



**HAL**  
open science

## Creuse. Les peintures murales de Paulhac (Saint-Étienne-de-Fursac)

Claude Andrault-Schmitt

► **To cite this version:**

Claude Andrault-Schmitt. Creuse. Les peintures murales de Paulhac (Saint-Étienne-de-Fursac). Bulletin Monumental, 1994, 154 (2), pp.167-173. 10.3406/bulmo.1996.4554 . hal-03288277

**HAL Id: hal-03288277**

**<https://hal.science/hal-03288277v1>**

Submitted on 26 Apr 2024

**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.

## Creuse. Les peintures murales de Paulhac (Saint-Etienne-de-Fursac)

Claude Andrault-Schmitt

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Andrault-Schmitt Claude. Creuse. Les peintures murales de Paulhac (Saint-Etienne-de-Fursac). In: Bulletin Monumental, tome 154, n°2, année 1996. pp. 167-173;

doi : <https://doi.org/10.3406/bulmo.1996.4554>

[https://www.persee.fr/doc/bulmo\\_0007-473x\\_1996\\_num\\_154\\_2\\_4554](https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1996_num_154_2_4554)

---

Fichier pdf généré le 28/10/2019

## ACTUALITÉ

**Aveyron.** — *Découverte de peintures murales à Villefranche de Rouergue au château de Graves (XVI<sup>e</sup> siècle).*

Récemment, un ensemble de peintures murales a été mis à jour au rez-de-chaussée de la tour nord-est du château, dans une pièce voûtée servant au stockage de produits alimentaires. D'importants rayonnages métalliques, encombrés d'emballages divers, masquaient les peintures qui, au cours des siècles, avaient été recouvertes de badigeons et par endroits de crépis.

Le château de Graves a été édifié entre 1543 et 1553 par Jean Imbert Dardenne, riche marchand de cuivre et consul de la ville, à une époque de prospérité économique de la région mais surtout à une époque où, grâce à l'évêque de Rodez, Georges d'Armagnac, et Philandrier (auteur d'une traduction de Serlio) les acquis de la Renaissance italienne ont été introduits en Rouergue où ils ont marqué de leur empreinte les châteaux de Gages (aujourd'hui disparu), de Bournazel ainsi que de nombreuses constructions urbaines.

Le plan du château obéit au schéma classique : quatre tours rondes aveugles (seul rappel de l'aspect défensif des constructions médiévales) aux angles des ailes d'habitation, délimitant une cour carrée dont le décor appartient à l'ordre toscan. L'allure générale du bâtiment, sa décoration intérieure en font un château de plaisance, très largement ouvert sur l'extérieur : jardin, orangerie, verger.

Les fresques n'ont donné lieu qu'à une investigation superficielle d'ensemble. La totalité de la pièce avait reçu un décor peint d'une très grande qualité dont le thème général est la Passion du Christ. On reconnaît aisément un Portement de croix et une Flagellation sur le mur est. La lecture iconographique complète n'est pas possible en l'état actuel ; il faut attendre l'intervention (programmée par la D. R. A. C. de la région Midi-Pyrénées) d'une équipe spécialisée pour en savoir davantage.

La facture de ces peintures, les éléments d'architecture représentés permettent d'avancer la datation de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, donc contemporaine de la construction du château. Toutefois deux problèmes se posent depuis cette découverte :

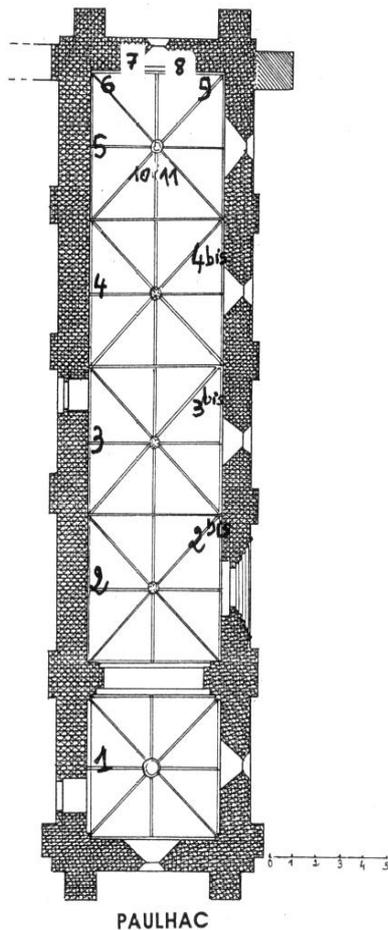
— quelle était la destination de cette pièce dans la mesure où une chapelle avait déjà été positionnée dans le château.

— comment interpréter la coexistence de ce thème de la Passion du Christ avec les autres éléments de décor du château qui, tout en étant d'origine, relèvent d'une inspiration beaucoup plus « légère » (masques de théâtre, bustes de Tarquin et Lucrèce, peinture de Danaë avec la pluie d'or) (*R. Laurière*).

**Creuse.** — *Les peintures murales de Paulhac (Saint-Étienne-de-Fursac).*

Les peintures ornant l'église des templiers de Paulhac sont presque complètement dégagées. En 1935, une des notices préalables au classement, rédigée par la marquise de Maillé, mentionnait des traces colorées, et notamment une aile d'ange sur les voûtes. Près de cinquante ans plus tard, l'entreprise de mise au jour, confiée au peintre-restaurateur Albert Carré à l'initiative de l'Inspecteur des Monuments historiques (maître d'œuvre) et de la Direction régionale des Monuments historiques (maître d'ouvrage), a été organisée en plusieurs tranches de travaux, de 1982 à 1988. Elle n'a pas été encore menée jusqu'au terme initialement prévu, en raison de problèmes de maçonnerie (lézardes dans les voûtes) mais l'ensemble aujourd'hui visible révèle un programme d'une certaine ampleur et d'une belle qualité, sans doute de peu antérieur à la suppression de l'ordre.

Comme bien souvent, les premiers temps de l'établissement sont mal connus. Une première mention, au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, reste isolée. En 1282, la maison est citée en bonne place par un célèbre accord entre les templiers du diocèse et l'évêque de Limoges, qui réserve quelques droits aux paroisses matrices dans lesquelles les moines-soldats ont découpé les petites paroisses dépendantes de leurs chapelles. L'acte, signé par Jean de Saint-Hilaire, précepteur de Paulhac, rappelle la permission concédée un an auparavant pour édifier à quelques lieues un autre oratoire, celui de La Croix-de-Mazeirat. Les précepteurs du dernier quart du siècle peuvent sortir de l'anonymat grâce (?) aux actes du procès : Jean de Las Chaussade, responsable des deux maisons de Paulhac et La Croix, Jean de Saint-Hilaire, déjà cité, Pierre du Queyroix, simple servent, auxquels s'ajoute au XIV<sup>e</sup> siècle Humbert de Comborn. Après le rattachement aux hospitaliers, certains commandeurs du lieu deviendront prieurs d'Auvergne. Parmi les documents de l'époque moderne, relativement nombreux, nous est parvenu l'état des lieux et des biens établi au début du XVIII<sup>e</sup> siècle : une maison forte, comportant une grosse tour carrée de quatre étages et une petite tour ronde, organisée en trois ailes ouvertes vers l'est sur des terrasses et un verger, s'appuyait à l'extrémité nord-ouest de l'église par l'intermédiaire d'un « corps de logis en forme de pavillon » neuf. Rien ne subsiste de ces bâtiments, sinon une salle en sous-sol (cellier ?) dont les voûtes d'arêtes retombent sur un gros pilier de forme circulaire, et qui révèle l'existence d'un périmètre de type monastique dès l'époque de la construction de l'église. Celle-ci est réparée (lézardes) et « blanchie » peu avant 1722 : un retable doré



PLAN DE SITUATION  
DES PEINTURES MURALES

(récemment restauré) révèle encore l'importance des frais engagés. Les problèmes de définition territoriale, soulevés au XIII<sup>e</sup> siècle, ont eu ensuite de lointains échos : la commune de Paulhac naturellement créée à la Révolution a été rattachée en 1824 à celle de Saint-Étienne de Fursac, mais les habitants ont obtenu après vingt ans de rudes conflits le rétablissement d'une partie de leurs activités paroissiales... ce qui annula du même coup la décision de démolition de l'église, qui sera classée en 1938.

La chapelle et son décor peint constituent le seul témoignage de l'importance de la maison à l'époque des templiers. L'édifice est homogène. Indépendamment de la reprise d'un contrefort, il n'y a eu que des compléments : la surélévation de la première travée, d'assez médiocre qualité, probablement liée à des fins défensives, qui dénature une silhouette autrefois continue, et la construction en 1449 d'un petit oratoire isolé, la chapelle Saint-Fiacre, dont la réalisation est au contraire extrêmement soignée. L'église, consacrée à la Décollation de saint Jean-Baptiste, correspond à une définition quasi générale en Limousin à cette époque : un rectangle composé de plusieurs travées dont la dernière forme chœur. Le seul décrochement du plan au sol isole la première travée, qui se distingue égale-

ment par un *oculus* sommital (il y avait probablement à l'origine un léger clocheton en charpente). Il s'agit de la première œuvre d'une série de quatre chapelles gothiques édifiées par les templiers de la Creuse : les églises de Paulhac, Blaudeix, Chambéraud et Charrières présentent toutes une suite de voûtes d'ogives à liernes (non bombées) dont les articulations retombent sur de courtes colonnettes juchées sur des consoles ; mais c'est aussi la plus longue, avec cinq travées (1). Le parti est donc une invention de l'architecte, qui a réalisé une synthèse originale entre des influences venues du monde Plantagenêt et des goûts pour la sévérité propres à la région. Quelques caractères de détail permettent des comparaisons avec deux grands chantiers relevant du premier gothique, qui sont tout proches : les masques pittoresques servant de consoles sont de la même veine que ceux qui ornent les bases des colonnettes du chœur de La Souveraine (vers 1220), et les hautes baies plein cintre sont enrichies d'une mouluration torique assisée comme au Grand-Bourg. Bien que le gothique rural fournisse peu de repères datés, et que ceux qui existent montrent que les choix dans un *corpus* de formes ne peuvent étayer un raisonnement de type archéologique, le profil des bases, les tailleurs à décrochements orthogonaux, les corbeilles à crochets ou les enroulements végétaux des chapiteaux formant frise de part et d'autre du portail sud confirment une datation antérieure au milieu du siècle.

L'église avait été conçue dès l'origine pour être enduite, car elle n'est pas régulièrement appareillée à l'intérieur. De nombreuses lacunes sont définitives : les pigments, liés à la colle, ont été posés sur un enduit de mauvaise qualité (peu de chaux, trop de sable, ce qui n'est pas surprenant dans ce pays granitique). Quelques incrustations devaient enrichir certains nimbés, les couronnes, les ceintures, les brides. La palette apparaîtrait variée : à l'ocre rouge qui donne des effets de pourpre dans les parties les mieux conservées s'ajoutent un bleu outremer très foncé, souvent utilisé pour des fonds importants, un jaune vif, un vert pâle presque turquoise...

Sans compter les registres de faux-joint et la peinture des colonnettes, plusieurs fois repris, deux campagnes se sont succédées : la première, entre construction et consécration, se manifeste par de grands médaillons circulaires, dont le dessin, répétitif, formé de croix pattées cernées d'ocre rouge sur fond bleu foncé orné de fleurons, est proche de celui des croix de consécration peintes sur l'abside de l'abbatiale cistercienne de Bonlieu (réaménagement daté de 1232 par une cérémonie). La deuxième campagne, la plus importante, présente un programme hagiographique dont les personnages se superposent parfois aux croix de consécration : celui-ci mérite un plus ample commentaire.

Les larges surfaces murales semblent propices à un développement assez libre, notamment sur le mur nord, dépourvu de fenêtres, mais la disposition obéit à un plan d'ensemble mûrement réfléchi. Celui-ci tient compte des dispositions architecturales : au nord comme au sud, les cintres des portes, de tracé brisé, sont soulignées par un ruban ornemental formant de fausses archivoltes à retours. Mais on a essentiellement recherché un effet de crescendo d'ouest en est, jusqu'au baldaquin de la voûte terminale, la seule qui présente des sujets. On le comprend en regardant le mur nord. Ainsi, il est probable que



PAULHAC, VUE D'ENSEMBLE

la première travée n'a jamais été décorée que par des bandes de rinceaux ou motifs géométriques (y compris dans les verticales des pilastres d'angle, mais ici il n'y a encore que des sondages). Dans la deuxième travée (2), commence le grand registre historié : il est alors supporté par un registre inférieur qui disparaît ensuite. En revanche, dans la cinquième et dernière travée (5), le registre principal est surmonté et enrichi par un décor supplémentaire, d'un type exceptionnel : c'est un damier dont les lignes s'échappent en obliques vers le haut.

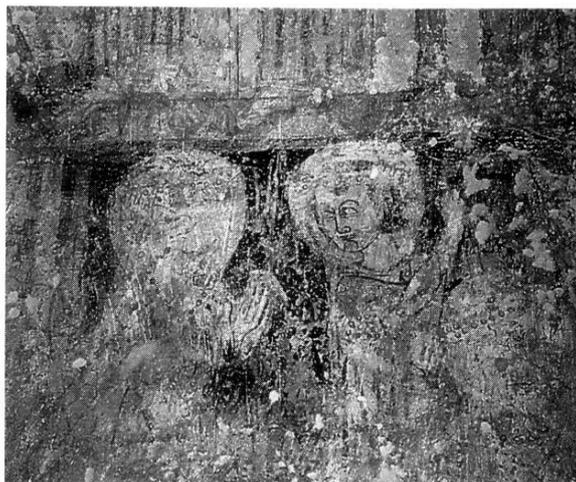
La lecture des scènes est devenue difficile en raison des lacunes ; d'autre part, il n'y a aucune trace d'inscription, ce qui est assez étonnant. Il n'est pas question de proposer ici une identification sûre : seules peuvent être énoncées quelques évidences, ou des hypothèses liées à ce que nous savons de l'édifice et de l'époque.

#### La voûte

Deux des voûtains laissent apparaître la partie avant d'un cheval (10) et un grand ange (11), à l'intérieur d'un cercle ocre rouge, et tête-bêche par rapport à la clef de voûte formée d'un Christ en buste bénissant ; à l'extérieur du cercle, des nimbes (10), et un ange (11) : fragments de la vision de la seconde Venue ?

#### Le mur sud

Largement ouvert, mais aussi très abîmé, ce mur ne donne plus à voir que quelques vestiges peints. Des fragments fermement encadrés laissent supposer des représentations du



TRAVÉE 2, REGISTRE INFÉRIEUR : SAINTE ET SAINT COURONNÉS DÉSIGNANT SAINT JACQUES LE MAJEUR ?

même genre que celles qui ornent l'autre gouttereau. Au-dessus du portail d'entrée (2 bis), le personnage aux jambes nues croisées, vêtu d'une cotte de maille et d'une courte tunique, qui porte une épée comme un sceptre, et qui est accosté par un soldat mieux protégé encore (on ne voit que les jambes se détachant sur une bande ocre rouge), pourrait bien être l'ordonnateur d'un martyr ; il fait face à une scène narrative où se devine une sorte de machine. Plus loin vers l'est (3 bis), se discerne à peine un personnage (armé ?). Enfin, apparaît le bas du riche vêtement d'un ecclésiastique (4 bis).

#### Le mur nord

Le registre principal du mur nord constitue l'élément décoratif essentiel. En bas, il est cerné par de simples lignes ocre rouge et ocre jaune. En haut, il est surmonté par un large ruban géométrique composé d'arrangements de pelves, dont la hauteur correspond exactement aux deux niveaux des chapiteaux et de leurs tailloirs. Il déploie un sujet unique : un martyrologe continu, rythmé par des personnages organisés le plus souvent en couples, qu'il s'agisse des bourreaux ou des saints. La plupart des martyrs semblent de rang apostolique, et quelques-uns seraient représentés deux fois. Dans cette suite, le thème de l'âme recueillie par deux anges forme une composition triangulaire qui sert de leitmotiv : c'est bien le passage vers le ciel qui importe.

\* travée 2 : dans un registre inférieur, sur un fond presque noir, une sainte et un saint coiffés de riches diadèmes (une reine et un roi ?) se tournent l'un vers l'autre et montrent la scène du haut. Au-dessus, deux saints vêtus d'amples manteaux con-



TRAVÉE 3, MARTYRE DE SAINT MARC ?

versent ; le deuxième porte une sorte de chaperon et s'appuie sur un bâton. Puis, à demi affaissé, un martyr (le premier des deux personnages précédents ?) est percé d'une lance qui lui traverse le dos, et décapité en même temps. Ensuite, le saint au chaperon subit lui-même une décollation, mais debout, de la part d'un soldat de haute taille habillé d'une cotte de maille sombre, très effacée ; entre les deux, un petit pèlerin agenouillé prie (il contribue sans doute à l'identification de saint Jacques le Majeur). La travée se termine par une lacune.

\* travée 3 : d'une zone dont l'enduit a disparu émerge une poutre horizontale placée à mi-hauteur, sur laquelle est attaché un martyr dont on ne voit que les pieds. L'arabesque formée par les liens se prolonge par un ange gracieux, très élégant, perché sur l'extrémité de la poutre, qui recueille une âme surgie d'une sorte de nuée. Puis deux bourreaux se détachant sur un fond vert clair traînent sur le sol un homme attaché par le cou (saint Marc ?) ; munis de courtes épées, ils font face à un martyr agenouillé dans une petite construction (saint Marc ramené dans sa prison ?) dont l'âme s'exhale par la bouche. La scène suivante n'est pas identifiable.

\* travée 4 (la plus nette, qui correspond à une clef de voûte portant l'Agneau) : un saint barbu, encapuchonné et distin-

gué par une main sortant du ciel, est pris à parti par un personnage portant une sorte de turban rayé. Ensuite, deux bourreaux manient une scie au-dessus d'un corps installé sur un épais tronc d'arbre (saint Simon ?). Un autre décapité à l'aide d'une longue épée un saint penché hors d'une prison représentée par une arcade trilobée de couleur jaune ornée de petits quadrilobes d'écoinçons (saint Jean-Baptiste ?) : le visage est large, les cheveux coiffés en rouleau et couronnés d'un bandeau. Enfin, un crucifié, la tête en bas, représente saint Pierre.

\* travée 5 : à l'intérieur du registre proprement dit, et hormis de petites arcatures qui pourraient ressembler à une base de sarcophage, à gauche, l'enduit ne subsiste que sous quelques silhouettes, dont l'une prostrée devant un évêque : évoquer sainte Valérie face à saint Martial serait tentant, mais imprudent en raison de l'état de conservation. Le plus intéressant ici est le damier supérieur, faux tissu plutôt que faux dallage, qui est de type véritablement gothique, aussi bien par sa valeur décorative que par sa signification héraldique. Les carrés, recoupés aux angles par des ondulations, présentent une alternance de croix rouges et de plumes (ou épis, ou palmes des martyrs ?). Si les croix sont évidemment l'emblème des templiers (donc antérieurement à 1307), il n'est pas sûr que les plumes, palmes ou épis aient une signification héraldique : le



TRAVÉE 4 : MARTYRE DE SAINT SIMON : ?



TRAVÉE 4 : MARTYRE DE SAINT JEAN-BAPTISTE ?

motif n'est pas inscrit au centre, mais s'échappe des ondulations.

#### *Le chevet*

Le mur du chevet est organisé avec symétrie, en relation avec les pratiques liturgiques et les dédicaces des autels.

\* les deux vastes ébrasements de la baie opposent les travaux des mois (7), insérés dans douze tableaux carrés, à un bel arbre de Jessé (8) : Jessé, David et Salomon sont parfaitement conservés.

\* à gauche (6) : en haut, une Crucifixion ; face à saint Jean, la Vierge a disparu avec la chute de l'enduit. Au-dessous, une Vierge à l'Enfant, rigoureusement frontale, assise sur un trône de bois qui recouvre en partie une des croix de consécration, est coiffée d'une large couronne orfèvrée.

\* à droite (9) : en haut, la roue prévue pour sainte Catherine est munie de pointes acérées dont l'éclatement ouvre le crâne d'un spectateur (qui résume une foule de victimes) ; le corps, affaissé, est habilement supporté par le cadre du tableau inférieur. En bas, une martyre est déshabillée jusqu'à la taille par des bourreaux. Le visage et la coiffure, qui forment un losange, s'inscrivent sur un nimbe incrusté qui mord sur le

même cadre. Plutôt qu'à sainte Agathe, qui est figurée sur son chevalet une centaine d'années auparavant aux Salles-Lavauguyon, on doit penser à sainte Catherine en personne, qui fut préalablement dépouillée, et que la légende dit promise au même supplice que l'impératrice convertie (à laquelle on avait arraché les seins avant décollation) : n'oublions pas qu'un des autels secondaires lui était dédié.

Cette dernière image, de grande taille, peut paraître étrange à cette place d'honneur, dans le chœur, mais elle montre bien la coïncidence entre la dévotion des templiers pour les martyrs

CHEVET : VIERGE À L'ENFANT  
(MOTIF SURIMPOSÉ À UNE CROIX DE CONSÉCRATION)

et leurs reliques (jamais programme n'a été plus explicite) et l'attachement des Limousins au culte des saints.

Malgré la faible qualité technique, l'artiste ou les artistes étaient certainement cotés, et ont manifesté là un grand métier. Bien sûr, les visages se répètent, avec des yeux élargis et des coiffures en rouleau. Mais les effets du graphisme ne sont pas



ÉBRASEMENT GAUCHE DE LA BAIE AXIALE : TRAVAUX DES MOIS

prépondérants, à l'inverse d'autres œuvres gothiques qui appellent le plus souvent des comparaisons avec les enluminures. La composition est sans génie, mais elle est aérée par les oppositions de couleur, qui permettent de retrouver un certain sens de la monumentalité. Les personnages, non dénués d'élégance, sont bien campés ; leurs gestes sont naturels. Quand les drapés sont bien conservés (périzonium du Christ, manteau de saint Jean, vêtements des prophètes de l'arbre de Jessé, tunique du spectateur foudroyé), les camaïeux de bleu ou pourpre soulignés de jaune leur donnent un vrai volume.

Le style confirme une datation de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle que laissent supposer à la fois le décalage d'une génération entre les deux campagnes décoratives et la valeur héraldique des croix rouges sur fond blanc. De toute façon, le début du XIV<sup>e</sup> siècle est invraisemblable en raison de l'importance de la commande et de la durée des difficultés financières des hospitaliers après le rattachement.

Si, dans le cadre étroit de la région, la Marche limousine, le parti architectural correspond à une stricte définition temporelle, l'existence d'un ample décor peint ne peut que susciter des comparaisons avec les chapelles des hospitaliers. Des programmes peints ont en effet été dégagés à Lavaufanche (2)

(1958-1977) et à La Croix-au-Bost (1980-1985) (3). Toutefois, s'il y a bien quelque communauté de goût dans la volonté d'enrichir par la peinture ces édifices modestes, s'il y a également des recoupements d'ordre chronologique ou iconographique, les ateliers sont très différents dans les trois sites.

Le décor de La Croix-au-Bost est probablement légèrement antérieur à celui de Paulhac, et d'inspiration plus traditionnelle : on y trouve bien le même ruban large de peltes, mais il y est surmonté d'une guirlande de palmettes ; les croix de consécration doivent beaucoup à l'enluminure ; les inscriptions sont nombreuses ; les visages, triangulaires, sont plus allongés et plus



ÉBRASEMENT DROIT DE LA BAIE AXIALE : ARBRE DE JESSÉ

ombrés ; le faux doubleau qui seul isolait le chœur, et que formaient les bustes des Vieillards de l'Apocalypse (conservé en partie seulement), garde un aspect roman. Cependant, les médaillons de consécration sont portés par des apôtres debout, selon une iconographie rare et d'une certaine modernité. Le type des inscriptions renvoie au troisième quart du siècle (4).

À Lavaufanche, les thèmes sont proches de ceux de Paulhac, mais ne mettent pas l'accent sur le martyre : la Crucifixion est en vis-à-vis de la Danse de Salomé, de part et d'autre de la baie d'axe qui est elle-même ornée par les saints Pierre et Paul



DAMIER AUX CROIX ROUGES DE LA DERNIÈRE TRAVÉE

(de grande taille et sous arcade trilobée) ; sainte Catherine est vue dans la scène de la controverse. Si la réalisation est peut-être contemporaine, au moins pour la campagne la plus ancienne (complétée au XIV<sup>e</sup> siècle par quelques personnages, dont Jean-Baptiste, Martial et Valérie), le style de ces tableaux indépendants liés par une riche grammaire décorative, qui a été comparé aux manuscrits anglais, est bien différent.

Au total, pour la même époque et le même type de commande, on peut apprécier la richesse et la diversité de la peinture murale en Limousin, qui ne se sont pas épuisées depuis l'époque romane. Il resterait à élargir la comparaison avec les autres œuvres gothiques décorant les chapelles des templiers et des hospitaliers, finalement assez nombreuses (Comminges, Est de la France, Auvergne...) (Claude Andrault-Schmitt).

(1) Étude à paraître, dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1996, Poitiers.

(2) Françoise Mousson, maîtrise soutenue à Clermont-Ferrand en 1981.

(3) Caroline Piel, *Actualité*, dans *Bulletin monumental*, 1985, p. 58.

(4) Datation aimablement établie par le Corpus des Inscriptions de la France médiévale (C. N. R. S., Poitiers).