



Les peintures romanes de la cathédrale d'Auxerre. Nouvelles observations

Alexandre Gordine



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cem/11060>

DOI : [10.4000/cem.11060](https://doi.org/10.4000/cem.11060)

ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Édition imprimée

Date de publication : 15 août 2009

Pagination : 171-188

ISSN : 1623-5770

Référence électronique

Alexandre Gordine, « Les peintures romanes de la cathédrale d'Auxerre. Nouvelles observations », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 13 | 2009, mis en ligne le 04 septembre 2009, consulté le 22 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cem/11060> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.11060>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Les peintures romanes de la cathédrale d'Auxerre. Nouvelles observations ¹

Alexandre Gordine

La poursuite des investigations du CEM dans la crypte de la cathédrale Saint-Étienne attire de nouveau l'attention sur ses peintures murales médiévales. Certes, les fresques romanes, notamment la célèbre peinture du Christ à cheval, ont déjà fait l'objet récemment d'une étude très poussée, et à bien des égards exemplaire, par Emmanuelle Cadet et Juliette Rollier-Hanselmann ². Néanmoins, les acquisitions de cette étude pourraient être nuancées et même complétées par quelques observations nouvelles.

Sur le programme et l'organisation du décor de la chapelle axiale d'abord. De principales remarques s'imposent au sujet des vestiges des scènes apocalyptiques sur les retombées de la voûte en berceau, dont ceux du côté sud ne furent dégagés qu'en 1954 ³. À gauche, les traces de la Femme menacée par le dragon surprennent, à première vue, par une foison extraordinaire de personnages : on en voit quatre, tous nimbés, sans compter la gueule et la queue du dragon (fig. 1). Une tête, la plus petite, est toutefois restée à l'état d'esquisse. Par conséquent, on est obligé de reconnaître comme une tête d'enfant la peinture achevée, celle que l'artiste a placée plus à gauche, sans avoir hésité à couper la figure par la baie. Cette tête a une chevelure blonde, une tête d'angelot, bien qu'il ne s'agisse sûrement pas d'un ange. Elle est à peine plus grande que

celle conçue initialement. Qu'est-ce que c'est, si ce n'est un enfant ? D'ailleurs, au centre, deux têtes féminines, juxtaposées et quasiment identiques, font penser au même doublement du personnage - cette fois c'est la figure finale qui est plus petite - et par conséquent à un déplacement intentionnel de la composition vers la gauche⁴ - pour laisser de la place à un jet d'eau du dragon peut-être. Du moins, on ne connaît pas d'exemples où la Femme aurait une compagne, mise à part la célèbre fresque de Civitate, où une sage-femme, qui paraît à part, présente le nouveau-né devant le monstre déjà attaqué. Sur la fresque d'Auxerre, la Femme porte un voile blanc et une tunique brodée, qui rappellent celles de l'Apocalypse de Bamberg (cod. 140, fol. 29v) ; son bras droit est légèrement écarté. Ainsi, la composition s'avère finalement fort lapidaire, avec une seule addition (de l'Ap. 12, 15-16) et sans l'habituelle vision du temple ouvert dans le ciel. La position de l'enfant derrière sa mère, si notre lecture est bonne, serait aussi une particularité iconographique assez rare. Il n'y a pas, en tout cas, lieu de rapprocher la peinture auxerroise de celle de Saint-Savin ou de Saint-Hilaire-le-Grand à Poitiers. La suite de la frise s'identifie toujours sans réserve comme le Combat de saint Michel contre le dragon, bien que la position peu défensive de l'archange - son bouclier protège plutôt le dragon⁵ que lui-même - et l'apparence d'un objet rond sous sa main droite, où l'on s'attend à voir une lance ou un glaive, soulèvent des questions.



Fig. 1 - Chapelle de la Sainte-Trinité, retombée sud de la voûte principale. Femme menacée par le dragon et combat de saint Michel contre le dragon. Relevé d'E. Cadet.

Dans deux niches symétriques d'arcs de décharge, comme le signale E. Cadet, les fragments des vêtements et d'un fond blanc, minuscules mais de couleurs étonnamment vives, évoquent la présence des personnages. Personnages isolés, en pied ? C'est probable. Au sud, il y avait certainement une figure au milieu ce qui déjà interdit d'y imaginer une paire. Une bande bleue (15 cm environ) bordée de rubans bicolores rouge jaune, toujours aux liserés blancs, soulignait l'intrados de chaque arcade, tout comme à Saint-Hippolyte de Combertault - intrados des grandes arcades et des fenêtres latérales du chœur, à la

seule différence que le bleu est substitué par du blanc lumineux. Sur le retour droit du cul-de-four de l'abside, on devine, entre d'étroits bandeaux – repris par le peintre gothique –, un ornement plutôt géométrique, mais sûrement pas le fameux ruban plissé : des rectangles verticaux rouges et des faisceaux de lignes blanches alternent avec des éléments devenus illisibles. Dans l'embrasure de la baie sud, un quadrillage étiré rose blanc aux cases sectionnées en biais était voilé d'une ornementation linéaire (?) recherchée (frise n° 1 selon E. Cadet), ce qui autorise un rapprochement typologique avec le motif des peltes, destiné de préférence aux surfaces voûtées, étant associé depuis l'Antiquité à la sphère céleste.

La travée centrale du déambulatoire garde aussi des traces colorées non négligeables. Il est vrai que leur lecture est fortement embarrassée tant par les pertes énormes de la couche picturale et par un badigeon toujours en place que par les abondantes retouches par-dessus ce même badigeon, allant jusqu'à l'imitation de la teinte ocre jaune de l'enduit vierge (« badigeon marron »). E. Cadet semble les référer à la restauration de P.-A. Moras et M. Nicaud (1954) suivant le programme établi par J. Trouvelot, architecte en chef des Monuments historiques.

La voûte, qui fait un tout avec celle en berceau, fut décorée suivant un schéma traditionnel : les larges rubans bicolores, qui soulignent les arêtes, aboutissent à l'anneau du médaillon central. Sur le voûtain oriental, le plus étroit, répondent des figures aujourd'hui déformées, semblables à deux « croissants » rouges. Un édicule tout petit, dont seule la façade est bien conservée, se tient collé au cadre du Christ à cheval au départ de la même voussure, côté sud (fig. 3). Il s'agit du symbole de l'une des sept Églises d'Asie, comme le montre de nombreuses enluminures – Apocalypses de Trèves, de Cambrai, de Saint-Amand, etc. – ou, mieux encore, une illustration de l'Ap 1, 9-20 sur la voûte du chœur de la crypte de la cathédrale d'Anagni au Latium, frappante de similitude tant dans la disposition que dans les formes – petites basiliques dotées de clochers situées à la naissance des arêtes 6.



Fig. 3 – Chapelle de la Sainte-Trinité, voûte d'arêtes. Édicule symbolisant une Église d'Asie.

Sur la pente orientale du voûtain nord, on distingue une figure monumentale d'ange debout, dont il ne subsiste plus que les ailes (déjà remarquées par E. Cadet) et une ébauche déchiquetée des plis des vêtements (fig. 4). Un pan du manteau semble se déployer devant lui, les pointes de ses ailes débordent sur le cadre, du sol qu'il foulait autrefois surgissent des monticules⁷. C'est sans doute un des sept anges aux trompettes. Il est possible que ce soit également le cas de l'ange à l'entrée de la paroi nord, tout près de lui, dans une position identique, mais de taille plus petite (fig. 2). Si, toutefois, il ne s'agit pas de l'ange debout sur le soleil (Ap. 19, 17-21) – épisode qui suit l'apparition des cavaliers célestes dans le texte et par conséquent dans les enluminures (Apocalypse d'Oxford, ms. Bodl. 352, fol. 11v.) –, mais c'est peu probable compte tenu de l'ordre de narration normal, de gauche à droite, ou du nord au sud lorsque l'on passe d'une paroi à l'autre.



Fig. 4 – Chapelle de la Sainte-Trinité, voûte d'arêtes. Ange.

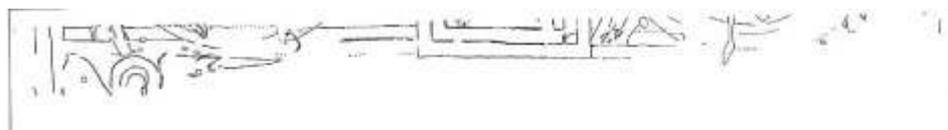


Fig. 2 – Chapelle de la Sainte-Trinité, retombée nord de la voûte principale. Ange. Relevé d'E. Cadet.

À la retombée opposée, un pan des vêtements à demi effacés, avec un plissé vertical rose, se place contre le cadre bicolore sans laisser apercevoir de traces des ailes. Enfin, au milieu de la portion orientale du voûtain sud, un fragment de silhouette rouge, avec des restes d'un fond gris, interrompu juste à ce niveau-là par une bande (?) ondulée blanche, laisse supposer un personnage vêtu du manteau, qui aurait fait pendant à l'ange de l'autre côté de l'ouverture de la voûte en berceau. Ces deux panneaux devaient commencer à peu près au niveau des impostes, c'est-à-dire beaucoup plus bas que la peinture du Christ à cheval, dont la limite inférieure fut conditionnée par la présence des baies et des niches.

Il n'est pas non plus question de dissocier de l'ensemble du décor la frise végétale au sommet de l'embrasure orientale de la baie géminée, car elle est peinte sur un enduit différent, celui de la partie orientale de la salle centrale avec laquelle communique cette ouverture – « enduit de tuileau » datable de l'époque de construction de la crypte ⁸.

La surface de l'intrados fut d'ailleurs réparée avec le même mortier ocre jaune et recouverte – toujours comme à Combertault⁹ – d'une couche infime de badigeon jaune. Il est vrai, qu'il sera caché tout de suite par un badigeon ordinaire servant de fond à de puissants rinceaux rouges encadrés par deux rubans bicolores. C'est un motif un peu inattendu dans cet univers aux formes et aux décors géométriques. Il aurait pu être choisi, du reste, pour son exécution rapide, car les fresquistes se rendaient bien compte de la fragilité d'une peinture posée sur un enduit sec. Véronique Rossignol rapproche ces rinceaux de l'ornementation des manuscrits du nord de la France datant de la seconde moitié du XI^e siècle et inspirés des modèles anglo-saxons¹⁰. Les restes du cadre et du fond bleu, au-dessous des rinceaux côté sud, font penser aux figures isolées sur les joues. Au-dessus de l'arcade de la baie, cernée d'un ruban rouge, on ne discerne plus que quelques taches rouges ou rose foncé : une silhouette incomplète – figure volante (aile et épaule d'un ange peut-être ?) – à peu près centrée ; un petit fragment unicolore au-dessus de la baie, à droite ; et un morceau du treillage rappelant une toiture de tuile, accolée à la courbe d'encadrement à gauche – au-dessous de lui, un long coup de pinceau du restaurateur tente de brouiller des pistes.

Il semble certain que la peinture était strictement limitée par la travée axiale du déambulatoire et que seuls les extradors internes des arcs-doubleaux étaient peints – pour preuve, il subsiste les fragments des losanges en perspective sur le doubleau nord (frise n° 2), et une tache d'ocre rouge sur la maçonnerie pour celui sud. Les intrados avec les travées voisines auraient été enduits par la suite, vraisemblablement au cours de la même campagne de travaux ; ils n'étaient que badigeonnés¹¹. En résumé, on peut constater que, de façon assez ordinaire pour un cycle monumental¹², l'Apocalypse de la crypte de la cathédrale d'Auxerre évoquait les septénaires des Églises d'Asie et, au moins, des trompettes avec la vision de la Femme et du dragon pour une conclusion provisoire. Son véritable épilogue, certes, fut constitué d'une image dominante de la Seconde Parousie inspirée de l'Ap. 19, 11-16 – peut-être la seule référence à un épisode situé au-delà du chapitre 12 –, autrement dit de la peinture du Christ à cheval. Les éventuelles effigies des saints dans l'hémicycle de l'abside, dans les niches et dans la baie géminée mais aussi la *Majestas Domini*, comme élément constant¹³, se trouvaient

plutôt en marge de cette narration, qui devait se développer à partir de la voûte d'arêtes.

La peinture ornementale romane de l'ancienne chapelle nord de la crypte, sur le doubleau entre les 3^e et 4^e travées du déambulatoire (frises n° 3 et n° 4), est assurément postérieure à celle de la chapelle d'axe. Un enduit blanc posé après le cloisonnement des travées la précède sur l'intrados de l'arc. Son propre enduit est de teinte plus pâle que celui du Christ à cheval ; la tonalité des couleurs des deux peintures ne s'apparente pas. Une bande de losanges en perspective sur l'intrados est de facture assez grossière et, à la différence du motif analogue de la travée centrale (frise n° 2), ne laisse nulle part apparaître un dessin préparatoire. On note d'ailleurs une anomalie rare : cette bande n'est pas encadrée à l'intérieur de l'arc, comme si elle était coupée ; le second ruban bicolore devait être ainsi reporté sur la paroi de cloison. Dans un certain contraste avec la modestie de ce décor, on remarque le somptueux motif végétal de l'extrados. Celui-ci offre un rendu délicat des rinceaux verts (terre verte glauconie) rehaussés de blanc, sur fond enluminé d'un bleu minéral (vraisemblablement lapis-lazuli) par-dessus une préparation de noir - selon une méthode classique, dont on a l'habitude d'attribuer l'usage aux peintures de la mouvance clunisienne. La différence de style entre les deux frises ne détermine pas pour autant un décalage des dates. Au vu de nos connaissances actuelles, une datation approximative autour du milieu du XII^e siècle paraît plausible.

Dans le couloir sud, des rinceaux et un ruban plissé sur le doubleau devant l'ancienne cloison, entre les 2^e et 3^e travées, ne constituent que la deuxième, sinon la troisième, phase du décor - M.-G. Caffin la date, avec une forte vraisemblance, du début du XIII^e siècle. Du côté nord, sur l'extrados, la couche picturale un peu usée perce des taches colorées et une ébauche rose rouge d'un décor précédent, plutôt géométrique, peint à la fresque sur un enduit clair, solide et lisse, qui semble aller avec un enduit « saumon » que l'on retrouve dans l'ensemble deux premières travées (ancienne chapelle). Celui-ci est badigeonné, avec des traces d'ocre rouge sur l'intrados. Sur le pilastre nord, on voit l'autre enduit spécifique à fresque datable de la fin du XII^e siècle : il est de faible épaisseur et de granulométrie homogène, de couleur grisâtre et polie, avec des taches peu lisibles d'ocres jaune et orangée - en haut, un triangle festonné renversé (?) rappelle des figures du même genre,

comme la peinture de la chapelle sud de la crypte de Tournus.

Une étude stratigraphique minutieuse effectuée par Emmanuelle Cadet, dans le cadre de ses recherches sur le Christ à cheval, a dévoilé la plupart des « secrets » de l'élaboration de l'œuvre. Certains sujets suscitent néanmoins des commentaires. Parmi eux, le mode de construction de la trame de la peinture. Le schéma, qui met en évidence un rôle primordial de l'axe sommital avec sa division en cinq portions identiques – deux fois deux pour quatre cantons et une pour les bras transversaux de la grande croix gemmée – est pleinement convaincant. C'est en effet à partir de cet axe que furent fixés – d'ailleurs par une voie toujours peu explicite – les points ayant servi de centre pour esquisser les auréoles circulaires des anges, ainsi que fut mesurée la largeur du « tronc » de la croix. Celle-ci fut d'abord parfaitement identique à celle des bras transversaux mais pour ne pas gêner les images des cavaliers du rein nord, le tracé initial de la limite gauche – bien visible aujourd'hui sur les nimbes – fut reporté par la suite de quelques centimètres plus haut¹⁴. Cependant les bras transversaux auraient été tracés avec un repérage supplémentaire sur le cadre inférieur de la peinture, auquel ils sont par conséquent perpendiculaires, notamment au sud. Bien plus, ne faut-il pas penser que les droites du cadre furent tirées avant l'axe sommital, puisque, dans le cas contraire, il serait difficile d'expliquer comment son extrémité ouest a pu se trouver juste à égale distance entre ces droites, en apparence suffisamment horizontales et en tout cas dépendantes de la hauteur des fenêtres, à une distance, qui, par surcroît, ne se rapporte qu'approximativement avec le module qui sert à construire la croix ? Quoi qu'il en soit, c'est plutôt une discorde dans le choix des repères qui a déterminé un écart de l'axe sommital ; son point de départ étant pris à l'œil, au zénith du cul-de-four et donc de la voûte en berceau. L'étendue de cette dernière fut tout à fait respectée dans la longueur ainsi mesurée de l'axe. Ce n'est qu'au refus du tracé initialement prévu – indiqué par une longue marque verticale visible maintenant dans l'angle à la base du canton sud-ouest – que l'on transféra le cadre extérieur de la peinture à dessein une vingtaine de centimètres plus loin, sur la voûte d'arêtes, en lui faisant contourner le sommet de la croix. Il s'agit, soit de mettre en valeur le sens symbolique de celle-ci aux dépens de son rôle organisateur et décoratif, soit de redonner un peu de place aux sujets

déjà envisagés ci-dessous, notamment du côté sud, où la scène du combat contre le dragon se présente sensiblement resserrée¹⁵, mais, en tout cas, avant la mise en place des cavaliers. Enfin, quant au fameux repentir que subit le Christ, on ne voit pas, en effet, d'autre cause pour que le peintre se détache du canon reçu qu'une raison optique, la figure étant orientée en long sur une voûte aussi basse.

Une place exacte, remarqua à propos du Christ à cheval le pénétrant Otto Demus, ne peut être attribuée à cette fresque que « dans l'évolution de la peinture de la région de la Loire ». Certes, en l'absence des maillons intermédiaires, la question des rapports réels reste assez délicate. À la différence des peintures du « groupe poitevin » – notamment Saint-Hilaire-le-Grand, salle capitulaire de la Trinité de Vendôme et Saint-Savin, sauf la grande voûte – et de Saint-Julien de Tours, par exemple, le modelé des membres ne révèle guère de recherche d'un effet plastique : pas d'ombres posées en aplat, ni, semble-t-il, de marques blanches savoureuses. En revanche, les symboles graphiques des lumières sur les visages s'avèrent, pour la plupart, identiques : traits blancs soulignant l'arête du nez, les sourcils, les yeux et la lèvre supérieure ; demi-arceau et trois points (ou marques) blancs pour mettre en relief le menton ; un point aussi pour la narine et parfois pour le creux de la joue. Les seules particularités de la peinture auxerroise sont les pommettes cerclées de blanc au lieu d'être ponctuées de rouge, et, cela, malgré les types physiologiques divergents. La dolichocéphalie des personnages d'Auxerre saute aux yeux et n'est peut-être pas sans rapport avec la craniométrie locale. On décèle déjà des têtes fort semblables dans les initiales d'un recueil des IX^e-XI^e siècles provenant de l'abbaye de Fleury [Orléans, BM, ms. 305 (258), fol. 64], initiales qu'É. Palazzo rapproche des caractères « rencontrés dans la production de *scriptoria* bourguignons » à la même époque¹⁶. Bien plus, ce type-là se fait pressentir encore plus tôt dans les têtes de saints évêques représentés dans la crypte de Saint-Germain d'Auxerre.

Toujours comme leurs confrères de l'Ouest, les peintres de la chapelle de la Trinité savent nuancer le blanc. C'est ainsi que se détache sur un blanc moyen du décor du cheval et sur un blanc lumineux des ailes – sans parler d'un blanc bleuissant de préparation à l'intérieur de la mandorle – un blanc un peu jaunâtre de la tunique de l'ange nord-ouest. Un blanc plus ou moins délayé, qui transparait au travers

d'une faible couche de jaune, confère à ce dernier une nuance spécifique – décor géométrique sur le corps du cheval sud-ouest, auréoles étoilées. Cet exemple nous enseigne, entre autres, que l'effet d'une peinture délavée est loin d'être uniquement dû à l'usure de la couche picturale. On retrouve presque le même goût pour la transparence et le flou des couleurs plus d'un demi-siècle par la suite, chez l'un des artistes, qui est engagé à Poncé, à Lutz-en-Dunois et au « transept » de Saint-Gilles de Montoire dans les anciens diocèses du Mans et de Chartres, celui que nous désignons comme le maître du Christ sud de Montoire. Là aussi, on a affaire à une culture picturale romane caractéristique de la France septentrionale.

Ce blanc bleuisant, appelé également « gris bleuté » ou « blanc », dont la présence sauve en quelque sorte le coloris après une disparition quasi totale d'une vraie couleur bleue¹⁷, n'avait-il vraiment pas d'autre rôle que celui de sous-couche ? Ceci n'est assuré que pour les nimbes, le manteau du Christ, le fond de la mandorle de l'ange nord-ouest et une partie des cabochons et des cadres – traces du bleu sur l'encadrement de la croix et de la voûte d'arêtes. Ce n'était certainement pas le cas de la tunique du Christ en majesté dans l'abside, de couleur semi-transparente rehaussée de blanc... De plus, comment expliquer l'usage de la préparation colorée, car il s'agit bien d'un blanc teinté et non pas taché par la couleur superposée ? Un guide pour les zones à recouvrir du bleu ? Des erreurs de mise en couleur étaient possibles, comme le montre le cadre de la croix. Ou bien un simple substitut de *veneda* ? On sait que certains pigments minéraux ne sont applicables qu'avec un liant organique et nécessitent une préparation à la fresque. Mais dans les auréoles circulaires de deux ou trois cavaliers sur quatre, le bleu est posé directement sur l'enduit, tout comme, semble-t-il, sur les bandes susmentionnées de l'intrados des niches.

Le bleu a d'ailleurs deux tons principaux. L'un, plus foncé, couvre souvent, du moins en rehauts, l'autre plus clair. Le dernier semble en plus altéré (par l'humidité ?) dans les rectangles de fond des compartiments occidentaux avec une nuance grise brune. Une terre verte de la deuxième bande de fond des visions de la Femme et du combat de saint Michel n'apparaît pas sur la voûte, comme s'il agissait de séparer le ciel de la terre, quoique l'on sache très bien que les épisodes de l'Ap. 12 se développent toujours « au ciel ». Il est vrai qu'une nuance verdâtre teinte également

la peinture de l'ange de la voûte d'arêtes, mais nous n'y voyons maintenant qu'une ombre de la couleur de base.

Les détails, comme la petite basilique et les monticules de la voûte d'arêtes, au dessin délibéré mais minutieux (fig. 3 et 4), paraissent assez étrangers au langage des formes sommaires et géométrisées du Christ à cheval auquel nous sommes habitués¹⁸. D'ailleurs, comme cela est déjà bien montré par nos prédécesseurs, l'apparence simpliste des larges aplats de la peinture de la voûte principale est trompeuse. En réalité, elle était aussi riche en détails narratifs et de traitement, qui, à peine visibles, nourrissent une contemplation pieuse et infinie : une texture picturale soigneusement travaillée n'est qu'un revers de la monumentalité des peintures romanes dites « classiques », et c'est cela qui est particulièrement frappant, comme par exemple, sous le pinceau farouche du peintre de Vicq. C'est le cas des rayures des cases de la frise n° 1, des plumes des ailes de l'ange nord-ouest ou bien les traits posés en éventail sur le ventre de son cheval, rappelant les lumières à « un épi de maïs » sur la peau des chevaux des « empereurs » au baptistère de Poitiers, pour ne pas évoquer les éléments déjà répertoriés par E. Cadet, comme les abondantes lumières sur les morceaux susmentionnés des drapés rouges et bleus dans les niches.

D'autre part, l'ampleur des pertes des rehauts, des contours bleu foncé ou noir notamment, n'est pas à surestimer. Il est vrai que le dessin des visages garde encore plusieurs traces de noir. Mais était-il repris dans sa totalité, comme le pense E. Cadet, en supposant aussi, non sans raison, le traitement en traits des chevelures ? Est-ce qu'il s'agit en effet toujours du noir de charbon ? Dans ce cas, les sourcils noirs - visibles encore chez deux anges - perdraient alors tout leur sens... Des cernes d'un centimètre ou plus d'épaisseur n'étaient réservés que pour le harnachement des chevaux et pour les figures blanches, tels le cheval du Christ ou les rémiges inférieures des ailes rouges. La stratigraphie relative des applications de couleur n'étant pas toujours évidente, on peut se demander si une partie de ces lignes ne fut pas ensuite recouverte par du blanc : une transgression inconsciente, inévitable en cours du blanchiment final des fonds et si typique pour la peinture murale romane, mais, semble-t-il aussi, des corrections. Une question s'impose, par exemple, au sujet d'une suppression possible de la série de traits parallèles de ces mêmes rémiges inférieures. Rappelons que la

démarche est identique pour les auréoles étoilées des anges – celle-ci n'intervient qu'assez tard dans le temps, juste au moment où l'on était en train de les mettre en relief par de larges bordures bleu foncé. Une démarche regrettable, puisqu'elle appauvrit beaucoup la peinture à l'époque, mais qui s'explique peut-être par la même recherche d'intégrité, sinon d'austérité, des formes et de l'image.

Contrairement à l'opinion parfois émise, aucune retouche n'est attribuable avec certitude à l'époque gothique, même si le bleu foncé paraît parfois assez proche de celui de la *Majestas Domini* du XIII^e siècle¹⁹. Cela porte à croire qu'il y a eu un badigeonnage total du décor au moment de la réfection de la peinture de l'abside. Des écailles des badigeons successifs sont dispersées çà et là sur la voûte, notamment hors de la croix gemmée, tantôt assimilées au blanc épais de la peinture romane, tantôt complètement discernables, comme sur le cou de l'ange nord-ouest par exemple²⁰. Aucun décor intermédiaire ni repentir n'apparaît non plus dans la travée centrale du déambulatoire. Une analyse stratigraphique des badigeons reste à faire, mais, comme ailleurs dans la crypte, ils ne semblent pas trop nombreux.

Ceux qui avec E. Cadet inclinent à référer le Christ à cheval à un seul et unique artiste, ne sont pas loin de la vérité. Cette peinture a incontestablement un auteur, peut-être même un inventeur. C'est de ce maître que relèvent le tracé de la composition générale et la figure du Sauveur. Outre le Christ, c'est aussi l'ange nord-ouest qui lui appartient en tout. Une identité parfaite entre les deux visages (fig. 5, a-b) et entre les mains tenant les rênes – quelles que soient leurs particularités individuelles – est manifeste²¹. De l'autre côté, elle accentue la différence qui les fait distinguer de la « chair » de l'ange sud-est, cernée d'un pinceau plus aigu (fig. 5, c). D'ailleurs, c'est toute la figure de cet ange et le canton en son entier qui trahissent une manière plus raffinée et un tempérament plus froid : un cavalier et un cheval, le plus gracieux de tous, un traitement très recherché des ailes, une auréole moins débordante bien qu'élargie comme les autres – une préférence spatiale donnée au canton par les défauts de la construction générale est pleinement réalisée.



Fig. 5, a-e – Christ à cheval : têtes des anges et du Christ.

La situation est plus complexe avec la figure nord-est, la plus ruinée. D'une part, elle est superposable grosso modo avec celle d'à côté, et son dessin préparatoire révèle le projet d'une même coiffure tripartite, « en turban », que l'on voit chez le Christ – où, il est vrai, elle est moins gonflée. Mais, d'autre part, les traits du visage de l'ange, sa main droite avec des doigts exagérément allongés et l'aisance de posture le rapprochent plutôt de son vis-à-vis du rein sud (fig. 5, d). L'hypothèse d'une exécution consécutive par deux peintres serait ainsi plausible. Selon E. Cadet, « la réalisation de la figure nord-est présente un certain nombre de maladresses... C'est le seul ange qui ait un manteau rouge et non pas blanc, peint après la tunique. De plus, une reprise du fond blanc de celle-ci révèle une hésitation. Le blanc a été posé de façon irrégulière, par exemple entre le buste et le bas droit. Enfin, le visage a été aussi modifié : deux bouches sont actuellement visibles, l'une au-dessus de l'autre ²². »

Mais c'est bien sûr le cavalier sud-ouest qui se distingue davantage des autres. Le visage, initialement presque carré, capable de rappeler certaines têtes d'apôtres de Saint-Chef en Dauphiné ou de Burnand (Saône-et-Loire) ou encore celle de l'ange de Sussey-le-Maupas (Côte-d'Or), n'a été corrigé – pour des raisons d'uniformité sans doute – qu'au dernier moment, de telle façon que le nouveau contour coupe en deux le cercle blanc de la pommette gauche (fig. 5, e). On pourrait supposer que seul le visage fut confié à l'autre personne. Mais il faut reconnaître que la main droite de l'ange présente les mêmes particularités ²³, à savoir une « chair » plus rose et des cernes plus sombres et plus rudes que chez les anges voisins. Des différences subtiles se retrouvent aussi dans le traitement des drapés : un aspect plus grossier de la lumière, qui anime la bordure de la tunique par exemple. Et ce n'est pas un hasard non plus si la figure résultante est finalement à la fois un peu simplifiée et subtile. En bref, c'est tout le carton, excepté peut-être le dessin préparatoire, qui révèle la participation

d'une main de plus. Le maître en chef aurait donc eu deux collaborateurs.

Le maître poursuit ensuite son travail sur la paroi sud, y compris, semble-t-il, sur l'embrasure de la fenêtre. Là, on reconnaît aisément la souplesse de son pinceau, ainsi que sa rage de rectifier – pour ne pas dire « son exigence » ! Mais c'est surtout la tête présumée de l'enfant et les restes du modelé du visage de saint Michel qui enlèvent tout doute au sujet de l'auteur. Par contre, un maniérisme assez affirmé et la finesse du dessin de l'ange de la paroi nord plaident en faveur du maître du cavalier sud-est. Quant au Christ roman en cul-de-four et aux traces de peintures dans le déambulatoire, ils ne présentent pas de caractéristiques suffisantes pour un jugement bien fondé. Il est à noter, d'ailleurs, l'absence du joint d'enduit non seulement entre l'embrasure de la baie sud et la surface qui l'entoure, mais aussi entre les voûtes des travées, ce qui indique une exécution quasi simultanée des peintures des sept Églises d'Asie et du Christ à cheval – l'édicule est évidemment peint après le cadre.

La présence d'une affinité si étroite entre les manières individuelles des artistes, pleines de confusions faciles, ne doit pas faire de doute. Il en est de même à cette époque-là dans les ateliers de l'ouest de la France. Quelle importance pourtant de savoir que le Christ à cheval est le fruit d'un travail collectif. Du moins, ce fait rend plus fragile l'argumentation de ceux qui voudraient y voir l'œuvre du *pictor doctus* nommé au chapitre de la cathédrale par l'évêque Geoffroy (1054-1076)²⁴ et qui aurait pu peindre (après 1074 ?) les effigies des saints évêques dans le chœur²⁵. En outre, une pluralité d'exécuteurs n'est pas sans importance pour une comparaison, devenue usuelle, avec les peintures du sous-sol de la salle capitulaire de la cathédrale et de Saint-Hippolyte de Combertault²⁶.

L'atelier de Combertault n'est sûrement pas celui d'Auxerre. De façon générale, le dessin préparatoire manque d'exactitude et de souplesse, plusieurs figures humaines sont mal proportionnées et ingénues – D. Russo compare saint Hippolyte écartelé à un mannequin –, leur groupement laisse une impression souvent chaotique, et l'effacement – ou, au contraire, la bonne conservation d'une partie de cernes et de rehauts – n'est pas seule responsable d'un aspect nettement plus graphique de ces peintures. De même, le fameux visage de l'ange au cul-de-four de l'abside ne s'apparente avec la face du cavalier sud-est que dans les

détails mais pas pour l'ensemble. Il est possible, en revanche, d'accepter l'attribution à un des maîtres principaux de la crypte, ou à leur disciple, de la fresque découverte par l'architecte T. Algrin sous la salle capitulaire, à condition d'une rupture chronologique importante entre les deux réalisations.

Un édifice roman, dont les vestiges – deux pans des murs gouttereaux – demeurent incorporés dans la maçonnerie du sous-sol de salle capitulaire du XIV^e siècle, est considéré, non sans raison, comme une salle romane de destination identique, et la présence des peintures renforce cette hypothèse. Il s'agit d'une salle de 8 m de large et de plus de 12 m de long à l'intérieur, éclairée, au moins, de deux fenêtres géminées au couchant, et située plus proche encore du chevet de la cathédrale. Le fragment de fresque en question se trouve sur le mur ouest, à 4 m du sol actuel ou à 2 m environ du sol roman ²⁷, ce qui invite à restituer ici un soubassement – frise ou draperies simulées ? – surmonté d'un seul registre historié de 2 m de hauteur, au minimum. On ne voit plus que les bustes. Deux personnages tournés à leur droite, dont le premier est vieux et le second dans la force de l'âge, presque un jumeau typologique du Christ à cheval, se présentent au troisième – à moitié caché sous le mur-cloison du XIV^e siècle –, plutôt en face et manifestation féminine, car il porte le voile. Tous les trois sont nimbés. Le vieillard, un bourdon de pèlerin à l'épaule – le second semble l'avoir aussi –, salue avec une révérence la sainte femme qui semble lui répondre par le geste de sa senestre. On est tenté d'y reconnaître une Adoration des Mages, mais la présence de nimbes au lieu des couronnes royales semble interdire, a priori, cette hypothèse ²⁸. De surcroît, les personnages adorants ne sont que deux, et le voile de la Vierge n'est pas blanc comme il se doit, mais bleu rehaussé de blanc. Par conséquent, les yeux d'un méchant à visage terreux de la scène suivante ne sont pas ceux d'Hérode ordonnant le massacre des Innocents. Cependant, on imagine très bien à cet endroit un personnage assis, sans nimbe et presque adossé à une bande verticale rouge séparant les scènes – la baie géminée laissait peu d'espace devant lui. On remarque également : un rouge très vif dans le cadre sur l'intrados de plusieurs claveaux de cette baie ; un fragment de faux marbre (?) sur son tailloir ; une peinture sur la pierre nue d'appareil du pied-droit – un panneau jaune à cadre rouge (seuls le pied-droit et le tailloir de droite existent) ²⁹.

L'enduit est toujours fin et lisse, mais moins jaune, à l'instar de ceux d'anciennes chapelles « latérales » de la crypte. Sauf l'appareil de chaînage et d'ébrasements des baies, il fut appliqué sur un enduit badigeonné primitif, ce qui suggère un certain laps de temps entre la réalisation de la peinture et l'époque de construction de la salle que l'austérité de l'ouvrage situe plutôt à la fin du XI^e siècle. Comme c'est souvent le cas, l'enduit primitif, plus épais, est proche du mortier de la maçonnerie. La palette, ce qu'un « voile blanc » permet de juger, est à peu près la même que dans la chapelle de la Trinité, mais pas les tons. L'ocre jaune est plus sonore, tout comme sur le doubleau du couloir nord de la crypte ; les bleus, dans l'état actuel, ne se ressemblent pas non plus. En comparant les personnages des deux peintures, on remarque ici un ton plus chaud des carnations, voire des ombres probablement vertes (*pseudo-verdaccio*) le long des doigts du vieillard, ainsi que les ailes dilatées des narines et les yeux plus petits. En outre, contrairement à ce que l'on voit dans la crypte, la couleur des nimbes est alternée (jaune/rouge/jaune). Mais, ce qui distingue la fresque du sous-sol avant tout, c'est son dessin trop rigide, dans les plis des vêtements notamment, même si on fait abstraction de la tension des cernes, qui sont beaucoup mieux conservés que les aplats - uniformément noirs ils ne laissent paraître aucun trait sous-jacent rouge.

Aujourd'hui, la datation habituelle du Christ à cheval au début du XII^e siècle ou du temps de l'évêque Humbaud (1092-1114)³⁰ est à nouveau mise en cause³¹. Même si l'interprétation du passage des *Gesta pontificum Autissiodorensium* mentionnant l'exécution des peintures dans la crypte de la cathédrale reste en suspens³², y a-t-il vraiment des raisons solides pour évacuer cette peinture de la période comprise entre les dernières décennies du XI^e siècle et tout le début du XII^e siècle ?

Il n'est pas question de nier l'ancienneté de la conception iconographique. Les remarques faites ci-dessus confirment qu'elle porte une forte empreinte ottonienne, sinon carolingienne dans les détails - vision de la Femme et du dragon - et dans son ensemble. Cependant, rien n'oblige à considérer le Christ à cheval et tout le cycle de la chapelle comme une création originale et non pas comme une réplique, plus ou moins fidèle, de peintures plus anciennes - enluminures ou fresques.

Il n'en est pas de même en matière du style. Il est légitime de s'interroger déjà sur l'existence de ce style roman bien

affirmé avant le dernier quart du XI^e siècle, et tout ce que nous connaissons aujourd'hui sur les débuts de la peinture romane en France impose une réponse négative. Ainsi, on ne le trouve pas encore dans les peintures des chapelles des Anges et de Saint-Clément à Saint-Chef – malgré un terminus post quem architectural interdisant de les situer avant le milieu du XI^e siècle, ces peintures sont encore d'une inspiration ottonienne. C'est aussi des survivances préromanes qui expliquent peut-être le style très particulier des peintures du transept nord de Saint-Martin de Tours – en plus, d'une date toujours fort controversée (1060-1080 ; dernier quart du XI^e ; début du XII^e siècle). Les peintures de la tribune nord de la cathédrale de Puy, datées vers 1100, et celles de Méobecq, dont une datation précoce ne semble pas d'ailleurs assurée, laissent une impression semblable. De même, les vestiges de fresques de la nef de Saint-Mexme de Chinon, que nous proposons de situer dans la seconde moitié du XI^e siècle, sont d'une allure plus archaïque, voire plus grossière, tout comme les peintures du chœur de Saint-Savin, du clocher-porche de Saint-Hilaire-le-Grand et de la crypte de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers datables du même siècle. Il faut attendre les décennies suivantes pour que la peinture poitevine entre dans une phase comparable à celle à laquelle nous sommes confrontés à Auxerre. D'ailleurs, la fresque auxerroise semble d'un style encore plus avancé, car plus spiritualisé et suffisamment abstrait. Elle révèle presque la même aisance, élégance et douceur raffinée que, dans une tradition toujours différente, celle de l'Ouest de la France, nous offrent avec ses anges l'abside orientale de Saint-Gilles de Montoire peinte aux alentours de 1100. Et ce n'est pas un hasard si certains éléments se ressemblent, comme des visages ovales, en raccourci, des nimbes légèrement soulevés (à la façon carolingienne), des manches évasées – le jeu des courbes paraboliques et des obliques.

Par leur délicatesse et sérénité, les visages réveillent, entre autres, les souvenirs de la plus belle sculpture de Saint-Lazare d'Autun – Vierge de la Fuite en Égypte, Daniel dans la fosse aux lions –, même si elle date des années 1120 au plus tôt. Une parenté qui relève, certes, bien plus d'une ambiance spirituelle commune que de l'unité du style et de l'inspiration. C'est juste là « la douceur presque gothique », dont parle à propos du visage du Christ (si étonnant et unique !) Otto Demus. « Presque gothique », mais en même temps profondément romane, avec cet équilibre, cette paix intérieure et cette fraîcheur printanière que le véritable art

gothique ne connaît que rarement... De même, pour J. Rollier-Hanselmann, « les fines silhouettes aux épaules tombantes ne sont pas sans rappeler la sculpture clunisienne » des années 1100³³.

NOTES

1. L'auteur tient à remercier ses collègues du CEM d'Auxerre, dont l'intérêt et le concours ont rendu possible la rédaction de cet article. La première étape de l'examen visuel des peintures a été réalisée en novembre 2006 grâce à une bourse accordée par la Fondation de la Maison des sciences de l'Homme (Paris).
2. E. CADET, *Les peintures murales romanes de Saint-Étienne, Auxerre. Approches historique, technique, stylistique et iconographique*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, université de Paris I, 1995, 2 vol. ; « La cathédrale Saint-Étienne », in C. SAPIN (dir.), *Peindre à Auxerre au Moyen Âge, IX^e-XIV^e siècles*, Paris, 1999, p. 223-268, 276-277 et 301-309.
3. Du côté opposé ils étaient visibles avant cette date. La comparaison avec des photos de l'époque, voire même avec les relevés d'E. Cadet, assez récents, montre une dégradation lente mais sensible - à cause de la pulvérisation de l'enduit en continu.
4. En dépit des traces de carnation rose du visage de la femme à droite.
5. Voir le petit bout de sa gueule en dessous du bouclier.
6. O. DEMUS, *Romanesque mural painting*, Londres, 1970, p. 33. La datation de ces peintures est, comme on le sait, fort controversée : fin du XI^e ou second quart du XIII^e siècle. En France, les noms de deux Églises d'Asie se lisent, en nominatif, au-dessous des derniers vestiges d'une Apocalypse (fragments d'architecture) à la naissance de la coupole de la chapelle du Liget (quatrième quart du XII^e siècle), cf. R. FAVREAU, « Peinture et épigraphie : la chapelle du Liget », in *Peintures murales romanes*, Orléans, 1988 (Cahiers de l'Inventaire, 15), p. 42 (ici une liste des représentations des Églises apocalyptiques dans l'art carolingien et roman).
7. Le seul qui est bien conservé ne rappelle que de loin les monticules coniques, plus stylisés, de Saint-Savin (tribune, chapelle d'axe) et d'Azé en Anjou ou encore moins ceux de Vicq, montants comme les vagues. Il est à noter aussi, du moins le long de l'arête de voûte, un large encadrement interne de couleur blanche à l'instar des cadres que reçurent finalement les anges cavaliers.
8. Même si S. Aumard trouve que dans l'embrasure et dans la salle cet enduit n'est pas tout à fait identique.
9. J. ROLLIER-HANSELMANN, « D'Auxerre à Cluny : technique de la peinture murale entre le VIII^e et le XII^e siècle en Bourgogne », *Cahiers de civilisation médiévale*, 40 (1997), p. 78-79.

10. V. ROSSIGNOL, « Les débuts de la polychromie romane en Bourgogne », in C. SAPIN (dir.), *Édifices et peintures aux IV^e-XII^e siècles*, Auxerre, 1994, p. 131-132, fig. 7.
11. Il est vrai que les enduits des 3^e et 4^e travées sud et de la 4^e travée nord se distinguent légèrement de celui de la chapelle d'axe - étude en cours par S. Aumard -, mais si, par exemple, cette différence est nette au niveau du pilastre, elle est en revanche insaisissable entre l'intrados et l'extrados (côté absidiole) du doubleau nord.
12. Y. CHRISTE, « À propos des peintures murales du porche de Saint-Savin », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16 (1985), p. 235-236.
13. D'après les vestiges visibles, la mandorle du Christ a une forme banale, en amande.
14. Les lignes horizontales furent tirées au cordeau trempé dans l'ocre rouge.
15. Les *pontate* localisées par E. Cadet au niveau des têtes des personnages, et en tout cas sous le cadre horizontal, n'interdisent pas cette dernière hypothèse.
16. *Lumières de l'an Mil en Orléanais. Autour du millénaire d'Abbon de Fleury*, Orléans, 2004, n° 99.
17. À une exception près, E. Cadet ne parle pas du bleu. Il est question soit du gris, soit du noir, mais surtout, étrangement, du vert : même si cette prédilection correspond à une certaine réalité chimique [C. SAPIN (dir.), *Peindre à Auxerre...*, op. cit., p. 247, n. 413], elle n'a toutefois rien à voir avec l'intention coloristique des peintres, ni avec la perception des copistes du passé (*ibid.*, p. 229-230), ni avec l'impression visuelle d'aujourd'hui. E. Cadet distingue, il est vrai, « un vert plus sombre et moins jaune au bas de la voûte et dans le déambulatoire » et « une couleur très pâle, tirant sur le jaune » de la peinture du Christ à cheval. Voir aussi les réflexions de B. Palazzo-Bertholon (*ibid.*, p. 248).
18. Cf. E. CADET, *Les peintures...*, op. cit., t. 1, p. 58 et 66. Il suffit de rappeler ici les taches polygonales sur les corps des chevaux, sujet examiné par E. Cadet dans son mémoire de maîtrise (*ibid.*, p. 51-52), mais malheureusement omis pour l'essentiel dans l'étude collective [C. SAPIN (dir.), *Peindre à Auxerre...*, *ibid.*]. La signification de ce décor reste obscure. Faut-il y voir un parti purement ornemental ? Ou bien un souci de mettre en valeur le cheval blanc du Christ vainqueur et d'éviter une allusion indésirable aux quatre cavaliers funestes ? En tout cas, il faut donner raison à E. Cadet lorsqu'elle penche vers l'idée d'une décoration naturelle de la peau des animaux, il est vrai, peu conforme à ce que dit Ap. 19, 14 : « les anges du ciel le suivaient sur des chevaux blancs... ».
19. Les taches bleues qui percent sur la cuisse du cheval du Christ ne sont qu'occasionnelles, sur la foi des photos elles étaient encore moins visibles au milieu du siècle. Il n'y a aucune raison également de prendre pour retouches d'ordinaires rehauts d'un minium (ou d'un cinabre ?) noirci sur de l'ocre rouge - auréole circulaire du cavalier nord-ouest, selle de son vis-à-vis -, cf. C. SAPIN (dir.), *Peindre à Auxerre...*, *ibid.*, p. 236.
20. Cf. C. SAPIN (dir.), *Peindre à Auxerre...*, *ibid.*, p. 228.
21. On pourrait imaginer que la maladresse de l'autre main de l'ange (un gros pouce notamment) est due à une restauration, mais ce n'est apparemment pas le cas. Il reste cependant une forte probabilité d'une usure qui alterne l'état définitif de la forme, voir C. SAPIN (dir.), *Peindre à Auxerre...*, *ibid.*, fig. 247.
22. C. SAPIN (dir.), *Peindre à Auxerre...*, *ibid.*, p. 256.

23. Rappelons que sa main gauche est postiche (intervention de L.-J. Yperman ?), cf. C. SAPIN (dir.), *Peindre à Auxerre...*, *ibid.*, p. 231.

24. *Les gestes des évêques d'Auxerre*, éd. M. SOT (dir.), t. 1, Paris, 2002 (Les classiques de l'histoire de France au Moyen Âge), p. 274-275. De façon usuelle, la mention d'*aurifabrus mirabilis*, de *pictor doctus* et de *uitrearius sagacis* trouve une correspondance dans l'énumération des offrandes de Geoffroy, hormis des chapes et des tapisseries bien entendu, sur les pages précédentes : devant l'autel en argent, clôture à effigies des saints évêques, vitraux.

25. *Les gestes des évêques...*, *ibid.*, p. 272-275. On peut s'interroger sur la nature même de ces représentations : peinture murale ou tableaux, puisque « *corona muri claudentis altare sanctorumque presulum pictas habentis effigies* » fait en effet penser à une clôture plutôt qu'au mur du rond-point, surtout que les prêtres avaient les effigies « en face d'eux quand ils chantaient » et que cet aménagement « leur masquait la vue de spectacles inutiles ou interdits » : « *quem canentium oculis sacerdotum non solum ideo opposuit, ut ab eis uisus inanes et illicitos excluderet* ». N'oublions pas non plus que, de façon ordinaire, le chœur de Saint-Étienne devait être percé de grandes arcades. Est-ce que c'est aussi un hasard si les *Gesta* disent que l'évêque Humbaud fit peindre le chœur *au-dessus* et pas *autour* du maître-autel : « *caput... ecclesie super altare sancti Stephani mirabili et preciosa pictura decoravit* » (*Les gestes des évêques...*, *ibid.*, t. 2, Paris, 2006, p. 56-59) ? Quant à la date, le passage mentionnant la *corona muri* commence par évoquer un incendie qui avait ravagé l'église « environ deux ans avant la mort » de Geoffroy de Champallement.

26. C. SAPIN (dir.), *Peindre à Auxerre...*, *op. cit.*, p. 235, fig. 231 et p. 259-262, fig. 247.

27. Ce niveau est confirmé, entre autres, par un fragment de fresque caché sous le mur nord : une large bande rouge ayant servi de cadre inférieur - elle surmonte un enduit vierge.

28. Il est vrai que le sommet de la première tête est coupé. En outre, sans examen approché, il serait imprudent d'insister sur l'absence d'un enfant au sein de la femme.

29. Un pan du mur oriental, plus court, ne garde que des traces d'un faux appareil plus tardif.

30. P. DESCHAMPS, « Les peintures murales de la cathédrale d'Auxerre », in *Congrès archéologique de France*, 1958, p. 56-59 ; D. DENNY, « A romanque Fresco in Auxerre Cathedral », *Gesta*, 25/2 (1986), p. 197-202 ; C. SAPIN (dir.), *Peindre à Auxerre...*, *op. cit.*, p. 263 (J. Rollier-Hanselmann). Sur la nouvelle datation de l'élection de Humbaud, voir *Les gestes des évêques...*, *op. cit.*, t. 2, p. 51-53 (note).

31. D'après les travaux récents de Barbara Franzé, dans le cadre de son post-doctorat à l'UMR 5594 - ARTeHIS, présentés à Dijon, le 26 juin 2008, dont les résultats seront publiés dans le prochain numéro du *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*.

32. Voir, par exemple : R. LOUIS et J. LEFEBVRE, « Dans la crypte de la cathédrale d'Auxerre : la fresque du Christ à cheval », in *Auxerre V^e-XI^e siècle. L'abbaye Saint-Germain et la cathédrale Saint-Étienne*, Paris/Auxerre/Genève, 1991 (Cahiers d'archéologie et d'histoire de la SFAY, 6), p. 180 ; A. LABBÉ, « Nouvelle contribution à l'interprétation de la fresque du Christ à cheval de la

crypte de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre », in *Auxerre V^e-XI^e siècle...*, *ibid.*, p. 202, n. 80.

33. Il n'y a pas lieu non plus de vieillir la datation des peintures de Combertault. Est-ce que l'on peut faire remonter de leur style, où se mêlent une rusticité et une élégance franchement maniériste, celui, parfaitement équilibré, d'Auxerre ? C'est fort douteux. Une évolution inverse paraît plus naturelle. L'épigraphie, de sa part, nous oriente aussi vers la première moitié du XII^e siècle. Pour une consultation sur ce sujet, l'auteur tient à remercier M. Vincent Debais de l'équipe du Corpus des inscriptions de la France médiévale (CESCM/université de Poitiers). Il ne faut pas oublier enfin que la peinture historiée n'est que le troisième des décors consécutifs de cette église.

INDEX

Index géographique : France/Auxerre

Mots-clés : peinture, cathédrale