

UNE PEINTURE MURALE MÉDIÉVALE DE LA CRUCIFIXION DANS LA CHAPELLE HAUTE DE CADOUIN

Une Crucifixion, montrant le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, a été découverte et étudiée par les auteurs dans la chapelle haute de l'abbaye de Cadouin. C'est une peinture murale du début du XIII^e siècle, polychrome, à la césure de l'art roman et de l'art gothique. Elle est assez bien conservée et n'a jamais été restaurée.

C'est la plus ancienne et la mieux conservée des peintures murales médiévales de la Dordogne, dont le recensement et l'étude ont été menés à bien il y a peu par Michelle Gaborit.

Pour présenter cette trouvaille, il convient de la replacer dans son contexte. On envisagera ici successivement : 1 - les circonstances de la découverte, 2 - l'intervention de M. Gaborit suivie d'un nouvel examen de la peinture, 3 - les deux chapelles superposées de l'abbaye, 4 - les peintures murales des deux chapelles, 5 - l'approche chronologique¹.

I. LA DÉCOUVERTE DE LA PEINTURE MURALE

A - UNE MYSTÉRIEUSE IMAGE DE SAINT JEAN

En 1964, lors de la préparation d'un premier ouvrage sur l'abbaye de Cadouin, nous avons remarqué, avec Jacques Lagrange, un reste de peinture dans la salle située au-dessus de l'actuelle « sacristie » : un mince personnage d'allure juvénile, assez évanescents. Tout le reste du panneau était masqué par une énorme et lourde armoire murale de rangement : on ne pouvait donc savoir si ce personnage était seul ou faisait partie d'une scène. Jacques Lagrange en prit un cliché noir et blanc, bientôt publié sous le titre de « fragment de fresque romane » (Delluc et al., 1965, p. 4 h.-t.). Mais ce cliché échappa à l'attention de Jean Secret qui n'en avait pas tenu compte dans son inventaire des peintures murales du Périgord (Secret, 1959), de même que, plus tard, Jacques Gardelles, qui n'en parle pas dans sa description des lieux (Gardelles, 1982, p. 163).

Qui était ce personnage ? Ce jeune homme, au chef nimbé, en station debout, portait, dans un geste douloureux, sa main droite à sa tête penchée, dans une attitude tout à fait classique. Il paraissait tenir un livre dans sa main gauche : c'était donc sans doute saint Jean l'évangéliste. Au-dessus de lui, se devinait un mince croissant de lune et ces vestiges étaient placés dans un cadre peint (deux traits rouges encadrant un trait jaune), mais on n'en voyait que le bord droit : ce personnage faisait donc probablement partie d'une scène et, à Cadouin, abbaye célèbre par son Saint Suaire, cette scène devait figurer la Crucifixion, épisode durant lequel saint Jean est habituellement figuré, éploré, à la gauche du Christ. On pouvait donc espérer trouver à sa droite le Christ en croix et la Vierge.

Encore fallait-il le prouver. Nous imaginâmes, d'abord, de glisser un fibroscope d'endoscopie dans l'étroit interstice compris entre le meuble et le mur, pour examiner la partie occultée du panneau. Mais il ne pouvait donner qu'un champ réduit et une image déformée. Nous décidâmes donc d'essayer de déplacer le meuble.

B - LA DECOUVERTE DE LA CRUCIFIXION

Le prêtre desservant alors Cadouin, le père Albert De Veer, nous permit d'effectuer ce déménagement. Nous pûmes, le 28 décembre 1981, vider ce gros meuble des innombrables et précieux objets qu'il contenait, les entreposer soigneusement dans cette même pièce déjà transformée en débarras et remplie d'un abondant matériel entassé : autres meubles de rangement fixés aux murs, tables, fauteuils, tableaux, tapis, chandeliers, fragiles statues de plâtre de la Crèche, etc. Non sans efforts, nous parvînmes à déplacer le lourd et encombrant obstacle².

La découverte de la Crucifixion vint confirmer nos hypothèses. Elle se présentait sous sa forme emblématique habituelle, celle du Christ en croix entre la Vierge et saint Jean. Cette composition conventionnelle illustre au mieux l'espoir du chrétien dans la Rédemption.

Nous pûmes des photographies. Nous eûmes le temps de faire quelques observations. L'examen et les clichés des couches picturales montraient bien leur passage sous les nervures de la voûte gothique, confirmant l'antiquité de la peinture : notamment, le gros trait rouge encadrant la scène était recouvert, oblitéré par l'arc formeret. Au terme de cet examen, tout fut remis en place.

Nous publiâmes un relevé synthétique de cette Crucifixion un peu plus tard dans un inventaire des peintures et sculptures de Cadouin (Delluc *et al.*, 1990, page 131, x1). Cette peinture n'a pas attiré l'attention, même dans les études anciennes, très fouillées, de l'abbé Audierne (Audierne, 1840), de Marie-Anais Beauregard (Beauregard, 1878) ou de Robert-Delagrangé (Robert-Delagrangé, 1912) : on peut donc penser que le meuble avait été installé à l'époque de la restauration du pèlerinage en 1866 et qu'il cachait la peinture depuis près d'un siècle et demi³.

II. LE LIVRE DE M. GABORIT SUSCITE NOTRE NOUVEL EXAMEN

A - UN INVENTAIRE MINUTIEUX

En plusieurs endroits de la chapelle haute, les couches picturales demeuraient en partie visibles sans déplacement du meuble. C'est en étudiant de façon très spécialisée ces thèmes non historiés, lors de la préparation de son remarquable ouvrage sur les peintures médiévales d'Aquitaine (Gaborit, 2002), que Mme Michelle Gaborit examina nos photographies et notre relevé.

Ils retinrent toute son attention. Un peu plus tard, elle attira particulièrement notre attention sur l'exceptionnel intérêt de la découverte de cette Crucifixion, et sur des détails que nous n'avions pas remarqués sur place : ils étaient pourtant bien visibles sur nos clichés (carroyage de mise en place, traits d'esquisse). Elle précisa ses conclusions en 2004 lors d'une communication au 11^e colloque organisé par les Amis de Cadouin, que suivirent de fructueux échanges oraux dont nous gardons le reconnaissant souvenir et les notes prises à cette occasion (Gaborit, 2004)⁴.

Nous décidâmes donc de lui présenter in situ la peinture de la Crucifixion, l'année suivante à l'occasion du 12^e colloque de Cadouin. Malheureusement le décès prématuré, en janvier 2005, de ce chercheur l'empêcha de participer à cette manifestation. Elle ne vit donc jamais la peinture qui l'avait tant intéressée.

B - UN NOUVEL EXAMEN

À l'occasion du 12^e colloque, nous organisâmes un nouveau dévoilement de la Crucifixion, avec l'autorisation de l'abbé Michel Graziani. Derechef, le meuble fut vidé de son contenu et déplacé le 19 août 2005, avec l'aide de ce prêtre et d'André Mallet. La peinture fut présentée le lendemain aux participants du colloque de Cadouin, venus particulièrement nombreux.

Des observations, des mensurations, de nombreux clichés numériques de la peinture, dont des macrophotographies, un plan et des coupes de la chapelle, furent effectués. Nous remîmes en place, le lendemain, le meuble occultant, avec l'aide d'André Mallet et du Dr Maurice Legros, en nous aidant d'un fort levier. Le contenu fut à nouveau rangé, replacé sur des tiroirs et protégé par de grandes feuilles de papier blanc intercalaires, mis à notre disposition par la municipalité.

Depuis, la peinture est à nouveau protégée de la lumière et de toute agression par cet encombrant et lourd bouclier⁶. Mais elle mériterait d'être mise en évidence et peut-être restaurée, dans la mesure où «il n'y a pas en Aquitaine plus de dix peintures murales aussi intéressantes» (Gaborit, *in verbis*, 2004).

Nos observations, effectuées le 19 août 2005, complètent et confirment l'étude de Michelle Gaborit. Elles font l'objet de la présente note.

III. UNE CHAPELLE BASSE ET UNE CHAPELLE HAUTE

La situation de cette œuvre n'est pas indifférente et il convient de préciser la topographie de l'abbaye en ce point.

Au sud du croisillon méridional du transept de l'abbatiale, percé d'une baie, se trouve l'actuelle «sacristie» (pl. 1, fig. 1). En fait, comme nous l'avons montré (Delluc, 1998), c'était, à l'origine, une chapelle romane, constituée d'une nef et d'une abside couverte en cul de four, elle-même sans doute destinée à recevoir un autel. Ce n'était pas, à l'origine, une sacristie⁷. C'était bien plus probablement l'oratoire primitif, précédant la construction de l'abbatiale, quelques années avant le rattachement de Cadouin à Cîteaux (1119). Il était de faible élévation et, lorsque, peu après, le transept de l'abbatiale sera construit, ce petit bâtiment n'occultera pas la baie du croisillon sud.

Ce modeste édifice va faire l'objet de quatre aménagements successifs. Nous proposons de reconstituer le film de ces transformations de la façon suivante.

A - CONSTRUCTION DE L'ESCALIER DES MOINES

Dans sa partie occidentale, cette chapelle est rapidement modifiée, dès l'époque romane. On construit l'escalier conduisant au dortoir des moines, ménageant en soupente un recoin et, au sol, une excavation qui servira de fosse d'aisance (Delluc, 2004).

B - SURÉLEVATION D'UN ÉTAGE

Un peu plus tard, récupérant le bâti existant, un étage est édifié au-dessus de la nef de cette chapelle primitive : c'est la chapelle haute. Un simple plancher le sépare d'elle et les murs sont décorés de peintures, dont une Crucifixion. La pièce, dépourvue d'absidiole, est très légèrement rectangulaire : elle mesure 5,20 m sur 5,50 m (les murs nord et sud sont les plus longs) (pl. 1, en damier).

C - VOUTEMENTS D'OGIVES

Puis, probablement un peu avant le milieu du XIII^e siècle, les voûtes de ces deux salles superposées reçoivent une voûte sur croisée d'ogives, assez semblable d'un étage à l'autre.

1 - Au rez-de-chaussée, la croisée d'ogives quadripartite est faite de quatre nervures en plein cintre. Ainsi sont délimités quatre voûtains. Les nervures se croisent sur une clef sculptée de l'Agneau nimbé tenant l'étendard frappé d'une croix (à 3,50 m du sol) (un peu comme celui de Saint-Avit-Sénieur). Chaque voûtain est divisé en deux par une bande peinte en position de lierne, gagnant les clefs de quatre arcs formerets très brisés, donnant ainsi huit compartiments ou voûtains triangulaires en *union jack*.

2 - À l'étage, les nervures, au nombre de huit, retombent jusqu'au sol : ce sont les ogives de la croisée et quatre liernes (gagnant les clefs des formerets dont l'intrados s'élève jusqu'à 3,10 m du sol). Elles sont réunies dans une clef octogonale (à 4,40 m du sol), sculptée d'un soleil brun rayonnant sur fond bleu-vert, entouré par une frise faite d'une série de cercles séparées les uns des autres par deux barrettes rayonnantes. Ainsi étaient délimités huit voûtains, garnis d'un matériau plus léger que le calcaire local : du travertin⁹.

Par l'escalier des moines, on accédait à cette chapelle haute par une porte, haute de 1,87 m et large de 0,85 m, au linteau fait d'un arc en accolade. Elle s'ouvre dans le mur ouest, à un niveau intermédiaire entre le sol et l'étage du dortoir des moines. Le lourd vantail de bois est protégé par des clous à large tête, un verrou à serrure, une forte serrure et des anneaux pour un cadenas.

À Cadouin, dans le langage courant, cette salle inhabituelle, était souvent nommée «salle du Trésor», «salle des archives» (Gardelles, 1982), voire à tort «*armarium*»⁹. L'édifice, constitué par ces deux chapelles superposées, occulte désormais la baie méridionale du transept.

D - PERCEMENTS D'OUVERTURES

Plusieurs ouvertures ont été percées à divers moments.

1 - Au nord, vers le transept

Dans le mur nord de la chapelle haute, à travers la maçonnerie qui bouche la baie sud du transept, est percée une étroite ouverture, haute de 1,71 m et large de 0,63 m. Sous un linteau en accolade, elle donne sur le croisillon méridional du transept, aujourd'hui dans le vide. Ainsi, on pouvait de là prier ou assister aux offices, mais surtout une tribune de charpenterie permettait jadis d'exposer la relique, comme l'indique un texte retrouvé par Marcel Berthier (Delluc, 1998).

2 - À l'est, vers le jardin

La chapelle haute s'ouvre vers l'est par une baie d'environ 0,75 m de large seulement, mais à large ébrasement interne (haute de 2 m et large de 1,60 m), donnant sur le jardin mais protégée par trois gros barreaux de fer entrecroisés.

Pourquoi avoir procédé à ces aménagements successifs, transformant un modeste oratoire roman en deux chapelles superposées ? Ils furent certainement liés à la possession par l'abbaye du tissu tenu pour être le suaire de la tête du Christ, le Saint Suaire. Sa présence est attestée à Cadouin depuis – au moins – l'an 1214, au temps de Simon de Montfort et de la croisade des Albigeois (1209-1229) et l'année même de Bouvines.

La tradition l'y situe depuis bien plus longtemps encore. Mais il n'est fait allusion à sa présence en ces lieux dans aucun des actes du XII^e siècle qui nous restent.

Michelle Gaborit va jusqu'à comparer ces deux chapelles superposées de Cadouin à la Sainte-Chapelle : cette célèbre église parisienne, édifiée par Louis IX, était destinée, elle aussi, à abriter une autre relique insigne de la Passion, la Couronne d'épines. Ce «monument-reliquaire» comporte également deux niveaux (Gaborit, 2002 et 2004).

IV. LES PEINTURES MURALES DES DEUX CHAPELLES

Elles concernent, d'une part, les voûtains de la chapelle basse et, d'autre part, les voûtains ainsi que les murs de la chapelle haute. La stratigraphie et l'analyse des divers décors a fait l'objet d'une remarquable étude de Michelle Gaborit (Gaborit, 2002 et 2004)¹⁰, à laquelle nous ajoutons notre description de la Crucifixion elle-même.

A - LA CHAPELLE BASSE

1 - Les murs

Dans l'actuelle sacristie, les murs sont couverts d'un badigeon de chaux récent. Au niveau de son abside, apparaissent de vagues restes fragmentaires d'un faux-appareil (des doubles traits noirs renfermant un trait jaune), imitant les assises d'une maçonnerie ; il semble postérieur au voutement.

2 - Les voûtains

Ils sont revêtus de plages colorées¹¹. M. Gaborit décrit les quatre bandes peintes en position de liernes, sans décor figuré, «limitées par deux lignes jaunes et rouges soulignées par un rang de pastilles blanches. À l'intérieur, de courtes branches sont disposées autour de feuilles grasses selon des schémas variés, mais très proches. Sur un badigeon jaune sous-jacent [...], quatre couleurs ont recouvert les voûtains : bleu, bleu-vert, et deux sortes de rouges (dont un rouge foncé d'aspect marbré), opposés deux à deux dans les voûtains qui se font face.

3 - Les nervures des ogives

Elles sont couvertes d'un faux-appareil [imitant les claveaux] alternativement jaune et noir, qui a été revêtu de points et de traits, rouges sur le fond jaune et blancs sur le fond noir pour imiter le marbre¹² (Gaborit, 2002).

B - LA CHAPELLE HAUTE

Le décor des murs ne peut être étudié qu'incomplètement. D'énormes meubles de rangement occupent les murs ouest, nord et sud et gênent pour lever un plan précis (pl. 1, fig. 1). S'insérant sous les arcs formerets, ils ont été construits dans la deuxième partie du XIX^e siècle. Ils sont devenus immeubles par destination. Ils renferment, soigneusement rangées dans de grands tiroirs, de nombreuses et magnifiques chasubles et de somptueuses bannières : elles témoignent du riche cérémonial des ostensions jusqu'en 1934. Elles ont été récemment inventoriées et sont classées parmi les antiquités et objets d'art.

Les murs conservent les vestiges de plusieurs décors successifs. Parmi les plus anciens, prend place le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean.

1 - Le mur ouest

Ce mur sépare la chapelle haute du couloir conduisant à l'ancien dortoir des moines. Percée dans sa partie nord, une porte, permet d'y accéder. Il a reçu trois couches picturales, passant sous la nervure gothique.

La première couche, la plus ancienne, comporte une esquisse de damier de mise en place, finement tracé en ocre rouge. À l'intérieur de chaque carré est peint un cercle jaune sur fond clair.

En deuxième lieu, un badigeon blanc porte un faux-appareil à double trait rouge. Ce faux-appareil, constituant un « mur idéal » est classique dans les peintures murales du XIII^e et XIV^e siècles en Aquitaine. Il s'inscrit parfaitement dans la tradition romane.

La troisième couche est formée d'une tresse de cercles de deux tons de jaune, contenant, en alternance, une fleur rouge à cinq pétales¹³ ou une étoile à huit branches, entrecroisant quatre traits. Ces cercles sont reliés entre eux par des cercles plus petits. Fleurs et étoiles sont des éléments classiques du décor gothique. Mais leur disposition, dans des cercles reliés par une tresse, a évoqué, pour M. Gaborit, un décor de tissus orientaux, notamment byzantins, non sans ressemblance avec celui de Saint-Avit-Sénieur¹⁴. Ce thème est fréquemment employé en peinture murale à la fin de la période romane.

Ces couches passent sous la nervure de la voûte gothique et lui sont donc antérieures. Le long de cette nervure, par endroits, un trait rouge supplémentaire souligne le dièdre ainsi formé.

2 - Le mur nord et la Crucifixion

a - Les couches picturales du support

Ce mur sépare la chapelle haute du croisillon sud du transept de l'abbatiale. Dans sa partie gauche, il est percé d'une porte qui donnait accès à une tribune pour les ostensions. La Crucifixion est peinte dans sa partie droite, à peu près au centre du panneau séparant la porte de l'angle du mur, obéissant à la loi du cadre de Henri Focillon¹⁵ (pl. 2, fig. 3).

Le panneau a reçu plusieurs couches picturales. L'enlèvement de la grande armoire, l'examen sur place à la binoculaire et celui des photographies numériques faites au flash, sous des éclairage d'incidence variée, permettent enfin une bonne observation de l'ensemble (pl. 2 et 3).

– La plus ancienne couche est antérieure au voûtement : la bande d'encadrement de la Crucifixion (décalée vers l'est du mur) passe, à l'est, très nettement sous le formeret.

– En effet, un mortier de préparation assez fin, fait de chaux et de sable gris, recouvert par un badigeon blanc de finition, supporte et, selon le mot de M. Gaborit, ancre la scène historiée. C'est cette couche qui est contemporaine de la Crucifixion¹⁶. Un mortier est un enduit épais de l'ordre du centimètre. Posé à la taloche ou à la truelle, il était destiné à masquer les irrégularités du mur. Les pigments étaient liés et appliqués à sec (à la détrempe) grâce à une colle d'origine animale ou végétale, plutôt qu'à fresque, sur l'enduit encore frais (permettant alors une carbonatation au moins partielle, favorable à une meilleure conservation des pigments)¹⁷. Les deux techniques ont pu aussi être utilisées conjointement (fresque pour les aplats, détrempe pour les détails).

Un faux-appareil à double trait rouge, identique à celui de la première couche du mur ouest, est visible sur le pourtour¹⁸.

Le support s'est écaillé au niveau de la Vierge et a fait l'objet d'un remplacemnt par un mortier de chaux grossier¹⁹. Dans la partie droite de la peinture, non abritée par le meuble, il est devenu noir²⁰ et de nombreuses écailles en sont tombées.

b - Les pigments utilisés.

Ce sont des pigments naturels : des terres d'origine locale, de la chaux, du charbon ou du manganèse.

Les argiles sont de complexes silicates d'alumine. Quand leur teneur en oxyde de fer est élevée, la coloration s'accroît et on passe aux ocres. Ce sont des jaunes plus ou moins bruns (contenant des oxydes de fer hydratés comme l'hydroxyde de fer FeOOH ou goëthite) et des rouges plus ou moins orangés (contenant des oxydes de fer anhydres tels l'hématite Fe₂O₃ ou la sanguine)²¹. Le blanc est du lait de chaux (hydroxyde de calcium Ca(OH)₂ ou chaux éteinte), peut-être aussi, ici, du kaolin (silicate d'alumine sans sels de fer), présent à quelques kilomètres de Cadouin. Le noir était du charbon animal ou végétal, ou d'origine minérale (argiles noires, charbon ou bioxyde de manganèse MnO₂). Même les rares pigments verts (comme ici le manteau de la Vierge et la robe de saint Jean) étaient, au Moyen Âge, d'origine minérale (des terres argileuses feldspathiques d'origine locale ou parfois certains minéraux contenant du cuivre). Le mélange d'ocre et de manganèse donne un pigment brun (la terre de Sienne plus ou moins brûlée), comme ici, sur le *perizonium* du Christ.

La carte géologique montre la présence de tous ces pigments non loin de Cadouin (carte géologique 831, Belvès).

Des analyses chimiques et physiques permettraient de mieux préciser la nature des pigments, de même que celle de la colle qui a pu servir à les lier et à les fixer. L'intensité des teintes a été affaiblie par le temps.

c - Le quadrillage de mise en place et les esquisses.

Par-dessous les traits peints de la Crucifixion, on voit bien un quadrillage préparatoire de mise en place, fait d'une douzaine de traits horizontaux, rouges et fins (pl. 3, a). Ce damier suggère que le peintre a reporté sur le mur, en l'agrandissant, le croquis dont il disposait sur une feuille ou un carnet.

On aperçoit même, par endroits, des traits d'esquisse préparatoire tracés à l'aide d'un pigment ocre jaune : ainsi, par exemple, au niveau des bords du manteau de la Vierge (le tracé définitif s'écarte du trait d'esquisse (pl. 3, b) : le tracé prévu aurait dessiné un manteau plus étroit et plus ouvert sur la robe) ou des traits du corps et des jambes du Christ. Il en va de même au niveau du visage et de la main droite de saint Jean : là, le tracé définitif n'a été apposé qu'en partie (pour dessiner les sourcils) ou – bien plutôt – a disparu. Un trait rouge se lit sur la face antérieure des membres supérieurs, matérialisant leur axe (pl. 3, c). Ces traits d'esquisse étaient destinés à guider le travail définitif du peintre ou, peut-être aussi, à présenter le projet à l'abbé l'ayant commandé. Par son caractère délié, l'esquisse dénote, de la part de son auteur, un certain art du trait²².

d - Le cadre de la scène de la Crucifixion.

La peinture s'inscrit dans un cadre fait d'un trait jaune (peut-être d'esquisse) entre deux traits rouges et mesure, hors tout, 1,64 m de haut et 1,55 m de large. Ce cadre est situé à 0,90 m au-dessus du sol et à 0,60 m de la clef du formeret. Il se glisse sur la

nervure gothique dans l'angle supérieur et droit (pl. 3, d). Il s'insère donc bien dans le champ manuel d'un peintre de taille moyenne. Il apparaît aujourd'hui très décalé vers la droite du panneau, mais, avant la construction des ogives, il était pratiquement au centre de l'espace compris entre la porte et l'angle du mur, ce qui laisse supposer que la porte était déjà percée.

Le Christ prend place, quasi vertical, entre la Vierge, à sa droite, et saint Jean, à sa gauche.

La croix latine est de couleur jaune. L'extrémité supérieure du *stipes* est légèrement élargie, se terminant par un empaquetement «comme dans les œuvres émaillées romanes»²³. Le *titulus INRI (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum)*²⁴ fait défaut (pl. 3, e). Les deux extrémités de la traverse (le *patibulum*) sont également pattées et cet empaquetement rappelle celui des croix émaillées romanes, de la peinture des manuscrits et celui d'autres croix de la peinture monumentale (La Grave en Gironde, mais aussi la Crucifixion romane de Saint-Jacques des Guérets, Loir-et-Cher) (Gaborit, 2002). De même, le bas du *stipes* paraît élargi, patté, sans qu'il semble exister un véritable *suppedaneum* pour reposer les pieds.

e - Le Christ, la Vierge et saint Jean

Le Christ est très statique, mais il incline à 45° vers sa droite, vers la Vierge, sa tête, auréolée du nimbe crucifère brun vert, mais sans couronne d'épines. Les longs cheveux de Jésus, faits de traits blonds entremêlant des traits rouges, séparés par une raie médiane, retombent sur ses épaules (ceux de l'épaule gauche sont réduits à quelques traits résiduels en négatif sur le bras) (pl. 3, f). Les oreilles font défaut ou sont cachées. Les traits du visage étaient jadis soulignés de rouge, dont il subsiste quelques segments. Sous des sourcils peu arqués, les paupières sont closes. Le nez est fin et droit, la bouche petite et rouge, la barbe blonde est en pointe, traitée de façon bichrome comme les cheveux.

Les membres supérieurs sont étendus à l'horizontale, à peine fléchis au coude. Les bras sont assez robustes, les avant-bras sont grêles, sans indication de reliefs musculaires ; les mains, minces, aux longs doigts étendus, sont ouvertes, avec la trace d'un clou à la base de la paume droite. A la main droite, le pouce est en abduction, les autres doigts sont jointifs, sans ce geste de bénédiction qu'on verra sur certaines peintures du XIV^e siècle.

Le tronc est cambré ou plutôt fléchi par la mort : creusé au niveau des reins, il projette un peu l'abdomen vers la gauche et donne au corps un aspect légèrement sinueux, vu légèrement de trois quarts. Les pectoraux et l'ombilic sont indiqués à l'aide d'un pigment jaune, sans indication évidente des arcs costaux, sauf au niveau du rebord costal, formant un V inversé, ni des saillies musculaires abdominales. La plaie du coup de lance du flanc droit, horizontale, sous le pectoral droit, laisse échapper un flot rouge (pl. 3, g). On sait qu'il a été donné par le soldat Longinus juste après la mort du Christ²⁵. Une cheville métallique noire moderne est fichée dans la paroi au niveau du creux axillaire droit²⁶. Au niveau du visage, du tronc et des membres, toute la surface a été traitée en rose pour rendre la couleur de la peau.

Le *perizonium* apparaît comme un jupon rouge sombre (avec les restes d'un décor rayé vert et une sorte de doublure vert clair), noué sur les reins mais sans ceinture visible, étroit à la hauteur des hanches ; il s'élargit au niveau des genoux en plis rectilignes drapés, tombant droit dans la tradition romane, comme sur la Crucifixion très effacée de

l'église Notre-Dame d'Audignon (Landes), également rapportable à la première moitié du XIII^e siècle (Gaborit, 2002).

Les genoux ne semblent pas en flexion. Les jambes sont minces. Les pieds sont tombants, formant entre eux un angle droit : le droit est quasiment de profil, percé d'un seul clou au niveau de la malléole interne, et se superpose au gauche ; celui-ci est pratiquement vu du dessus, montrant bien les cinq orteils, sans autre clou visible et il est barré par une assise de faux-appareil rouge (pl. 3, h).

Saint Jean, traditionnellement à la gauche du Christ, a été mentionné plus haut, portant sa main droite à sa joue : on distingue ses cinq doigts, son avant-bras vertical et son coude arrondi. Il exprime dans ce geste conventionnel sa souffrance intérieure. Il tient un livre de l'autre main. Sa tête, auréolée d'un nimbe bleu vert, située juste sous le coude gauche du Christ, est inclinée à 45° sur son épaule droite. Son visage, ovale, traité au trait jaune, montre des yeux largement ouverts en amande, des sourcils arqués (le gauche est souligné de rouge), un long nez fin souligné de rouge, une bouche petite, des cheveux blonds avec, semble-t-il, une large tonsure en couronne rappelant celle des moines de Cîteaux. La peau du visage n'a pas été mise en couleur et est demeurée blanche comme le badigeon de fond. Il semble regarder droit devant lui et non contempler Marie avec sollicitude comme on le figure souvent. Sa robe est verte (en partie fanée). Son manteau rouge (aux pans ornés d'étroites rayures verticales jaunes), aux plis légèrement drapés, est ouvert devant lui. Son pied droit, nu, est visible de profil.

De l'autre côté, la Vierge est aujourd'hui mutilée et réduite à sa robe rouge à fins et longs plis parallèles et au bas de son manteau vert (comme le manteau de la Vierge de la Crucifixion de la collégiale de Saint-Émilion) : un remplissage de mortier de chaux beige, grossièrement talochée, cache toute la partie supérieure du personnage. Peut-être un trait rouge, situé immédiatement au-dessus de la plage de mortier, sous le coude droit du Christ, appartient-il à sa tête. Le bas du manteau et de la robe se soulève un peu à droite et à gauche, comme pour laisser voir les pieds, et on devine le gauche. Comme il est habituel, sans doute joignait-elle ou croisait-elle les mains ou, dans sa douleur en portait-elle une à la tête (comme à la chapelle Saint-Michel d'Auberoche - Lassaigne, 1974), à moins qu'elle ne lève la tête vers son fils, comme sur la peinture d'un siècle plus tardive de l'église de la Trinité de Saint-Émilion (Gironde). Saint Jean et la Vierge stationnent sur un sol situé à la hauteur des pieds du Christ : ils apparaissent donc un peu au-dessus du sol du calvaire dans lequel est fichée la croix, semblant reposer sur une assise de faux-appareil rouge (pl. 3, h).

À l'aplomb du pied droit du Christ, on devine une petite plage jaune ponctuée de noir. Ce pourrait être le crâne et/ou les ossements d'Adam, souvent figurés à cet endroit et rendant compte de l'éymologie : le Golgotha est le mont du crâne²⁷ (pl. 3, i).

La stature des trois personnages n'a pas été respectée. Celle du Christ a été exagérée et les deux autres personnages se glissent sous ses bras étendus. Les mensurations effectuées sur la peinture montrent que si la taille du Christ était de 1,70 m, celle de saint Jean aurait été de 1,36 m et celle de la Vierge de moins de 1,30 m.

f - Le soleil, la lune et les étoiles.

Le soleil et la lune dominent la scène : ces deux astres, représentés en jaune sous leur forme naturaliste (un cercle et un croissant), sont habituels dans les Crucifixions (comme à Saint-Martin de Limeuil²⁸) et les Dépôtsions de croix. Le cercle du soleil est fait d'un large contour et de fins rayons ondulés. Le croissant de la lune est fin, comme

au dernier quartier²⁹. En l'air, il n'y a pas d'anges astrophores (contrairement à ceux, ailés, de la Crucifixion contemporaine d'Auberoche) et, en arrière plan, on n'aperçoit aucun élément de paysage du Golgotha ou de Jérusalem, pas plus que les croix des deux larrons.

Outre le carroyage de mise en place, le fond est occupé par un semis de deux douzaines d'étoiles rouges à huit branches, très traditionnelles au XIII^e et au XIV^e siècles (comme à Saint-Léon sur Vézère et, en Gironde, à Saint-Loubès ou dans l'église Saint-Pierre de la Sauve-Majeure)³⁰, de même que les fleurettes à cinq pétales.

On note cependant trois étoiles bleues auprès des pieds du Christ (une à gauche et deux à droite). Les évangiles synoptiques rapportent que, vers midi, les ténèbres ont envahi la terre jusqu'à trois heures de l'après-midi (Mathieu 27,45 ; Marc 15,33 ; Luc 23,44). Les yeux clos de Jésus, sa tête inclinée, son corps fléchi, sa plaie d'où s'écoule un flot de sang semblent indiquer que la scène se passe juste après la mort du Christ, alors que les ténèbres ne se sont pas encore dissipées et que les étoiles brillent encore.

g - Une scène remarquable

Comme il est classique, c'est donc une scène réduite aux trois personnages essentiels. Elle diffère de celle que rapporte l'évangile de saint Jean, le seul pourtant qui décrit ceux qui entourent le Christ³¹ : « La mère de Jésus et la sœur de sa mère, Marie, femme de Cléophas³², et Marie de Magdala se tenaient debout près de la croix de Jésus. Jésus, voyant sa mère et, près d'elle, le disciple qu'il aime... » (Jean, 19, 25-27)³³.

La scène se passe donc juste après le moment précis que décrit l'évangile de saint Jean : « Ayant goûté au vinaigre, Jésus dit : "Tout consommé" ; puis, inclinant la tête, il transmet l'Esprit » (Jean, 19,30).

Cette peinture de Cadouin possède donc trois caractères remarquables : 1 - elle est peinte au premier étage, dans la chapelle haute ; 2 - elle conserve des caractères romans ; 3 - son cadre se glisse sous la nervure du formeret. Elle a donc été peinte, très peu après l'époque romane, alors que le bâtiment avait déjà deux niveaux, mais que la voûte à croisée d'ogives n'avait pas encore été construite.

h - Les couches picturales postérieures à la Crucifixion.

Par-dessus la scène de la Crucifixion, sans doute à la fois du Moyen Âge, ont été apposées deux nouvelles couches picturales : 1 - dans l'angle inférieur et gauche de la composition, de larges bandes jaunes se croisent en X, délimitant de grands losanges blancs à contour noir : l'un est bien visible contenant une croix rouge dont chaque extrémité se trifurque (pl. 3 j) ; un autre, plus à gauche, se divise en cinq à chacune de ses extrémités ; les vestiges d'une troisième se distinguent en haut et à droite du cadre. Les autres chevauchent le bord inférieur du cadre, soit à gauche de la peinture, soit encore aux pieds de la Vierge et à ceux du Christ (cachant un éventuel *suppedaneum*) ; 2 - un aplat de mortier ocre jaune grossier, plus tardif encore, est bien visible au-dessus et à gauche du cadre et le masque alors en partie. On le voit aussi, en haut et à droite, contre le formeret, recouvert par une bande rouge (pl. 3), mais le reste du décor peint a disparu.

Le support a été noirci et s'est écaillé dans sa partie droite, le long de l'angle du mur. On remarquera que cette surface n'était pas protégée par le meuble.

3 - Les autres murs

- Le mur oriental est percé de la baie précédemment citée, donnant sur le jardin, et creusé d'une grande niche (0,50 m de large sur 0,75 m de haut, antérieure à la construction de la voûte) et de deux petites (dont une dans le large ébrasement de la baie).

– Le mur sud est totalement occulté par un grand meuble qui épouse l'intrados brisé de l'arc formeret. Il est possible qu'il présente lui aussi des peintures³⁴. Il sépare la chapelle haute de l'appartement du prieur, où il est doublé par une paroi de briques. Les murs de cette chambre sont ornés de panneaux de bois dans le goût du XVII^e siècle et de cinq tapisseries du type bocage³⁵.

4 - Les voûtes

a - Au rez-de-chaussée.

Comme il a été dit, plus haut, « des bandes peintes occupent la position des liernes qui existent au premier étage. Les voûtes sont, de même, divisées en huit compartiments formés par des triangles incurvés peints [...]». Les nervures reçoivent des claveaux alternativement jaunes et noirs» (Gaborit, 2002).

b - Au premier étage.

Ici, au contraire, les nervures n'ont pas reçu de décor peint, mais les huit voûtains sont décorés : ils portent, opposés deux à deux, quatre sortes de motifs sur un fond de couleur cerné par une bande blanche. En voici la liste avec l'orientation des compartiments considérés : 1 - un semis de quadrilobes (en réserve ou peints en blanc dans des losanges noirs, esquissés à l'ocre jaune, puis cernés de noir) sur fond bleu-vert (ESE et ONO) ; 2 - des étoiles blanches à huit branches et des besants rouge clair contenant des fleurettes à cinq pétales, sur fond rouge foncé (sans bande blanche au pourtour) (SSE et NNO) ; 3 - un semis de fleurs de lys blanches (peintes ou en réserve) inscrites dans des losanges cernés de noir sur fond bleu (SSO et NNE) ; 4 - des castilles blanches à trois tours crénelées dans des rectangles rouge vif cernés de noir, sur fond rouge sombre mélangé de noir (ENE et OSE).

On notera que la taille de ces motifs est « progressivement décroissante de bas en haut, ce qui suppose de la part du peintre une mise en place très minutieuse ». Ce dispositif est sans doute destiné à augmenter l'impression de hauteur de la voûte.

V. CHRONOLOGIE DES PEINTURES DE LA CHAPELLE HAUTE

L'approche chronologique repose sur l'aspect du décor géométrique des murs, les caractères de la crucifixion, le décor des voûtains. On peut esquisser une comparaison avec d'autres œuvres murales de la Dordogne, par ailleurs dépourvue de peintures romanes (Paul Deschamps et Marc Thibout, 1963 ; Mesuret, 1967 ; Secret, 1959, p. 156-182 ; Gaborit, 2002)³⁶ et des œuvres d'autres provinces³⁷.

A - DANS LA TRADITION ROMANE

Le décor géométrique du mur occidental (fleurs, étoiles en tresse), d'allure orientale, « simplement réalisé sur une trame rigoureuse héritée de l'art roman, peut parfaitement être placé au début du XIII^e siècle, avant la construction des voûtes » [...]. « Le dessin de la Crucifixion fait de larges emprunts à la tradition romane, et rien ne s'oppose à placer sa création au début du XIII^e siècle » (Gaborit, 2002).

L'héritage de l'art roman se traduit par le caractère très statique des personnages, sans détails inutiles, la gestuelle mesurée et conventionnelle, le Christ vertical, les plis sobres et verticaux des drapés, l'absence de profondeur et de perspective, de même que les tons mats, sans parti pris de lumière et d'effet, réduits à un très petit nombre. Le faux-appareil simple va bien dans ce sens.

B - SOUS UN VOUTEMENT ANTÉRIEUR A L'AN 1252

Décor géométrique et Crucifixion se glissent sous les nervures de la voûte gothique et lui sont donc antérieurs. Les voûtains portent les lys de France et les castilles d'Espagne, références armoriales³⁸ en l'honneur de Louis IX et de sa mère Blanche de Castille, protecteurs de Cadouin. Il n'est pas trop aventuré de penser qu'ils ont été décorés, en l'honneur du Saint Suaire, sous le patronage du roi, du vivant de sa mère, morte en 1252.

La peinture de la Crucifixion de Cadouin peut donc être datée du début du XIII^e siècle, antérieurement à cette date de 1252.

C - LES AUTRES PEINTURES MURALES MÉDIÉVALES DE DORDOGNE

1 - En Dordogne

Grâce à l'inventaire de Michelle Gaborit, le compte des autres peintures médiévales est vite fait.

Seules les admirables peintures de la chapelle Saint-Michel d'Auberoche auraient pu être comparées à la Crucifixion de Cadouin. Au chevet, elles comportaient un Christ en croix (Lassaigne, 1974)³⁹. Malheureusement, elles ont en grande partie disparu et ne sont plus connues que par les fidèles dessins de Léo Drouyn (Delluc, 2001).

Dans l'église Saint-Christophe de Montferrand, le petit panneau assez maladroït représentant le Limousin *Leonardus*, alias saint Léonard de Noblat, est probablement contemporain de la Crucifixion de Cadouin, mais tout le reste des belles peintures de ce sanctuaire est plus tardif, sans doute de la fin du XV^e ou du début du XVI^e siècle (Montferrand, 1985 ; Delluc, 2001). Les vestiges peints du prieuré Saint-Georges de Montignac (Vierge et Enfant), de Saint-Blaise de Plazac (couple de priants) ou de Saint-Amand de Coly, trop mutilés aujourd'hui, n'apportent pas d'éléments de comparaison utilisables.

L'abondante décoration de Saint-Avit-Sénieur est sans doute un peu plus tardive (fin du XIII^e siècle) que la Crucifixion de Cadouin et elle est peu figurative. Il en va de même pour les belles peintures de Saint-Martin de Limeuil : la Crucifixion et la Descente de croix (seconde partie du XIII^e siècle).

Les autres peintures médiévales de Dordogne datent soit de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e siècle (Saint-Nicolas de Trémolat, Saint-Léon sur Vézère et les restes de Coulaures), et, plus souvent, du XIV^e siècle (Saint-Martin d'Agonac, Saint-Laurent et Saint-Front de Beaumont, Chancelade, Vauclaire, la chapelle du Cheylard de Saint-Geniès).

2 - À Cadouin

À Cadouin même, la Crucifixion est la plus ancienne des peintures conservées dans l'abbaye. Les vestiges des peintures de l'abbatiale sur le mur nord (Déposition et Christ au tombeau)⁴⁰ remontent à l'extrême fin du XV^e siècle⁴¹. Dans l'absidiole nord, au début du XVII^e siècle, une litre seigneuriale est datée de 1601. La peinture du cloître (une Annonciation) est antérieure à l'installation des sculptures, elle-même rapportable à l'extrême fin du XV^e siècle. Certains éléments sculptés du cloître conservent des traces de pigments rouge et jaune. Ainsi la Porte romane et le cul de lampe gothique flamboyant de la Confession, ainsi que deux sculptures en ronde bosse : une tête à longs cheveux et saint Jean-Baptiste acéphale (Delluc, 2005).

Toutes ces peintures de notre abbaye n'avaient guère attiré l'attention des auteurs classiques, sans doute retenue par l'intérêt de l'architecture et des sculptures des lieux (Sigala, 1950 ; Secret, 1965 et 1959 ; Gardelles, 1982). Le service des Monuments historiques s'est contenté de faire restaurer la seule peinture de l'Annonciation du cloître.

VI. POUR LE LECTEUR PRESSÉ

Un jour viendra peut-être où une partie des bâtiments conventuels, dont les deux chapelles, la chambre du prieur et les cellules des moines, s'ouvriront à la visite guidée. L'ensemble abbatial de Cadouin est un des plus anciens, un des plus complets et un des mieux conservés de la France cistercienne : il mériterait bien une visite complète. Aujourd'hui, ne sont accessibles que l'église et le cloître, sans compter la belle et active auberge de la Jeunesse.

En attendant, la conclusion de ces pages peut être énoncée sous sept rubriques :

1 - Une chapelle haute originale. À l'étage de l'aile des moines, une chapelle haute a été édifiée au-dessus de la chapelle primitive ou chapelle basse (servant actuellement de sacristie). Cette disposition n'est pas traditionnelle dans le plan habituel des abbayes cisterciennes.

2 - Un édifice à deux étages pour une relique. Cette disposition bipartite inhabituelle ainsi que la présence de cette Crucifixion dans la chapelle haute de Cadouin indiquent que cet édifice roman était destiné à recevoir le Saint Suaire avant même d'être couvert d'une voûte à croisée d'ogives. La présence de ce *Sudarium capitis* est attestée à Cadouin au moins depuis 1214. C'est vers cette époque que la chapelle haute a été édifiée au-dessus de l'oratoire primitif⁴³. Elle sera bientôt à la fois un écrin (aux murs décorés) et une chambre forte (à baie grillée et porte blindée).

3 - Une mise en peinture précoce. Dès l'édification de la chapelle haute, tous les murs des deux chapelles superposées ou une grande partie de ceux-ci sont mis en peinture. Ce décor était sans aucun doute en désaccord avec les principes de Bernard de Clairvaux et avec les prescriptions cisterciennes, mais il convenait de créer comme un écrin à l'insigne relique de la Passion. Certes, un demi-siècle auparavant, le chapitre général de Cîteaux, en 1122, 1135 et en 1150, avait émis une interdiction absolue (Duby, 1979 ; Kinder, 1997) : « Nous interdisons que l'on fasse des sculptures ou des peintures dans nos églises et dans les autres lieux du monastère, parce que, quand on les regarde, on néglige souvent l'utilité d'une bonne méditation et la discipline de la gravité religieuse ». Et un peu plus tard, dans un *Dialogue* écrit en 1155, un moine écrivait : « De belles peintures, des sculptures diverses [...], tout cela ne répond pas à des besoins pratiques, c'est fait pour la concupiscence des yeux » (Chastel, 1993). Les images figuratives et la couleur sont habituellement absentes des bâtiments cisterciens⁴⁴.

Mais, à l'époque, ses coutumes et ses richesses avaient déjà éloigné Cadouin de Cîteaux. Déjà riche et célèbre, l'abbaye est assez puissante pour « n'observer des règles de Cîteaux que ce qui ne devait pas l'amoindrir » (Maubourguet, 1926, p. 51). Au tout début du XIII^e siècle, notre abbaye revient à une meilleure observance de la Règle en signant en 1201 le compromis *Paix et composition*, mais, exception dans le monde cistercien, elle conserve ses privilèges, ses donations et sa position très particulière dans l'ordre.

4 - Une Crucifixion du début du XIII^e siècle. Dans la chapelle haute, la peinture murale de la Crucifixion, en partie oblitérée par la voûte gothique, lui est donc antérieure, soit datable de la première partie du XIII^e siècle, au temps de Philippe Auguste (1180-1223), de Louis VIII (1223-1226) ou au début du règne de Saint Louis (1226-1270).

5 - Une peinture dans l'air du temps. Cette peinture sans profondeur conserve des caractères romans. Le Christ est très statique, ses cheveux sont longs, ses membres en extension et sans détails. Son *perizonium* est long à grands plis. Les extrémités de la croix sont pattées. La gestuelle des personnages est très mesurée. Le faux-appareil simple rouge va dans le même sens. La présence d'un mortier de préparation recouvert d'un badigeon blanc, le carroyage de mise en place (et/ou de report d'un modèle) et les traits d'esquisse, signalés par Michelle Gaborit, donnent une idée du travail du peintre. Les yeux clos de Jésus, sa tête inclinée, sa plate d'où s'écoule un flot de sang indiquent que la scène se passe un peu après la mort du Christ, alors que les ténèbres ne se sont pas encore dissipées et que les étoiles continuent à briller. La tresse de cercles jaunes du mur ouest est également attribuable à la fin de l'époque romane.

6 - Avant 1252 : la peinture est oblitérée par les voûtains. En effet, un peu plus tard, une voûte à croisée d'ogives est venue coiffer ces deux chapelles et, partiellement, recouvrir les peintures murales. Dans la chapelle haute, le décor de la voûte est bien daté du temps de Louis IX et du vivant de sa mère Blanche de Castille, morte en 1252. Les motifs peints qui décorent certains de ses voûtains l'indiquent clairement : ce sont des fleurs de lys et des castilles. Les autres motifs décoratifs étaient usuels dans les arts de la couleur au temps de ce roi. La Crucifixion leur est donc très probablement antérieure au milieu du XIII^e siècle.

7 - La plus ancienne peinture de Dordogne. La comparaison avec les autres œuvres murales médiévales montre que la Crucifixion de Cadouin, conservant des caractères romans et peinte avant le milieu du XIII^e siècle, est une des plus anciennes peintures de la Dordogne et, en tous cas, la moins mutilée.

C'est dire l'intérêt de cette œuvre, à la césure des époques romane et gothique, comme nous l'avait bien signalé la regrettable Michelle Gaborit en examinant nos photographies. La publication de ce chercheur et les informations qu'elle avait bien voulu nous fournir nous ont été d'un grand secours dans l'étude suscitée par cette découverte. C'est en hommage à sa mémoire que les présentes pages ont été rédigées.

Brigitte et Gilles DELLUC⁴⁴

Bibliographie et sources⁴⁵

Beauregard M.-A., 1878 : *Le Guide du pèlerin de Cadouin au Saint Suaire de Cadouin*, Cassard frères, Périgueux.
Carte géologique de la France, 1988, carte au 1/50000, n° 831, Belvès, Bureau de recherches géologiques et minières, Orléans.
Chaistel A., 1993 : *L'Art français. Pré-Moyen Âge, Moyen Âge*, Flammarion, Paris.
Delluc G. et Secret J., 1965 : *Cadouin, une aventure cistercienne en Périgord*, imprimerie Fanlac, Périgueux, photographies de Jacques Lagrange.
Delluc B. et G., 1983 : Le suaire de Cadouin, une toile brodée, *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, 110, p. 162-179, ill.
Delluc B. et G., Lagrange J. et Secret J., 1990 : *Cadouin, une aventure cistercienne en Périgord*, P.L.B., Le Bugue, édition revue et augmentée (avec la coll. de M. Berthier et A. De Veer).
Delluc B. et G., 1998 : L'archéologie cistercienne de Cadouin, *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, 125, p. 383-418, ill.
Delluc B. et G., 2001 : *Léo Drayn en Dordogne, 1846-1852*, Société historique et archéologique du Périgord, Périgueux.

- Delluc B. et G., 2004 : Le recoin de la sacristie de Cadouin, communication au 11^e colloque des Amis de Cadouin, à paraître dans *les Actes du colloque*, 2005, ill.
- Delluc B. et G., 2005 : La peinture de l'abside de Cadouin, *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, 132, p. 387-412, ill.
- Deschamps P. et Thiibout M., 1963 : *La peinture murale en France au début de l'époque gothique, de Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*, C.N.R.S., Paris.
- Dimier A., 1962 : *L'Art cistercien*. France, Zodiaque, La Nuit des temps, La Pierre-qui-Vire.
- Duby G., 1979 : *Saint Bernard et l'art cistercien*, Flammarion, Paris.
- Fournigault P., vers 1980 : *Inventaire des peintures murales de la Dordogne*, effectué pour l'Association pour l'essor du Périgord noir et présenté au Centre permanent à l'initiation de Sireuil (Dordogne). Il est déposé à la Direction régionale des Affaires culturelles d'Aquitaine en 1988.
- Gaborit M., 1999 : Aspects de la peinture murale médiévale en Périgord, in : *Congrès archéologique de France, Périgord Noir*, 1998, Paris, p. 83-93, ill.
- Gaborit M., 2002 : *Des hystoires et des couleurs, peintures murales médiévales en Aquitaine*. Confluences, Bordeaux.
- Gaborit M., 2004 : *Les Peintures de la « sacristie » de l'église abbatiale de Cadouin*, communication au 11^e colloque des Amis de Cadouin, août 2004, et informations orales à cette occasion.
- Gardelles J., 1982 : L'abbaye de Cadouin, in : *Congrès archéologique de France, Périgord Noir*, Paris, p. 146-178, ill.
- Hall J., 2002 : *Dictionnaire des mythes et symboles dans l'art*, édition française, Montfort Gérard, Paris.
- Kinder T. N., 1997 : *L'Europe cistercienne*, Zodiaque, La Pierre-qui-Vire.
- Lassaing J., 1974 : La Chapelle d'Auberoche, in : *Le Périgord vu par Léo Drouyn*, Société historique et archéologique du Périgord, Périgueux.
- Maubourguet J., 1926 : *Le Périgord méridional des origines à l'an 1370, étude d'histoire politique et religieuse*, thèse de doctorat ès lettres, imprimerie typographique A. Couestiant, Cahors.
- Mesuret R., 1967 : *Les Peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI^e au XVI^e siècle*, Picard, Paris.
- Montferand B. de, 1985 : Les peintures murales de l'église Saint-Christophe de Montferand du Périgord, *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, 112, p. 164-182, ill.
- Robert-Delaigrange (pseudonyme de Vétrenne), 1912 : *Cadouin. Histoire d'une Relique et d'un monastère*, Paul Nogue, Bergerac.
- Secret J., 1965 : Description archéologique de Cadouin. Voir Delluc G. et Secret J., 1965.
- Secret J., 1959 : Inventaire des peintures murales du Périgord, *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, 86, p. 156-182, ill.
- Sigala J., 1950 : *Cadouin en Périgord*, Delmas, Bordeaux.

Notes

- Il sera fait de larges emprunts à la belle étude de la regretée Michelle Gaborit (Gaborit, 2002), à une communication faite par cet auteur lors du colloque de Cadouin, aux informations qu'elle a bien voulu nous donner à cette occasion et aux notes que nous avons alors prises (Gaborit, 2004).
- Les auteurs ont été aidés dans cette manutention par le père A. De Veer, M. J.-C. Ignace, M. et Mme G. Mouillac.
- Rapportant sans doute une information orale, M.-A. Beauregard dit que l'« on distingue assez vaguement un Christ entre la Sainte-Vierge et saint Jean ». Mais elle place ce vestige sur un des « compartiments » de la voûte (Beauregard, 1878, p. 275).
- Maître de conférence en Histoire de l'art à l'université Michel-de-Montaigne de Bordeaux III, Michèle Gaborit étudiait depuis longtemps l'architecture du Moyen Âge en Aquitaine et son décor mural. Elle avait déjà publié de nombreux articles sur les peintures murales du Sud-Ouest et deux ouvrages consacrés aux peintures murales de la Grande-Lande et à celles de Saint-Émilion (1999).
- Nous devons à l'amitié de M. Claude Lacoste, maire délégué de Cadouin, la fourniture d'un gros rouleau de papier de grande qualité. Il nous a aidés à découper toute une série de larges feuilles intercalaires et nous lui en savons gré.
- Il a retrouvé son emplacement. Mais il est désormais séparé du mur par un intervalle un peu moins étroit pour faciliter la circulation de l'air et éviter l'humidité dans cette pièce ouverte sur l'extérieur.
- On sait que la sacristie d'une abbaye cistercienne était habituellement bien plus exigüe que cette salle de Cadouin. La sacristie cistercienne n'était utilisée que pour les messes chantées au maître-autel. Primitivement la couleur des ornements ne variait pas avec les fêtes et le temps liturgique. Les ornements étaient rangés près des petits autels et c'est à l'autel que le prêtre les revêtait (Dimier, 1962).
- Non loin de Cadouin, on a utilisé aussi cette roche pour appareiller et alléger les voûtains du chœur de l'église Saint-Dominique de Monpazier (particularité édifiée autour de 1200).
- L'armarium*, niche-bibliothèque classique des abbayes cisterciennes, est, à Cadouin, creusée au rez-de-chaussée, non dans le mur oriental, comme il est fréquent, mais dans le mur nord du cloître.
- Grâce aux observations de François et Christian Morin, restaurateurs des Monuments historiques.
- Les voûtains ont fait l'objet de repeints en partie basse.
- On retrouve ces couleurs et ce type de décor sur des nervures de la voûte de Saint-Avit-Sénieur (Gaborit, 2002).
- Ces fleurs sont la transposition des rosettes qui prenaient place dans les chaîsons des voûtes romaines (Gaborit, 2002).
- Le décor de l'église de Saint-Avit-Sénieur semble dater de la fin du XIII^e siècle et du milieu du XIV^e (Gaborit, 2002).
- Cette position centrée semble indiquer que la peinture est un peu moins ancienne que la porte donnant sur la tribune, ou qu'elle lui est contemporaine.
- Le fond de couleur rouge, fréquent, accentue souvent le caractère dramatique de la scène. Ainsi, par exemple, à l'église de la Sainte-Trinité de Saint-Émilion (XIV^e s.), Mais, ici, seul le cadre est rouge.

- 17 $\text{Ca}(\text{OH})_2 + \text{CO}_2 > \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$. On sait de quelle grande popularité jouira la fresque en Italie à partir de Giotto au début du XIV^e siècle et à l'époque de la Renaissance.
- 18 À propos de ce faux-appareil simple à double trait rouge, M. Gaborit avait d'abord pensé, d'après nos clichés, qu'il était postérieur à la Crucifixion, montrant bien la permanence de ce motif (Gaborit, 2002, p. 90, note 15). Puis elle indiquera que « ce faux-appareil s'interrompt au niveau de l'encadrement jaune et rouge de la Crucifixion, sauf dans le bas où une assise vient chevaucher la peinture, sans doute en raison d'un mauvais calcul de l'emplacement consacré à la scène historisée. Il s'agit cependant bien, conclut l'auteur, de la même couche picturale» (*Ibid.*, p. 164, note 40).
- 19 Cet emblème de fortune a dû être posé lorsqu'on a décidé de cacher la peinture par un meuble, dans la deuxième partie du XIX^e siècle.
- 20 Comme on sait, la céruse ou carbonate de plomb noircit avec le temps.
- 21 L'ocre rouge naturelle est rare. Mais, en chauffant de la goëthite jaune à 250°C, on obtient facilement de l'hématite rouge.
- 22 L'esquisse préparatoire de la Crucifixion de Saint-Martin de Limeuil est également jaune (le Christ s'y réduit à cette esquisse). On peut distinguer encore aujourd'hui une esquisse rouge, par exemple, à la chapelle Saint-Michel d'Auberoche, sur un mortier assez mince.
- 23 Il en va de même sur la Crucifixion de l'église templière de La Grave à Ambarès-et-Lagrave (Gironde) (Gaborit, 2002, du XIII^e siècle).
- 24 Mathieu 27.37 ; Marc 15.26 ; Luc 23.49 ; Jean 19.19.
- 25 Jean 19.34. Cette plâie et cet écoulement (de sang et d'eau) sont curieusement figurés en haut de l'hémithorax gauche de Jésus sur la Crucifixion de la chapelle d'Auberoche (Delluc, 2001).
- 26 De cette cheville part un trait gravé récent, descendant jusqu'au raccord de mortier moderne.
- 27 Ainsi sur la fresque de Giotto (1303-1306) à l'église de l'Arena à Padoue.
- 28 Cette peinture de l'abside de Saint-Martin de Limeuil semble dater de la deuxième partie du XIII^e siècle. Elle est peinte sur un fond noir rendant compte sans doute des ténèbres de cet après-midi du vendredi saint.
- 29 Cette convention iconographique remonte à l'Antiquité. La Crucifixion est souvent accompagnée par le soleil (à la droite du Christ) et la lune (à sa gauche) dans l'iconographie byzantine, au Moyen Âge et même jusqu'au début de la Renaissance. Les deux astres ont souvent une physionomie humaine et une sorte de queue de comète. On peut penser à la « lumière éternelle » (« Ton soleil ne se couchera plus, et ta lune ne disparaîtra plus, car Yahvé sera pour toi une lumière éternelle », Is. 60.20). Ces deux astres, lumière et ombre, peuvent représenter le Christ et son église (la lune projette la lumière qu'elle reçoit du soleil), le rachat de l'homme ou encore le nouveau et l'ancien testament (Hall, 2002). C'est la lune à son premier quartier qui était figurée sur La Crucifixion de la chapelle d'Auberoche à la même époque (Delluc, 2001).
- 30 Elles sont à six branches sur le fond portant un couple de priants dans l'enfeu de l'église Saint-Blaise de Plazac.
- 31 La tradition chrétienne attribue l'évangile selon saint Jean à l'apôtre Jean, fils de Zébédée, pêcheur de Galilée, et de Salomé, frère de Jacques le Majeur : « Celui qui a vu témoigne, et son témoignage est véritable » (Jean 19.35). Certains auteurs pensent toutefois aujourd'hui que cet évangile aurait été écrit peu avant la fin du premier siècle.
- 32 Cléophas fut l'un des deux disciples qui rencontrèrent le Christ sur le chemin d'Emmaüs. C'est lui qui dit à Jésus ressuscité : « Tu es bien le seul de tous ceux qui étaient à Jérusalem à ignorer ce qui s'est passé ces jours-ci » (Luc 24.18).
- 33 Mathieu n'en parle pas. Marc et Luc mentionnent simplement que les femmes regardent de loin le crucifiement (Marc 15.40 et Luc 23.49)
- 34 M. Gaborit mentionne un faux-appareil à doubles traits rouges, semblables à celui des murs nord et ouest, contemporains de la Crucifixion sur le mur nord. Elle le situe sur le mur sud : il s'agit en fait du mur ouest, le mur sud étant totalement caché par ce meuble de rangement (Gaborit, 2002, p. 107, 3^e colonne).
- 35 Modeste reste des 52 tapisseries, dont 25 tapisseries d'Aubusson, inventoriées le 21 juin 1790.
- 36 Un inventaire photographique de toutes les autres peintures murales de Dordogne, anciennes et modernes, avait été fait à la demande de l'Association pour l'essor du Périgord noir (E.S.P.E.R.) par P. Fournigault, sur l'initiative de Hubert de Commarque et présenté au Centre permanent à l'initiation de Sireuil vers 1980. Il est déposé à la Direction régionale des Affaires culturelles d'Aquitaine en 1988 (Gaborit, 2002).
- 37 Des sites Internet leur sont consacrés et permettent de fructueuses comparaisons, tels la base Mérimée ou encore www.impens.com.
- 38 Comme sur les vitraux de la Sainte-Chapelle.
- 39 D'après le dessin de Léo Drouyn, le soleil et la lune étaient chacun tenus par un ange (Delluc, 2001).
- 40 Peintures non décrites par M. Gaborit (Delluc *et al.*, 1990 ; Delluc, 2005). J. Gardelles indiquait par erreur une Crucifixion (Gardelles, 1982, p. 160) : il s'agit en fait d'une Déposition ou Descente de croix.
- 41 La peinture de la voûte de l'abside, rapportable à l'extrême fin du XV^e siècle ou au tout début du XVI^e, bien conservée jusqu'au XIX^e siècle, a été totalement repeinte en 1878 par l'entreprise de Eugène Delavalle et Albert Beroletti. Elle n'est plus connue que par deux dessins de Léo Drouyn à la mine de plomb datés de 1846 (Delluc, 2001 et 2005).
- 42 Le suaire du corps du Christ (Lirsey, Chambéry, Turin), qui donna lieu à d'assidues études syndonologiques, ne sera pas envisagé ici compte tenu des résultats concordants de trois laboratoires de radionucléides carbonés qui le datent de la période médiévale.
- 43 Curieusement, les enluminures historisées ne sont pas interdites.
- 44 U.M.R. 5198 du C.N.R.S. et Association des Amis de Cadouin. Courriel : delluc@wanadoo.fr. Site bibliographique : <http://monsie.wanadoo/delluc-prehistoire>. Nos vifs remerciements pour leur aide efficace vont à l'abbé Michel Graziani, curé de la paroisse, à André Mallet, au docteur Maurice Legros, à Georges Moulin, président des Amis de Cadouin et à notre ami Claude Lacoste, maire délégué de Cadouin.
- 45 N'ont été retenues, dans cette liste, que les références appelées dans le texte.

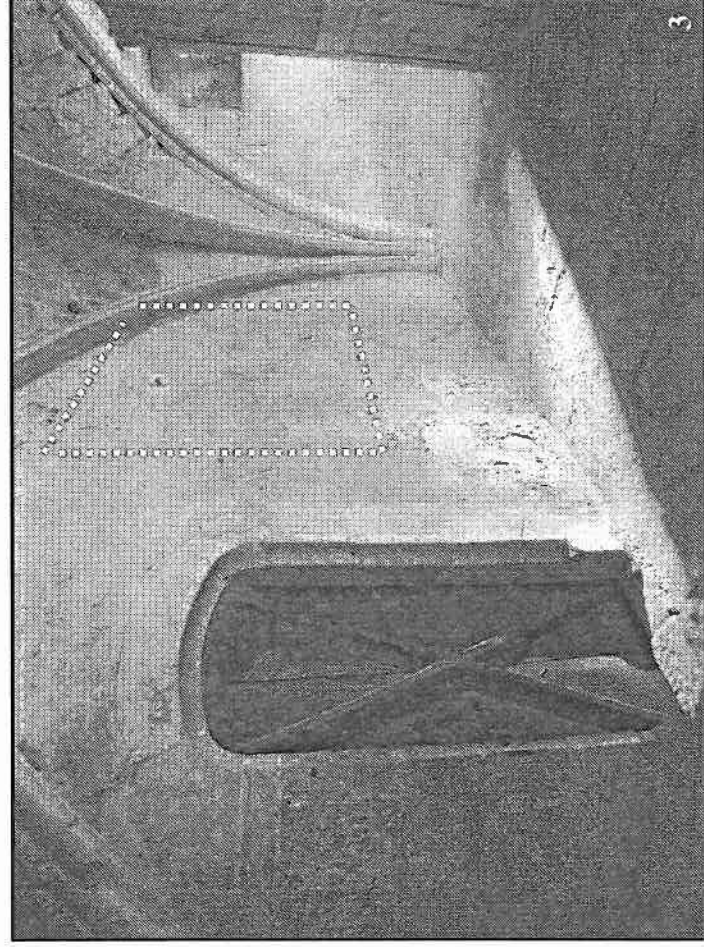
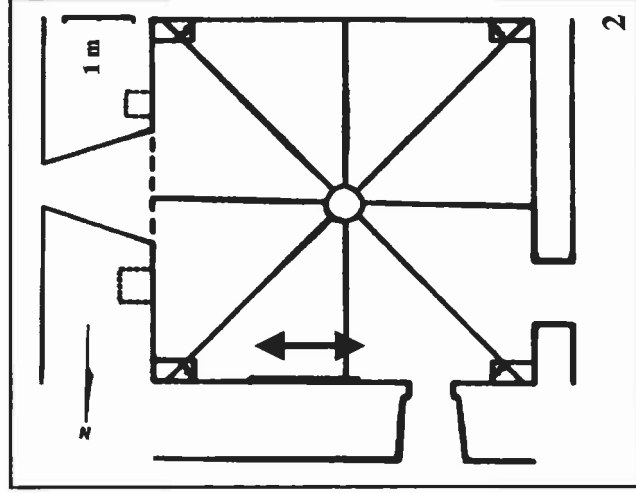
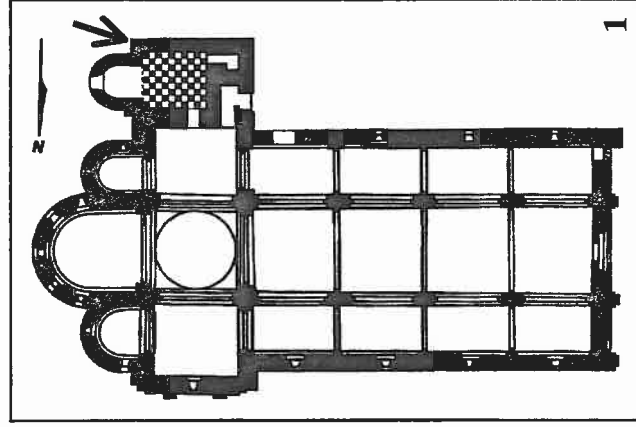


Planche 1. Situation de la peinture. La chapelle haute de Cadouin a été élevée au-dessus de la sacristie (ex oratoire primitif) (fig. 1, en damier). Elle abrita le Saint-Suaire. La peinture orne le mur nord de cette salle ultérieurement voûtée de nervures gothiques (fig. 2). Elle est en partie oblitérée par un de ces arcs et cachée derrière un énorme meuble de rangement, ici déplacé sur la droite (fig. 3) (cliché Delluc).



Planche 2. *La Crucifixion de Cadouin.* Dans un cadre rouge et noir, le Christ est peint entre la Vierge (en partie masquée par un mortier du XIX^e siècle) et saint Jean. Jésus vient de mourir : les yeux clos, il incline la tête et son flanc est percé par la lance du soldat. Saint Jean, éploré, porte une main à son front et tient le livre de l'autre. Dans le ciel : le soleil, la lune et des étoiles. Le caractère statique des personnages et divers détails situent l'œuvre à la césure de l'art roman et de l'art gothique, au début du XIII^e siècle (cliché Delluc).



Planche 3. Dessin de lecture de la Crucifixion. Quelques détails techniques.

a : traits horizontaux rouges de mise en place et/ou de report d'un modèle. b : trait d'esquisse jaune du manteau de Marie. c : trait rouge donnant l'axe du bras. d : angle du cadre oblitéré par la nervure gothique au milieu du XIII^e s. e : extrémités pattées du *patibulum* et du *stipes*. f : mèches gauches du Christ visibles en négatif sur l'épaule. g : plaque du flanc et écoulement sanglant (sous une cheville métallique). h : faux-appareil rouge en partie basse. i : traits et points (crâne et os d'Adam ?). j : losange frappé d'une croix noire. k : trait rouge sur un enduit postérieur à la peinture (relevé Delluc).

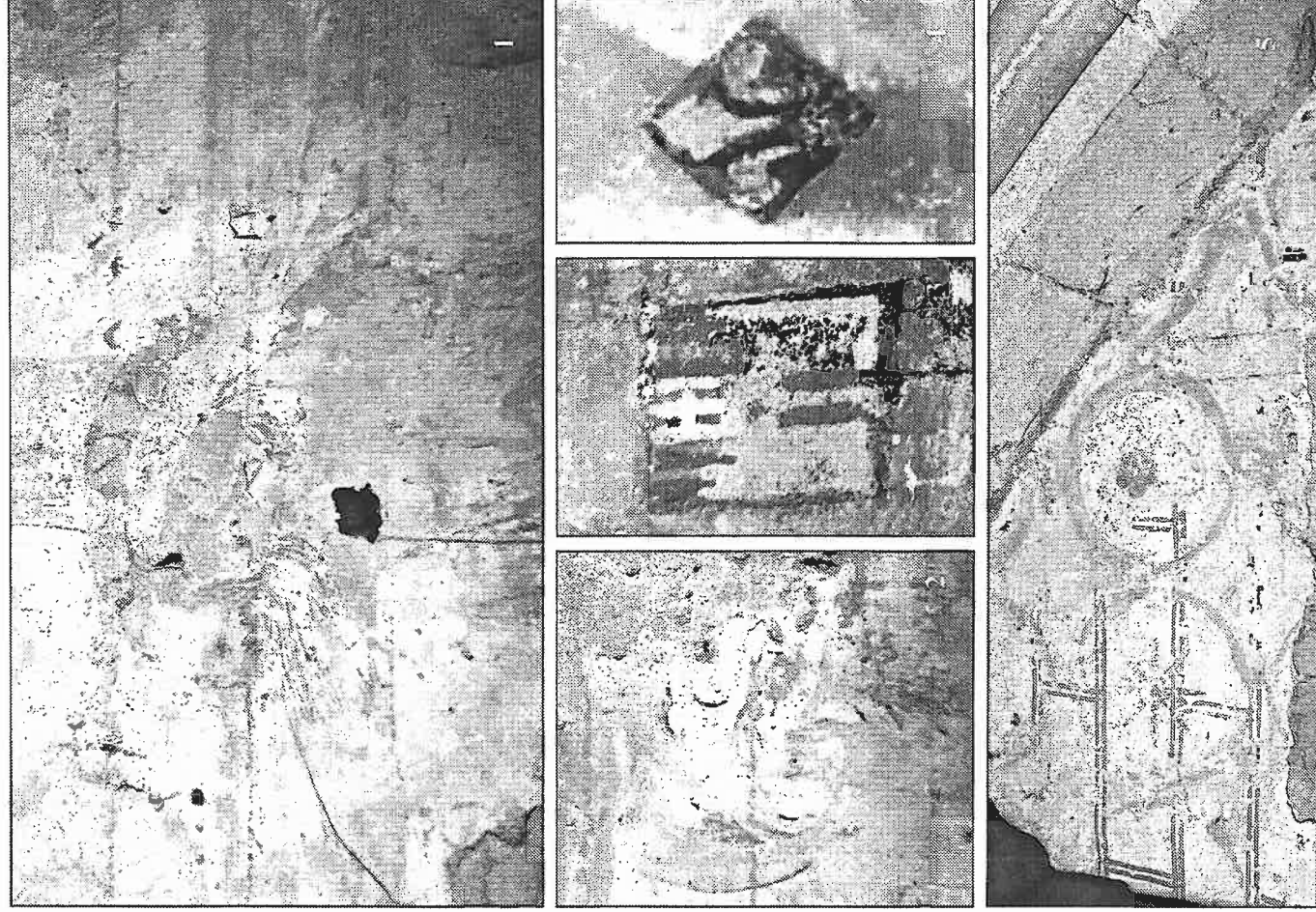


Planche 4. Détails des peintures. La tête du Christ, nimbée et inclinée, présente de nombreux et fins détails (yeux clos et sourcils, nez, bouche, cheveux) (fig. 1). Saint Jean porte les doigts joints de sa main droite à son front et, dans sa douleur, penche la tête. Il semble porter une large tonsure (fig. 2). Sur les voûtains séparés par les nervures gothiques prennent place les castilles de Blanche de Castille (morte en 1252) et les lys de Louis IX, son fils (fig. 3 et 4). Sur le mur ouest, un faux-appareil et une tresse de cercles jaunes sont eux aussi oblitérés par une nervure gothique (clichés Delluc).