Provence en juillet 2004 sous la direction de Marie-Claude Léonelli et Yves Esquieu, et consultable aux Archives départementales des Alpes de Haute-Provence, à la Société scientifique et littéraire des Alpes de Haute-Provence à Digne, et au Centre de Documentation du Petit Palais à Avignon.

En premier lieu, la surface murale a été préparée par un piquetage systématique qui se révèle dans les zones où la couche d'enduit s'est détachée. Ce piquetage crée des aspérités dans la paroi de façon à permettre un bon accrochage de l'enduit qui supportera la peinture. Il est probable que le travail en hauteur ait été réalisé depuis un échafaudage de bois, comme il apparaît sur les enluminures, lequel a pu être soit monté par l'atelier lui-même, soit préparé avant son arrivée.

La seconde étape a consisté à recouvrir les murs choisis d'un enduit grisâtre, constitué de chaux, mêlée à de l'eau et du sable noir de la Bléone. Dans le cas du mur sud de la deuxième travée, portant la scène du Jugement dernier, j'ai pu retrouver la marque d'une ligne horizontale de chevauchement d'enduit, soit une *pontata*. Cela signifie que ce mur-ci a été enduit en deux temps : la moitié supérieure tout d'abord, où ont été peints la Jérusalem céleste, l'écoinçon des Réprochés (disparu) et les septénaires des Vices et des Vertus, puis la moitié inférieure, destinée à l'Enfer, au septénaire des Vices et à la Résurrection des Justes.

A la suite, un premier travail de composition s'impose. Il s'agit de reporter les grandes lignes du modèle, généralement convenu à l'avance avec le commanditaire, sur le mur au moyen d'un pinceau fin. Les couleurs utilisées pour ce dessin préparatoire apparaissent dans les zones où la couche picturale s'est détachée. On relève à la fois de l'ocre jaune, de l'ocre rouge et un ton bistre, employés indifféremment sur les trois murs principaux. Dans tous les cas, la matière colorante est très diluée, et la teinte est légère telle de l'aquarelle. Ainsi ont été abordées les silhouettes du visage de la Tempérance, d'un assesseur d'Egée, de l'*homonculus*, etc. Le dessin préparatoire est encore l'occasion de contraster les surfaces entre elles par des hachures, que l'on remarque sur la croix de l'*homonculus* (photo IX) ou la zone mammaire de la Vierge (photo VI).

Des tracés en creux encore visibles attestent que des lignes ont été portées à la pointe dans l'enduit frais. La double nécessité d'inciser sur enduit frais et d'apposer au plus tôt les grands axes de la composition a pu provoquer la réalisation simultanée du dessin préparatoire et du tracé en creux. Les lignes incisées sont rectilignes dans le cas des courtines de la Jérusalem céleste ou des supports des porches de l'Annonciation, ou courbes dans le cas des réglures des phylactères du Christ ou des auréoles. Dans le cas des auréoles des saints du Paradis, les observations m'ont convaincu que le travail d'incision est intervenu postérieurement au dessin préparatoire¹⁷. Par ailleurs, un des motifs circulaires du portique des Vices est encore creusé de deux sillons concentriques, et leur centre témoigne de l'usage, « fossilisé » dans l'enduit, d'un compas à pointes sèches. Certains tracés en creux doivent être très marqués, comme ceux des auréoles de la cour céleste, incisions circulaires qui délimitaient certainement une surface à recouvrir de feuilles métalliques¹⁸. Ainsi, il faut imaginer sainte Catherine et sa couronne, la Madeleine, sainte Marie, sainte Anne, et les autres membres de la cour céleste, nimbés d'argent ou d'étain, et la lumière rasante jouant avec les reliefs de grènetis et de filets circulaires au-dessus de leurs têtes.

¹⁷ Cela apparaît clairement dans l'auréole de l'ange inférieur de la Jérusalem céleste. On remarque que les incisions circulaires interrompent les tracés préparatoires en ocre-rouge.

¹⁸ Bien que dépourvues de traces d'oxydation métallique, le travail minutieux et la blancheur actuelle des auréoles citées me convainquent de l'usage d'un plaquage métallique, comme il est avéré sur d'autres peintures murales contemporaines (voir l'exemple de la salle baronniale du château de la Mantà, à Saluces, Piémont, v. 1420).

En corollaire du travail d'incision se place celui du pastillage. Cela consiste à enrichir ponctuellement la couche d'enduit de façon à obtenir un relief saillant qui accroche la lumière. C'est la technique utilisée dans les auréoles de l'Annonciation, le diadème de l'archange Gabriel et le galon de sa manche.

Une fois que la surface est apprêtée, la composition tracée, les reliefs creux ou saillants portés, il est temps pour les peintres de réaliser la couche picturale. Cette étape ne se limite pas à un remplissage des surfaces par la couleur. On constate à divers endroits la superposition de couches de couleurs ou de teintes différentes. Le meilleur exemple de cette technique se trouve dans les carnations. Toutes les surfaces figurant de la chair¹⁹ ont été traitées préalablement au vert-de-gris. C'est la teinte verdâtre qui apparaît aujourd'hui sur le Christ en majesté et quasiment sur tous les personnages humains. Ce léger vert porte le nom de *verdaccio*, et son emploi en sous-couche est bien attesté dans la peinture italienne de la fin du Moyen-Âge. Le *verdaccio*, recouvert d'une couche rosée plus conforme au teint de la peau, facilite le travail du modelé de la chair, notamment celui des ombres du visage, et lui confère davantage de nuances et de réalisme. Ce travail de superposition de couches se remarque encore dans la demi-mandorle du Christ apparaissant à saint André. Dans le but de donner un certain effet vibratoire, le praticien a appliqué une sous-couche faite de vaguelettes vertes et bleues, recouvertes par une fine couche blanche. Cela conférait au blanc de la mandorle christique une irisation. On approche là d'un effet de glacis.

La technique de rendu des draperies, bien que largement répandue dans les peintures tardo-médiévales, est tout de même intéressante à considérer. Les praticiens ont résolu le problème du modelé du tissu par un mode un peu plus élaboré de superposition de couches. Par-dessus une teinte de fond, qui est la couleur que l'œil perçoit pour le vêtement, ils ont organisé sur les manteaux, les pourpoints et les robes un réseau de plis courbes ou sinueux. Pour ce faire, les lignes de creux des plis ont été tracées avec une teinte plus foncée que la teinte de fond, et les lignes de crêtes avec une teinte plus claire. Le résultat est bien visible sur la robe de la Tempérance, par exemple.

La pose des couleurs comprend également le tracé des contours des figures, objets ou motifs. Un pinceau trempé dans du noir de charbon ou de l'ocre rouge est venu cerner les surfaces afin de recouvrir les incisions et le dessin préparatoire. Enfin, les ornements tels que les frises de quadrilobes ou les feuillages des vêtements ont été appliqués au moyen d'un pochoir, comme il est manifeste sur la robe de la Luxure (photo X).

La technique de peinture mise en œuvre dans ce chantier n'est pas celle de la fresque traditionnelle telle que Giotto la pratiquait ; aucune *giornata* n'a été trouvée. Il s'agit plus vraisemblablement d'une technique mixte. Cela signifie que les peintres n'étaient pas expressément tenus de terminer leurs images avant que la couche d'enduit n'ait séché²⁰, contrairement à la peinture *a fresco*. Dans la technique mixte, la peinture est entamée sur un enduit encore frais et ne s'interrompt pas lorsque l'enduit a séché, mais mélange des matières liantes à ses pigments et colorants, de façon à garantir tout de même un bon « accrochage ». Parmi les agglutinants employés, qui s'ajoutent à l'eau et confèrent à la matière colorante la viscosité nécessaire, on trouve habituellement l'œuf (technique *a tempera*), ou bien la gomme

¹⁹ Dans le cas de *l'homonculus* de la scène d'Annonciation, le *verdaccio* a été également appliqué sous la chevelure de l'Enfant.

²⁰ Cependant, les décrochements et déformations que l'on peut constater sur certaines lignes, notamment sur les lignes de contours, laissent supposer un certain empressement dans le travail de pose des couleurs. Serait-ce une contrainte due à la volonté d'exploiter un enduit aussi frais que possible ?

arabique ou la colle de peau (technique à la détrempe). Seules des analyses chimiques permettraient de trancher ici. Mais la conservation du travail à sec est généralement moins bonne. Même dans les cas où l'enduit sec est régulièrement humidifié. Cinq cents ans après, les décollements de couche picturale nous renseignent sur les zones ayant fait l'objet d'un travail tardif à sec. Ce sont les lacunes où apparaissent une sous-couche, un *verdaccio*, ou un dessin préparatoire.

La meilleure illustration de ce phénomène se trouve dans les repeints de pudeur. Comme le nom l'indique, il s'agit de voiler la pudeur des corps représentés nus, suite au mécontentement du commanditaire par exemple. Naturellement, ces repeints sont réalisés tardivement et accrochent mal, ce qui a pour conséquence de révéler à nos yeux une nudité restée longtemps cachée. Deux personnages de notre peinture sont touchés par ce dévoilement tardif : le damné empoigné par la main droite de Satan, dans l'Enfer, que l'on avait habillé d'une tunique rouge, et une femme nue du cortège des Élus, parée d'un voile de pudeur blanc dont il ne reste que quelques filets espacés.

L'identité retrouvée de l'atelier

Comme on le comprend ici, ce vaste chantier de peinture, qui a nécessité une longue succession de gestes précis et techniques, opérés quelquefois à plusieurs mètres de hauteur depuis un échafaudage, a probablement reposé sur le savoir-faire d'un atelier très expérimenté. On ne peut concevoir dans cet ouvrage le travail de quelques barbouilleurs locaux et occasionnels, comme cela a pu être suggéré²¹.

Devant la grande diversité des compétences requises pour ce chantier, depuis celles du charpentier, du chaufournier, du maçon, du dessinateur, du géomètre, du graphiste, du coloriste, jusqu'à celles du scripteur, devant la répartition de ces tâches dans l'espace et enfin, considérant l'ampleur de ce chantier estimé à près de 100 m², on peut estimer que l'équipe était nombreuse. D'autant que la luminosité parcimonieuse de Digne, du fait de l'écran formé par les montagnes²², est susceptible en hiver et mi-saisons de raccourcir les journées de travail. Il est inadéquat de parler « du peintre » de Notre-Dame-du-Bourg, mais de « l'atelier de peintres ». Ce décor est le résultat de la collaboration de plusieurs personnes. C'est ce que confirme et tente de préciser l'analyse stylistique.

Tout d'abord, une identité de style a été constatée dans l'ensemble des décors susmentionnés. Ce style repose sur les constantes techniques que sont la composition en panneaux, le système des incisions, le *verdaccio*, l'utilisation des fonds rouge carmin, la palette chromatique ou le modelé des plis ; le style se reconnaît encore dans les ornements et motifs, comme la présence systématique, autour des panneaux, de frises de feuillages orangés ou verts sur fond carmin, les sols de mille fleurs ou le travail du faux marbre ; enfin, une cohérence figurative est sensible dans l'absence générale d'expressionnisme dans les visages (photo XI), les vues de trois-quarts, le dessin auriculaire complexe, ou la disposition des plumes des ailes d'anges, pour ne donner que quelques exemples. La récurrence de certaines maladresses concourt également à ce sentiment d'une « unité de main ». C'est le cas des perspectives, recherchées mais non maîtrisées, la combinaison de points de vue différents, une

²¹ Dans un court article de E. Martin, fondateur et conservateur du musée municipal, « La Ville de Digne de nos jours », dans *L'Alpin*, n°379, 12 août 1939, p. 2.

²² Les rochers des Neuf-Oulles, du Pied-Cocu, et la montagne de Saint-Vincent.

certaine imprécision dans les traits, ou encore de l'élongation excessive des mains²³. D'une manière générale, ces décors témoignent d'un style assez souple, qui se perçoit dans le flottement stylisé des bandeaux, les plis des vêtements ou les boucles de cheveux, et que l'on pourrait qualifier de « manière ondulée ».

Tenter de retrouver l'effectif de l'atelier responsable d'un tel ensemble est un travail de conjectures très délicat. Dans les divergences de style qui ne manquent pas d'apparaître, de façon limitée toutefois, j'ai proposé de voir différentes mains d'un même atelier. Les ateliers de peintres de la fin du Moyen-Âge, bien que dirigés par un maître unique, pouvaient employer diverses catégories de personnel, parmi lesquelles les porteurs d'eau, les apprentis, les collaborateurs (plus ou moins spécialisés), les associés. Il est évident que la peinture du mur sud de la deuxième travée (celle du Jugement dernier et des trois septénaires) présente deux styles différents. Aux deux *pontate* relevées correspondent précisément deux mains. La partie supérieure est l'œuvre d'une main plus assurée, traçant des personnages plus déliés, que son collaborateur de la partie inférieure. J'ai donc proposé de voir la main du maître de l'atelier dans le Jugement dernier, les deux enfants à l'échelle, et les deux septénaires des Vertus et des Vices, soit les thèmes les plus importants de l'ensemble, comme il est naturel de la part d'un chef d'atelier. Il est manifeste que l'Enfer et le septénaire des Châtiments relèvent d'une deuxième main, celle d'un assistant, probablement un praticien moins expérimenté aboutissant à des figures moins délicates, un dessin moins soigné, des personnages plus allongés, une manière moins « ondulée », visible notamment dans les chevelures²⁴. Cependant, la collaboration directe des deux hommes n'est pas exclue, comme il ressort de l'analyse stylistique de la scène de l'Enfer et des Ressuscités.

En outre, la participation du maître au panneau de l'Annonciation me semble attestée au moins par le visage de l'*homunculus* (photo IX), semblable aux visages des saints de la Jérusalem céleste, et par le traitement des ailes et des mèches de cheveux de l'archange. Sa contribution au panneau du martyr de saint André est visible dans la disposition ondulée du bandeau d'un bourreau (photo V), identique aux langes déployés de l'enfant sur l'échelle (photo VII).

Enfin, c'est certainement la même main qui a tracé les veines rouges du marbre sur le sol des Vices et les mêmes veines sur la colonne qui flanque le martyr d'André, la même main qui a bordé d'une double ligne ocre rouge le voile de sainte Anne dans la Jérusalem céleste et le giron de deux bourreaux du martyr d'André, enfin le même praticien a réalisé à main levée toutes les frises de feuilles d'acanthes affrontées avec marges grise et noire et rehauts de blanc ou de noir. Faut-il y voir la main du maître d'atelier ?, ou celle d'un troisième exécutant, spécialisé dans les ornements ? La spécialisation des peintres est attestée dans certains ateliers de la fin du Moyen-Âge²⁵.

Ainsi, que faut-il penser de l'auteur du saint Christophe, qui travaillait avec un style tout autre que ceux déjà signalés ? Était-il un membre spécialisé de l'atelier identifié ou un peintre indépendant ayant travaillé à un autre moment ? Le mauvais état de conservation rend cette question insoluble pour nous. Pour les mêmes raisons, il est délicat de se prononcer sur les panneaux de saint Honorat et saint Étienne ; pour autant, leur parfaite intégration dans la

²³ Pour une étude exhaustive des similitudes entre les différents panneaux peints, je renvoie à mon mémoire de Maîtrise (voir *supra* n. 16)

²⁴ Voir l'exemple de la chevelure détachée dans le châtement de la Luxure.

²⁵ Pour la composition des ateliers et la spécialisation je renvoie, entre autres, à Cassagnes-Brouquet Sophie, *Culture, artistes et société dans la France médiévale*, Gap, 1998, p. 87-88.

composition en panneaux et frises m'encourage à les considérer comme contemporaines de l'ensemble.

Quoi qu'il en soit, il paraît établi que l'atelier recherché se composait au moins de deux praticiens de la peinture et probablement des auxiliaires. Grâce à l'analyse précise du style de cet atelier, et en le comparant avec les productions picturales voisines des Alpes provençales, il m'a été possible de retrouver sa trace dans une autre église. Il s'agit de la chapelle Saint-Érige d'Auron, dans les Alpes-Maritimes. Dans trois conques orientales de tailles inégales se développent trois cycles : la légende de saint Denis dans l'abside nord, celle de Marie-Madeleine au centre, et celle de saint Érige au sud. L'atelier a mis en œuvre à Auron la même technique de pastillage, de *verdaccio*, d'incisions, de cernes, les mêmes conceptions du modelé, de la perspective, de faux marbre veiné de rouge, de sols de mille fleurs²⁶, de flammes sinueuses, les mêmes procédés vestimentaires, des colonnettes équipées semblablement. S'il est vrai que c'est surtout le travail des visages qui renferme les « marques d'atelier », force est de constater que, comme à Digne, les visages d'Auron sont fins et joufflus (photo X et XII), avec des paupières bien marquées, quelquefois saillantes sur les vues de trois-quarts, une bouche ne dépassant pas la largeur des ailes du nez, un menton en boule, une pupille dans un iris cerné, un dessin auriculaire complexe, et des cheveux aux mèches ondulées²⁷. On reconstitue jusqu'à la composition du carnet de dessins du maître d'atelier qui a représenté ici et là exactement les mêmes fleurons décoratifs sur les vêtements (photo X et XIII), les mêmes motifs de carrelage bipartite, et un saint évêque en pied tout à fait standardisé (photos I et XIII).

Cet évêque est d'ailleurs l'objet d'une analogie non plus stylistique, mais iconographique. En effet, au cœur de la séquence d'images consacrées à la légende de saint Denis se place un portrait en pied de saint Domnin, évêque fondateur de l'évêché de Digne²⁸. L'évêque saint Domnin, tenant en main un livre relié, bénit de la main droite un jeune homme (photo XIII). L'inscription supérieure *Sanctus Dominus* permet l'identification certaine de ce saint évêque. Cette intrusion de Domnin dans le cycle dionysien pourrait rappeler que l'évêque de Digne a été le disciple de Denis à Paris²⁹. Toujours est-il que ce saint n'est pas mentionné aux côtés d'Érige, Denis et Marie-Madeleine dans l'inscription dédicatoire conservée dans la chapelle et datée d'octobre 1451. Aurait-il été imposé au commanditaire par les desservants de la chapelle ? C'est bien probable, puisqu'il est avéré que le diocèse de Digne a participé à l'organisation du fameux pèlerinage d'Auron, pèlerinage au bénéfice duquel le pape a octroyé des indulgences à trois reprises entre le XIV^e et le XVI^e siècle³⁰.

²⁶ La végétation des mille-fleurs est un fort point commun entre Digne et Auron. Pour l'analyse des essences représentées, on se rapportera à mon mémoire de Maîtrise sus-cité.

²⁷ Nous avons dans le visage du Christ en majesté d'Auron, le jumeau du Christ-Juge de Digne, à plusieurs détails près : la longue chevelure faisant un halo au visage, les oreilles décollées, la moue de la bouche, et les poils de barbe sous la lèvre inférieure.

²⁸ La tradition place la fondation de l'église de *Dinia* au IV^e siècle, dans la dépendance de l'archevêché d'Embrun, fondé par saint Marcellin. Marcellin aurait chargé ses deux compères, Domnin et le diacre Vincent, d'évangéliser la ville romaine et d'y bâtir une première église cathédrale. La tradition est rapportée dans Gassendi Pierre, *op. cit.*, 1654, p. 40-48. Cependant, les dernières recherches tendent plutôt à reconnaître en Vincent le véritable proto-évêque de Digne.

²⁹ *Dominus* pourrait encore être un saint martyr de Fidenza ; voir n. 30.

³⁰ Ces détails historique et légendaire sont tirés de la notice de Sophie Kovalevski, « Auron : la chapelle Saint-Erige », dans *La Peinture Médiévale dans le midi de la France : Alpes Méridionales*, Encyclopédie iconographique, Saint-Remèze, 1996, p. 2-10.

Saint-Erige d'Auron n'était qu'une chapelle d'un terroir isolé et relevant de la juridiction de la commune de Saint-Étienne-de-Tinée. Manifestement des rapports existaient, corroborés par le décor peint, entre Saint-Étienne-de-Tinée et Digne. Ces rapports d'ordre religieux ou/et politique ne sont certainement pas étrangers au fait qu'un atelier ayant travaillé ici ait été embauché là par la suite. Définir la nature de ce rapport est une des tâches que je souhaite poursuivre.

Cette corrélation nous apporte un précieux éclairage sur l'identité de l'atelier ayant œuvré à Digne et la datation de son travail. Depuis 1974 et les travaux de Giovanni Romano, il est admis que l'atelier ayant réalisé le décor d'Auron est un atelier piémontais qui a reçu le nom de convention de « Maître de Lusernetta³¹ ». Associer Digne à ce nom revient à porter à trois le nombre des œuvres connues de cet atelier. La troisième est un chantier piémontais, soit la décoration intérieure de la chapelle San Bernardino à Lusernetta (près de Pignerol). Ce décor comporte plusieurs des accents déjà définis, caractéristiques du travail de cet atelier, et a reçu une datation postérieure à la première moitié de l'année 1450³².

Des analogies stylistiques avec plusieurs autres productions piémontaises comme le décor de la salle baronniale de la Mantà (Saluces) ou celui de l'abbatiale antonine de Ranverso (près de Turin), ont établi la possibilité d'une formation piémontaise du Maître de Lusernetta. J'ai pu constater des similitudes directes entre les deux décors sus-cités et Digne, notamment dans la composition en panneaux, les frises de feuillages et médaillons, le flanquement de colonnettes, les phylactères ondulés, la suggestion de la perspective par les éléments architectoniques, le goût du matériau feint³³ et du trompe-l'œil, des images naturalistes³⁴. Tous ces liens se rapportent à la personnalité dominante de Giacomo Jaquerio, peintre turinois actif de 1401 à 1453³⁵, et maître d'un atelier employé notamment au service du duc Amédée VIII de Savoie.

Datation

Le milieu du XV^e siècle correspond à une période de fortes perturbations pour le Piémont, province du duché de Savoie. Des déplacements de troupes françaises et savoyardes ainsi que l'arrivée de Francesco Sforza à la tête du duché de Milan voisin, provoquèrent des tensions dans la région entre 1450 et 1453³⁶. Des crises religieuses vinrent se superposer aux

³¹ Voce « Giovanni Canavesio », dans *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVII, Rome, 1974, p. 730. L'atelier a été étudié aussi par Elena Rossetti-Brezzi, « Maestro di Lusernetta, c.1450 », dans *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogue d'exposition, 1979, p. 412-413 et Elena Romanello, « Gli affreschi di Lusernetta, Una testimonianza del culto bernardiniano in val Pellice a metà del '400 », dans *La Beidena, Cultura e storia nelle velli valdesi*, n°33, oct. 1998 ; du même auteur « Il Maestro di Lusernetta e alcune considerazioni sulla pittura tardogotica pinerolese », dans *Bolletino della società piemontese di archeologia e belle arti*, nuova serie, LI, 1999.

³² E. Romanello, art. cit., 1998, p.10.

³³ Les marbres blancs veinés de rouge que nous avons mentionnés à Digne et Auron existent à Ranverso. La niche du chœur de l'abbatiale présente un Christ de pitié (av. 1440) flanqué de deux colonnettes faites de ce marbre et identiques à la colonnette de même matériau située à gauche de la scène du martyr de saint André à Digne.

³⁴ On remarque la même attitude dans le cheval de trait tirant une charrette dans la scène de la Fontaine de jouvence de la Mantà (Saluces, v. 1420) et dans l'âne portant l'allégorie de la Paresse à Digne.

³⁵ Voir Gardet Clément, "Giacomo Jaquerio...", dans *Congrès archéologique du Piémont*, 129^e session, 1971, Paris, 1978, p. 514-547.

³⁶ Favier Jean, *Louis XI*, Paris, 2001, p. 146.

tensions politiques avec des persécutions contre les hérétiques vaudois. Parmi les foyers de la religion dissidente se trouvait précisément le val Luserne c'est à dire la vallée de Lusernetta. Un interdit pontifical de cinq années (1448-1453) pesa sur la vallée entière, qui était peuplée en majorité de Vaudois³⁷. À cela s'ajouta un troisième fléau. Des épidémies de peste sont signalées à Pignerol en 1450, 1451, 1452 et 1454³⁸. En conséquence, la région de Lusernetta apparaît comme un lieu relativement hostile autour des années 1450. Au même moment, le comté de Provence, déserté par les épidémies et les conflits de la deuxième moitié du XIV^e siècle, faisait appel aux Italiens pour repeupler son territoire et travailler ses terres. À cet effet le roi René leur offrit des exemptions de taxes sur 20 ans³⁹. Des déplacements de familles du Piémont vers le Comté de Nice⁴⁰, et le Comté de Provence sont attestés par l'enquête de révisions des feux de 1471⁴¹. Il est tentant de rapprocher de ces exils politique, religieux ou encore sanitaire, le cas de notre atelier piémontais laissant sa région de formation pour venir travailler à Auron, et ensuite au cœur du Comté pacifié, à Digne. C'est le scénario que je propose, soit une progression des chantiers correspondant à une fuite du Piémont vers le comté de Provence.

Ainsi, plusieurs éléments concourant à une datation ont été avancés. Si, comme je le propose, le chantier de Digne est postérieur à celui d'Auron, la recherche de datation commence après octobre 1451. Digne fut touchée par une épidémie de peste entre les mois de septembre-octobre 1451 et juillet 1452 environ⁴². D'autre part, un acte du 12 janvier 1485⁴³ mentionne le déplacement du chœur liturgique des chanoines de Digne depuis la tribune du transept jusque dans la nef. Léon Honoré Labande⁴⁴ remarque que ce déplacement a endommagé les sept ou huit figures nimbées mitoyennes de la scène du martyr de saint André. Considérant que ces figures faisaient partie de l'ensemble du XV^e siècle et se rattachaient aux marges conservées à la droite du panneau, on peut prendre 1485 pour une limite haute de notre datation. De façon certaine, le chantier dignois a pris place entre les années 1452 et 1485. S'il s'agissait de se prononcer plus précisément, je ne placerais pas ce décor au-delà de 1460, mais plutôt entre 1453 et 1460. D'une part cette période correspond à la mode vestimentaire représentée, dont le modèle émane de la cour de Charles VI (1380-1422) et se diffuse « iconographiquement » en Piémont dès 1420 au moins⁴⁵ ; d'autre part, certaines analogies des peintures dignoises avec celles d'Embrun, autant dans la cathédrale que dans l'ancienne église des Cordeliers⁴⁶, datées des environs de 1440-1450, m'encouragent dans cette opinion.

³⁷ Paravy Pierrette, *De la chrétienté romaine à la Réforme en Dauphiné. Évêques, fidèles et déviants (milieu du XIV^e siècle-vers 1530)*, École française de Rome, Rome, 1994, p. 968-969.

³⁸ E. Romanello, *op. cit.*, 1998, p. 17.

³⁹ Des Garets Marie-Louyse, *Un artisan de la Renaissance française au XV^e siècle. Le roi René*, Paris, 1946, p. 230.

⁴⁰ Voir E. Romanello, art. cit., 1998, p.6 et Thèvenon Luc, *L'art du Moyen-Âge dans les Alpes méridionales*, Nice, 1983, p. 41.

⁴¹ Février Paul-Albert, « La population de la Provence à la fin du XV^e siècle, d'après l'enquête de 1471 », dans *Provence Historique*, fasc. hors série, Mélanges Busquet, Questions d'Histoire de Provence (XI^e – XIX^e siècles). déc. 1956, p. 139-149.

⁴² Coquis André, *Histoire de Digne*, Marseille, 1978, p. 43-44.

⁴³ Acte recopié à deux reprises au XVII^e siècle et conservé aux Archives départementales des Alpes de Haute-Provence sous la côte 1G 47 et 1G 21.

⁴⁴ Dans *Peintres et peintres verriers...*, 1932, p. 178.

⁴⁵ Allusion au décor de la salle baronnière de la Mantà, à Saluces.

⁴⁶ Ces analogies, bien que non systématiques, m'apparaissent exploitables. La mode vestimentaire d'Embrun est identique à celle de Digne (pourpoints et robes fourrés de vair avec ceintures orfévrées, coiffes à cornes, chaperons, chaussons pointus et fendus, franges festonnées, etc.), et un certain nombre de motifs sont également

En conséquence, l'atelier convoqué pour orner les murailles de la cathédrale de Digne avait l'expérience d'au moins deux chantiers précédents. Il avait travaillé après mai 1450⁴⁷ dans l'église paroissiale de Bibiana à Lusernetta, dans le Val Pellice. Cet édifice dépendait de l'évêché de Turin, et la commande avait probablement un lien avec la confrérie de Saint-Bernardin de Sienna⁴⁸. À une époque particulièrement critique pour la région de Lusernetta, le maître a probablement entamé un voyage à travers les Alpes le conduisant dans la vallée de la Tinée où le décor de la chapelle de pèlerinage d'Auron lui a été commandé par Ludovic Rapui, un notable laïc de Saint-Étienne-de-Tinée. Le chantier s'est achevé en octobre 1451⁴⁹. L'édifice de pèlerinage dépendait du diocèse de Nice mais on avait à tenir compte des exigences des diocèses de Gap et de Digne. Par la suite, ce dernier évêché, dont il avait représenté l'évêque fondateur sur les murs d'Auron, fit appel à l'atelier. Un autre voyage conduisit donc, avec ou sans étape intermédiaire, le maître de Lusernetta et son personnel hors du domaine du duc Louis I^{er} de Savoie (1439-1465), jusqu'à la vallée de la Bléone. À Digne, il se trouvait en comté de Provence gouverné par le roi René d'Anjou (1439-1480), mais dans un diocèse suffragant de l'archidiocèse d'Embrun, lequel se trouvait sur les terres du dauphin de France Louis II (1440-1461).

Si l'on trouve dans ces trois lieux la main du maître de Lusernetta et le même style de peinture raffiné tenant au « Gothique international », il ne faut pas ignorer la présence d'éléments non récurrents. Certains traits visibles à Lusernetta ne le sont plus à Auron ; certains traits visibles à Auron ne le sont plus à Digne, sans défaire la cohérence des partis d'ordre général et des marques d'atelier dans les trois décors. Il semble que se manifeste ainsi les remaniements affectant le personnel de l'atelier au cours du temps. Un assistant a pu être recruté par le maître d'atelier pour un chantier particulier, s'insérer dans l'équipe le temps du chantier, et la quitter ensuite⁵⁰. Sa main apparaîtrait alors de façon ponctuelle dans l'ensemble de la production de l'atelier.

communs. La scène de Flagellation du Christ de la cathédrale d'Embrun est proche du travail du Maître de Lusernetta : les colonnes sont d'un marbre blanc veiné de rouge identique au marbre de Digne et Auron, le corps du Christ flagellé respecte le dessin et le canon du Christ-Juge de Digne, les reliefs des panneaux de tympan rappellent ceux du porche de la Vierge dans l'Annonciation de Digne. Concernant l'église des Cordeliers, il faut signaler que le motif d'aigle aux ailes déployées du manteau de sainte Catherine livrée aux soldats se retrouve exactement à Auron, sur la dalmatique de saint Érige terrassant le dragon et sur la chape du pape saint Grégoire relevant saint Érige. La même remarque doit être faite pour le motif de rose noire du trône de saint Jean évangéliste à Embrun (église des Cordeliers, première chapelle), qui est présent en rouge sur le manteau de saint Étienne lapidé à Digne. L'identité absolue de ces motifs appliqués au pochoir n'exclut pas que ce soit de mêmes patrons qui aient servi ici et là. Je terminerai en attirant encore l'attention sur la similitude de certains visages et du dessin des roches. En attendant de compléter mon étude, la question se pose, selon moi, du lien entre le travail du Maître de Lusernetta et certains panneaux du double chantier d'Embrun.

⁴⁷ E. Romanello, art. cit., 1998, p. 16. La canonisation de saint Bernardin, représenté à Lusernetta, intervint le 20 mai 1450.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹ Il est probable que la date mentionnée sur l'inscription dédicatoire soit celle de la fin du chantier.

⁵⁰ Le phénomène des « compagnons », peintres individuels louant ponctuellement leurs services à des ateliers constitués, est évoqué dans Cassagnes-Brouquet Sophie, *op. cit.*, 1998, p. 86.

Les fonctions du décor peint

Le maître de Lusernetta fut appelé au Bourg de Digne à une époque où celui-ci était en forte récession. Les habitants du Bourg avaient pour la plupart déserté la vallée du Mardaric⁵¹ pour s'établir dans la cité épiscopale mieux protégée. Seuls les chanoines et leurs desservants persistèrent à résider dans ce qui était devenu un quartier suburbain, qui plus est avec une mense capitulaire très affaiblie⁵². Le chapitre ne semble pas s'être opposé à l'occupation de la cathédrale par le cimetière. Les prospections archéologiques des années 1990 l'ont révélé. Au XV^e siècle, Notre-Dame-du-Bourg devint une véritable nécropole⁵³.

C'est dans ce climat que les peintures ont vu le jour, et l'on peut y voir une volonté de restaurer la fréquentation de l'édifice et probablement la qualité des services religieux⁵⁴. Le décor a été concentré dans les premières travées après le portail, dans une partie de la nef accessible au plus grand nombre. Une multitude d'intentions sont renfermées dans cet ensemble d'une complexité remarquable. On y décèle une rhétorique basée sur l'émotivité du spectateur⁵⁵ : la frayeur devant la violence des châtiments corporels, la compassion devant les martyres, l'attendrissement par le recours aux enfants (*homunculus* et Ressuscités sur l'échelle), et peut-être un émerveillement particulier devant l'Annonciation à cause de l'aboutissement de sa perspective.

La réalisation d'une scène de Jugement dernier associée à un système basé sur les péchés capitaux apparaît judicieuse dans une église cimetériale, fréquentée essentiellement à l'occasion de cérémonies funéraires. Le deuil est en effet un état qui rend particulièrement sensible à la perspective eschatologique. La représentation de l'accès direct de deux jeunes enfants au Paradis a pu concerner les familles endeuillées par la perte d'enfants, dont l'inhumation est attestée dans la cathédrale.

D'autre part, on peut s'interroger sur les destinataires des trois septénaires. Les Vices et les Vertus comportent chacun un titulus rédigé en langue vernaculaire. Considérant l'état quasi général d'analphabétisme au Moyen-Âge, on peut se demander qui était capable de lire ces inscriptions. Jérôme Baschet propose de voir dans la fonction de ces images un rôle confessionnel⁵⁶. En effet, la confession auriculaire annuelle au prêtre avait été rendue obligatoire par le IV^e concile de Latran en 1215⁵⁷. Conçus en tant que support de la confession, les trois septénaires, avec la profusion de détails qui caractérisent notamment les allégories des Vices et des Vertus, prennent une nouvelle valeur. Ce système pouvait comporter de multiples avantages aux yeux des deux acteurs de la confession auriculaire. Une

⁵¹ Dans une bulle papale de 1447 adressée au chapitre de Digne on lit : "...la dite église, insigne et remarquable, est située dans un lieu champêtre peu peuplé, ..." , cité par Gassendi Pierre, *op. cit.*, 1654, p. 87.

⁵² La modestie des moyens du chapitre est signalée en 1437, dans les années 1440, en 1447 et en 1479 dans Gassendi Pierre, *op. cit.* , 1654, p. 64, 70, 84-85, 87-88.

⁵³ Démians D'Archimbaud Gabrielle , *op. cit.* , 1990, p. 57. L'archéologue parle de 207 sépultures intérieures pour la fin du Moyen-Âge et le début de l'époque moderne.

⁵⁴ Je renvoie à Laplane E., *Histoire de Sisteron tirée de ses archives*, Marseille, 1843, rééd. 1983, p. 233-234. À l'évêque de Digne qui avait été mandaté par le pape Eugène IV en mai 1431 pour réformer le chapitre de Sisteron, les principaux intéressés avaient rétorqué « que la première chose pour un évêque dont la propre église tombe en ruines, serait de se réformer lui-même, avant de s'ingérer de réformer les autres. » (août 1431).

⁵⁵ Annie Regond croit également au rapport affectif à l'image à la fin du Moyen-Âge, dans *Peintures murales médiévales. Images pour un message*, Lonrai, 2004, p. 31.

⁵⁶ Baschet Jérôme, *op. cit.* , 1993, p. 342-343.

⁵⁷ Rogier L. J., Aubert R. et Knowles M. D., *Nouvelle Histoire de l'Eglise*, t. II, Le Moyen-Âge, p. 267-268 et 293-294.

« grille de confession » aurait permis au pénitent de se reconnaître pécheur dans telle ou telle catégorie et facilitait par là même son examen de conscience⁵⁸ ; mais elle aurait également facilité la tâche au clerc confesseur à la fois pour fixer une classification des péchés, pour l'efficacité de son sermon qui disposait là d'un support haut en couleurs, et enfin pour le choix d'une pénitence à appliquer conformément au manuel.

Si c'est bien par un procédé d'identification à l'image que le pénitent reconnaissait son péché, il faut remarquer la forte connotation bourgeoise des allégories des Vices et des Vertus. Sur les douze personnages conservés, neuf sont porteurs de riches vêtements, un seul est habillé modestement (la Gourmandise) et le dernier est en haillons (la Paresse). Il me paraît pertinent d'examiner s'il n'y aurait pas là une catégorisation sociale des péchés, qui viserait à stigmatiser davantage les notables de la société dignoise, gentilshommes et bourgeois, dont la tendance à l'accumulation des biens et de la fortune a souvent été condamnée par l'Église. Digne était certainement un milieu propice à l'enrichissement personnel pour ceux qui savaient tirer parti de ses activités commerciales et judiciaires.

Devant la grande complexité du programme de ce décor et des objectifs apparemment visés par ces images, il est improbable que le clergé dignois ne soit pas impliqué dans cette commande. Sans aucun document à disposition, il est impossible de se prononcer sur un ou des commanditaires. On se contentera de remarquer que deux des évêques de la période définie présentaient les qualifications pour concevoir ou au moins superviser un projet d'une telle envergure. Le premier est Pierre Turturel, évêque de Digne de 1445 à 1466, dominicain et maître en écriture sacrée. Mais la personnalité de son successeur me semble encore plus intéressante. Dès 1453 au moins, Corrald de la Croix était prévôt du chapitre. D'après Pierre Gassendi, cet homme était « dauphinois ou savoyard » et cumulait les titres de protonotaire et bachelier en droit⁵⁹. Il fut élu au siège épiscopal l'année 1466 et le tint jusqu'à sa mort en 1479⁶⁰. Corrald ou Conrad de la Croix a donc dominé le chapitre de Digne entre 1453 et 1479, ce qui correspond tout à fait à la période où le décor peint a dû être commandé. D'autre part, on constate que Corrald et l'atelier du Maître de Lusernetta ont une origine très proche.

Un lien est envisageable entre ce personnage et la commande des peintures murales de la cathédrale Notre-Dame-du-Bourg peu après le milieu du XV^e siècle, lien dont il reste à préciser la nature exacte. En attendant, le décor dignois commence à reprendre l'importance qui était sienne dans le corpus des peintures médiévales de l'arc alpin.

⁵⁸ Il faut reconnaître en outre que la forme littéraire des inscriptions, ces petites morales en langue vulgaire proches du quatrain à rimes croisées, possède toutes les qualités pour une bonne mémorisation. Exemple du titulus de la Paresse : *Peresa soy que poc / avansa la sauma e yeu / sen en la dansa* (Paresse je suis, qui peu avance, l'ânesse et moi sommes en cadence). Ces vers étaient-ils chantés aux fidèles et restaient-ils dans les mémoires comme de petites ritournelles ?

⁵⁹ Gassendi Pierre, *op. cit.*, 1654, p. 161-163.

⁶⁰ Ces informations sur Pierre Turturel et Corrald de la Croix sont issues de Gassendi Pierre, *op. cit.*, 1654, p.161-162 pour le premier, et p.77, 162-163, 178 pour le second.

Illustrations (photos Y.F.)

I : Digne, saint Honorat.

II : Lapidation de saint Etienne.

III : Digne, Jugement dernier avec l'Enfer, les Ressuscités, la Jérusalem céleste et les trois septénaires des Châtiments, des Vices et des Vertus.

IV : Digne, L'Annonciation à la Vierge.

V : Digne, Martyre de saint André avec panneaux de saint Honorat et de la Lapidation de saint Etienne.

VI : Digne, détail de la Jérusalem céleste : la Vierge intercédant en se pressant les seins.

VII : Digne, détail des Ressuscités : les deux enfants accédant à la Jérusalem céleste par une échelle.

VIII : Digne, détail de l'Enfer : la baie des trois monstres.

IX : Digne, détail de l'Annonciation : l'*homonculus*.

X : Digne, la Luxure.

XI : Digne, détail de la Luxure : visage et miroir.

XII : Auron, chapelle Saint-Érige : détail de la scène de la guérison des lépreux par saint Érige : un clerc.

XIII : Auron, chapelle Saint-Érige : scène de la bénédiction de saint Domnin donnée à un jeune homme.

Y.F. mai 2005.



I



II



III



IV



V



VI



VII



VIII



IX



X



XI



XII



XIII