

LE THÈME DE L'ARBRE DE JESSÉ DANS LES PYRÉNÉES CENTRALES À LA FIN DU MOYEN ÂGE

par Marc SALVAN GUILLOTIN *

Nous avons choisi d'aborder dans cette étude le thème iconographique de l'Arbre de Jessé, figure chère à l'époque médiévale. Notre champ d'investigation se limite aux hautes vallées de la chaîne pyrénéenne, avec une incursion vers le Gers. Nous verrons, au travers des exemples de Mont-d'Astarac, Sentein, Montbrun-Bocage, Bourisp, Vielle-Louron et de Grailhen, comment ce thème est traité à la fin de l'époque médiévale dans le cadre des ensembles peints ornant ces petites églises rurales. Pourquoi un tel engouement pour un sujet aussi ancien ? Quelle est sa véritable place dans l'iconographie mariale qui ne cesse de se déployer ? Bien que la plupart des ensembles peints que nous étudions soient connus, il nous a paru judicieux de les réunir ici, et de poser un regard neuf sur chacun d'eux, permettant ainsi une mise en lumière de l'un des thèmes récurrents du Moyen Âge, dont la popularité ne se dément pas durant la Renaissance. Cette enquête se terminera par la présentation d'un Arbre de Jessé peint sur verre (vitrail de Fleurance), et d'un exemple sculpté (chœur de Saint-Bertrand-de-Comminges), prouvant ainsi que ce sujet s'est aussi épanoui au sein d'autres techniques artistiques, et qu'il pouvait s'appliquer aux supports les plus divers.

On désigne par le terme d'« Arbre de Jessé » la représentation de l'ascendance généalogique du Sauveur. Jessé est le plus souvent couché à la base de la composition (1) et un arbre, parfois matérialisé par un cep de vigne (2), prend racine dans ses entrailles, ses reins (3) ou plus rarement dans sa bouche (4). Les branches se déploient à dextre et senestre, portant les ancêtres (charnels pour ce qui concerne les rois, spirituels quant aux Prophètes), qui peuvent être assis, agenouillés ou émergeant de grosses fleurs. Leur nombre, bien qu'étant le plus souvent limité à dix ou douze, peut varier de façon considérable : un vitrail de la Sainte-Chapelle (entre 1242 et 1248) rassemble vingt-neuf aïeux (5), une verrière de Dorchester (Dorset) n'en présente pas moins de quatre-vingt-sept (6), alors que la miniature du Psautier de saint Louis les limite à deux (7). Parmi ceux-ci, seuls David et Salomon sont souvent individualisés

* Communication présentée le 7 mars 2000, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 1999-2000 », p. 258.

1. Le père de David peut alors soit être endormi, soit absorbé dans sa méditation. Cette position pourrait également faire référence à Adam endormi au moment où le Tout Puissant crée Ève. Voir à ce sujet L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome second, *Iconographie de la Bible*, II, *Nouveau Testament*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, p. 133. Le patriarche est plus rarement figuré debout ou assis (Miniature rhénane du Musée de Cleveland, bas-relief de l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaumont, vitraux de Saint-Godard de Rouen en 1506 et de Caudebec-en-Caux, cités par L. RÉAU, *Ibid.*, p. 133).

2. Référence probable à l'Évangile de Jean XV, 1 : « Je suis le vrai cep, et mon Père est le vigneron », selon R. SAINT-JEAN, « Le retable de l'Arbre de Jessé à Gravières (Ardèche) », dans *Le grand retable de Narbonne - Le décor sculpté de la chapelle de Bethléem à la cathédrale de Narbonne et le retable en pierre au XIV^e siècle en France et en Catalogne*, Actes du 1^{er} Colloque d'Histoire de l'Art méridional au Moyen Âge, Narbonne, Palais des archevêques, 2-3 décembre 1988, Narbonne, 1990, p. 120.

3. Verrière de Saint-Godard de Rouen, mentionnée par L. RÉAU, *Id.*, p. 133.

4. Vitrail de Saint-Antoine de Compiègne, cité par L. RÉAU, *Id.*, p. 134. L'auteur mentionne comme un fait tout à fait exceptionnel que dans une Bible latine de la Bibliothèque de Reims l'Arbre jaillisse du crâne de Jessé.

5. L. GRODECKI, C. BRISAC, *Le vitrail gothique au XIII^e siècle*, Office du Livre, 1984, Fribourg, p. 254.

6. J. CORBLET, « Étude iconographique sur l'Arbre de Jessé », dans *Revue de l'Art Chrétien*, 4^e année, février 1860, p. 57.

7. Citée par L. RÉAU, *Id.*, p. 134.

grâce à la harpe pour le premier, et au turban pour le second. Les autres sont uniformément couronnés, parfois également figurés en musiciens, ce motif n'étant qu'une fantaisie de l'artiste qui ne vise pas par là à les doter d'attributs ayant des références scripturaires (8). Le sommet de la composition est d'abord seulement occupé par le Christ en Majesté entouré des sept colombes symbolisant les dons du Saint Esprit, puis par la Vierge présentant l'Enfant à partir du XIII^e siècle.

Des deux généalogies du Christ données par les Évangiles, les artistes et théologiens du Moyen Âge ont préféré adopter celle qui est fournie par Matthieu (I, 1-16), aux dépens de celle de Luc (III, 23-38), beaucoup plus développée et complexe (9). Ces deux généalogies, non concordantes et fictives, ont été inventées pour affirmer le fait que le Sauveur descendait en ligne directe de David, et par là même des rois d'Israël (10). Le choix iconographique de faire sortir ces générations successives du corps de Jessé relève d'une prophétie d'Ésaïe (XI, 1) qui annonce qu'*un rameau sortira du tronc d'Isaï, et qu'un rejeton naîtra de ses racines (Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet)*. Isaï est la formule hébraïque de la Version des Septante, Jessé étant sa transcription grecque. La Vulgate a adopté ce dernier terme pour éviter toute confusion entre Isaï le père de David, et le prophète Isaïe. Les paroles du visionnaire sont interprétées à maintes reprises au cours du Moyen Âge, notamment par Tertullien, saint Jérôme et saint Bernard (11). Les artistes enrichissent la prophétie, qui ne mentionne qu'une racine (symbolisant Jessé), une tige (évocation de la Vierge) et une fleur (le Christ), en adjoignant à ces éléments des ramifications qui désigneront les rois de Juda.

Le thème tel qu'il traversera le Moyen Âge semble avoir été fixé en 1144 sur un vitrail de Saint-Denis par Suger. Cette œuvre, aujourd'hui fortement restaurée, a servi de modèle vers 1145-1150 pour une verrière de la cathédrale de Chartres (12). Si Émile Mâle faisait de l'abbé l'inventeur du thème (13), de nombreuses études (14) ont fait apparaître que des exemples antérieurs avaient pu l'inspirer (15). Bien que le thème trouve par la suite son plein développement en Occident, certaines sources orientales ne sont pas à négliger, et l'exemple des peintures de Bazaklik (Asie Centrale) en offre une illustration : on y voit un arbre dont les branches accueillent des personnages placés de façon symétrique, avec la représentation de Padmapani au sommet (16). Il faut donc considérer le thème de l'Arbre de Jessé comme un motif né de la confluence des écrits de Matthieu et d'Ésaïe, qui ont trouvé leur prolongement iconographique grâce à l'amalgame de sujets proches, eux aussi illustrés par le biais de l'arbre (17).

8. C'est notamment le cas à Mont-d'Astarac, dans le Gers, à Montbrun-Bocage (Haute-Garonne) et à Sentein (Ariège). L'on pourrait cependant rapprocher ce détail de la représentation des vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse, souvent figurés en musiciens.

9. Luc fournit 42 noms de David à Jésus, alors que Matthieu n'en cite que 26. L'avantage de cette dernière liste est qu'elle énumère les générations en suivant la chronologie, débutant par Abraham pour se terminer par le Christ. Elle est donc plus claire que celle de Luc, qui choisit un ordre à rebours.

10. Elles aboutissent toutes deux à l'aberration qui fait de Jésus le fils biologique de Joseph. Mais L. RÉAU, *Id.*, p. 131, précise que « cette objection de simple bon sens ne semble pas avoir effleuré l'esprit peu critique des théologiens du Moyen Âge, encore moins celui des artistes. On se tira d'affaire en supposant que la Vierge appartenait elle aussi à la descendance de David ». Dans l'Apocalypse de Jean (XXII, 16), Jésus s'intitule pourtant comme étant « le rejeton et la postérité de David ».

11. L. RÉAU, *Id.*, p. 130.

12. Illustration facilement accessible dans L. GRODECKI, C. BRISAC, *Le vitrail roman*, Office du Livre, 1977, Fribourg, cat. 45, fig. 86.

13. É. MÂLE, *L'art religieux du XI^e siècle en France - Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1922, p. 168-170.

14. Voir notamment K. KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1928, I, p. 296, et A. WATSON, *The early iconography of the tree of Jesse*, Oxford et Londres, 1934, 197 p.

15. L. RÉAU, *Id.*, p. 132 cite une miniature de l'*Évangélaire de Vysehrad* (Prague, fin du XI^e siècle), l'*Antiphonaire de la collégiale Saint-Pierre de Salzbourg*, l'*Évangélaire de Trèves* et celui d'*Aschaffenburg*, tous antérieurs au vitrail de Saint-Denis. Il évoque également les miniatures datant du premier quart du XII^e siècle de la *Bible de Saint-Bénigne de Dijon* (B.M. de Dijon, ms 2, f^o. 46) et le *Légendaire de Cîteaux* (Bibliothèque de Dijon), ainsi que la sculpture de la façade de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. A. KINGSLEY PORTER, « Spain or Toulouse? And other questions », dans *The Art Bulletin*, septembre 1942, volume VII, n^o 1, p. 16 cite aussi une peinture de Le Liget. Voir aussi Ph. VERDIER, *Le couronnement de la Vierge - Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Institut d'Études Médiévales Albert le Grand, Montréal, J. Vrin, Paris, 1980, p. 31.

16. A. KINGSLEY PORTER, *Id.*, p. 15.

17. Théodulf d'Orléans décrit par exemple un arbre ayant pour racine la Grammaire, et dont les branches accueillent les différents arts. Voir A. KINGSLEY PORTER, *Ibid.*, p. 15.

Le Moyen Âge a souvent eu recours à cette figure, moyen aisé et ancien de classer les vices ou les vertus par exemple (18), et la fin de la période verra fleurir nombre d'arbres généalogiques (19).

La popularité du thème iconographique ne se démentit pas au fil du temps, et il se développe progressivement un peu partout à partir du XII^e siècle. Dès le XIII^e siècle, la plupart des Bibles historiées comportent un Arbre de Jessé, qui revêt l'aspect d'un grand « L » enluminé, placé face à la généalogie du Christ dans les Évangiles de Luc et de Matthieu. Il se rencontre également dans les psautiers (20), et rare est la fondation religieuse qui n'en possède une représentation brodée dans son Trésor (21). Si le thème tel qu'il apparaît doit être considéré avant tout comme une préfiguration de l'Incarnation du Christ, il revêt peu à peu une connotation mariale. Évoquant les nombreux Arbres de Jessé représentés sur les vitraux de Normandie, Jean Fournée émet l'hypothèse judicieuse selon laquelle cette « marialisation » du thème et l'extraordinaire développement qu'il connut alors en Haute-Normandie sont certainement en rapport avec le mouvement immaculiste du dernier quart du XV^e siècle, sous la haute impulsion du pape Sixte IV (22). Émile Mâle avait déjà souligné cette corrélation et remarquait que dans de nombreux Missels imprimés au début du XVI^e siècle, l'Office de la Conception de la Vierge était illustré de deux gravures, l'une représentant le thème des Litanies, et l'autre l'Arbre de Jessé. Il citait pour mémoire le *Missel de Chartres*, datant de 1529, et imprimé par Kerver, concluant que « le culte de la Vierge, et en particulier le culte de la Conception étaient les vraies causes qui expliquaient la présence de l'Arbre de Jessé dans tant d'églises » (23). Dès lors, c'est Marie qui devient la fleur divine, le Sauveur en étant désormais réduit à jouer le rôle secondaire d'un enfant dans les bras de Celle que l'on glorifie. C'est d'ailleurs par le biais de cette « marialisation » que la représentation de l'Arbre de Jessé connaîtra un nouveau souffle jusqu'à la veille de la Réforme, notamment dans les églises rurales que nous évoquons.

Le premier exemple occupe le mur nord du chœur de l'église **Saint-Laurent de Mont-d'Astarac** (Gers, canton de Masseube) (24). Il date selon toute vraisemblance des années 1483-1490, comme l'indiquent les armoiries de François-Philibert de Savoie, archevêque d'Auch de 1483 à 1490, qui ornent sa partie supérieure (25). L'Arbre est surmonté par une représentation de l'Entrée du Christ à Jérusalem, et sa zone basse a été tronquée par le percement d'une porte menant à la sacristie. Ceci nous prive de la figure de Jessé, originellement couché à la base de la composition, et dont seuls les pieds apparaissent encore à droite de la porte. La structure végétale, évoquée dans des tons ocre jaune, déploie ses ramifications tortueuses sur la totalité de la paroi, donnant naissance à de petits fruits rouges, ainsi qu'à des feuilles peintes en grisaille. L'accent est surtout mis sur la personne de la Vierge, grande

18. « Arbor mala » et « Arbor bona » du *Liber floribus*, Bibliothèque de l'Université et de la Ville de Ghent, vers 1120; « L'Arbre des Vices » et « L'Arbre des Vertus », *De fructibus carnis et spiritus*, Studienbibliothek de Salzburg, 2^e quart du XII^e siècle, exemples à voir dans A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the virtues and vices in the mediaeval art from early christian times to the thirteenth century*, London, The Warburg Institute, 1939, pl. XXXVIII, XXXIX, XL et XLI.

19. « Arbre généalogique des rois d'Aragon, enluminure de Simon Bening » (British Library, add. ms. 12531, fol. 5, vers 1530), cf. *Revue de l'Art*, n° 98, 1992, p. 36, fig. 7: « Dom Sancho rey daragon » est allongé, les mains serrées en prière, et donne naissance à un arbre qui accueille ses descendants. Arbre généalogique des Dominicains, gravure flamande, vers 1480-1490, cf. R.-S. FIELD, *Fifteenth century woodcuts and metalcuts from the National Gallery of Art*, Washington D.-C., Publications Department of the National Gallery of Art, Washington D.-C., s. d., t. 1, fig. 256, n° 256. Un autre « Arbre des Dominicains » est cité par L. RÉAU, *Id.*, p. 135: « On peut voir à l'Institut Staedel de Francfort un curieux tableau décorant jadis le maître-autel de l'église des Frères Prêcheurs où Holbein l'ancien a peint, en pendant à l'Arbre généalogique du Christ, le "Stammbaum" des Dominicains. Saint Dominique y tient la place de Jessé et les rameaux de l'arbre portent, au lieu des rois de Juda, les bustes des saints les plus illustres de son Ordre: Albert le Grand, saint Thomas d'Aquin ».

20. R. SAINT-JEAN, *Id.*, p. 120, n. 19.

21. E. RIEFSTAHL, « An embroidered tree of Jesse », dans *Bulletin of the Brooklyn Museum*, summer 1950, volume XI, number 4, p. 5.

22. J. FOURNÉE, « La place de Rouen et de la Normandie dans le développement du culte et de l'iconographie de l'Immaculée Conception », dans *Histoire religieuse de la Normandie*, sous la direction de N.-J. CHALINE, Chambray, 1981, p. 132: « Le 29 avril 1476 la constitution pontificale *cum praeexcelsa* enrichit d'indulgences la célébration de la fête du 8 décembre et la récitation de l'office *Sicut Lilium* approuvé l'année précédente. Un autre office de la conception est approuvé le 4 octobre 1480 par le bref *Libenter ad ea* ». Cité par J.-P. SUAÛ, *Id.*, p. 314 et n. 12.

23. É. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France - Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 217.

24. Ces peintures murales ont été restaurées par Monsieur Eczet. Nous renvoyons aux études de J.-M. et C. LASSURE, « Découvertes de peintures murales du XV^e siècle dans le chœur de l'église de Mont-d'Astarac (Gers) », dans *Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers*, LXXI^e année (1970), p. 165-167, et J.-M. LASSURE, « Les peintures murales de l'église de Mont-d'Astarac (Gers) », dans *Revue de Comminges - Pyrénées Centrales*, t. XC (1977), p. 53-90, 183-206, 333-358, 477-502. Voir surtout J.-P. SUAÛ, « Les peintures gothiques de Mont-d'Astarac (Gers) - Notes d'iconographie », dans *Revue de Comminges - Pyrénées Centrales*, t. CII (1989), p. 309-323.

25. Ces armes ont été identifiées par J.-M. LASSURE, *id.*, p. 204-205. L'auteur renvoie à A. CLERGEAC, *Chronologie des archevêques, évêques et abbés de l'ancienne province ecclésiastique d'Auch et des diocèses de Condom et de Lombez - 1300-1801*, Paris, Champion et Auch, Cocharaux, 1911, p. 3.



FIG. 1. ÉGLISE SAINT-LAURENT DE MONT-D'ASTARAC. PEINTURE MURALE. Arbre de Jessé (détail).
Cliché Marc Salvan-Guillotin.

silhouette vêtue de blanc et couronnée, debout au sein d'une « mandorle » à fond rouge placée au centre de l'Arbre (fig. 1). Elle tient l'Enfant nu sur son bras droit replié. La particularité iconographique de ce groupe est que la Mère dévoile son sein pour le présenter au Sauveur. Ce geste bien connu se rencontre souvent dans les Jugements Derniers médiévaux, et met l'accent sur le rôle d'intercession joué par la Reine des Cieux : personnage essentiel de la Déisis, elle soulage ainsi les plaies de son Fils, invoquant sa clémence par ce geste éloquent. Ce détail figure d'ailleurs dans le Jugement peint sur le mur est de l'église. Son attitude est aussi un écho à la vision de saint Bernard de Clairvaux, épisode au cours duquel la Vierge presse sur son sein pour envoyer au saint un jet de lait (26). Le geste pourrait également être perçu comme une manière d'affirmer le dogme de l'Incarnation. La fusion de ces deux schémas iconographiques, ainsi que leur association à l'Arbre de Jessé, met en exergue le rôle et la personnalité éminente de Marie, qui prend le pas sur les autres figures bibliques. Ces deux personnages sont ici surmontés par l'image de Dieu le Père bénissant, *imago clipeata* végétale placée au sommet de l'Arbre. Les zones latérales accueillent les rois musiciens placés sur des corolles. Le fait qu'ils soient tous dotés d'instruments est l'une des particularités que

26. Jean-Pierre SUAU met lui aussi l'accent sur ce détail dans sa très belle étude portant sur les peintures de Mont-d'Astarac. Voir J.-P. SUAU, *Id.*, p. 314-316, et note 15 pour la bibliographie, ainsi que note 16 pour des exemples iconographiques du *Miracle de la Lactation*. Voir L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome troisième, *Iconographie des saints*, I, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, p. 213-214 (liste d'exemples p. 214-215) : l'auteur précise que ce thème apparaît dans le domaine artistique avant d'être mentionné dans les textes. La première relation écrite serait conservée dans les archives de la collégiale Saint-Vorles, à Châtillon-sur-Seine, et daterait des environs de 1350. La peinture espagnole en offre cependant des exemples antérieurs dans les monastères cisterciens affiliés à l'abbaye catalane de Poblet. Le thème est popularisé à la fin du Moyen Âge dans les couvents de Bernardines, et plus tard, au XVI^e siècle, par les *Annales cisterciennes* de Manrique. C'est surtout en Espagne, aux Pays-Bas et en Allemagne que l'on rencontre les exemples les plus nombreux, surtout dans l'art baroque de la Contre-Réforme.

l'Arbre de Jessé de Mont-d'Astarac partage avec ceux de Sentein et de Montbrun-Bocage que nous évoquons un peu plus loin. J.-P. Suau émet l'hypothèse selon laquelle le modèle utilisé ici « proviendrait d'une enluminure illustrant l'office de la conception de la Vierge le 8 décembre, ou d'un de ces livres gravés qui commencent tout juste à circuler à cette époque ». Il cite également pour mémoire le *Bréviaire* peint en Flandre aux alentours de 1455-1460 pour Philippe le Bon, qui présente lui aussi des rois musiciens (27). Ces personnages ne sont pas désignés par des inscriptions, et leurs couronnes, ainsi que la richesse de leurs tenues vestimentaires variées, les désignent plus comme suivants d'une cour mariale que comme aïeux vénérables. L'état médiocre de la couche picturale nous prive de la plupart d'entre eux, mais nous permet nonobstant d'apprécier le soin porté à leur évocation, qui tient cependant plus du pittoresque que du morceau de bravoure. L'aïeul qui se trouve au bas à l'ouest joue d'un instrument à archet dont l'identification demeure plus qu'incertaine : il peut tout aussi bien s'agir d'une vièle, d'un rebec que d'une viole. Outre la schématisation de la plupart des instruments figurés à Mont-d'Astarac, l'on sait que l'iconographie peut parfois s'éloigner de manière surprenante de la réalité (28). Le personnage qui prend place au-dessus pince une harpe, ce qui permet de l'identifier au roi David, traditionnellement doté de cet attribut. Un peu plus haut, le roi suivant tient lui aussi un instrument à cordes pincées. Peut-être s'agit-il d'un luth. Les autres ancêtres sont pour la plupart munis de flûtes, trompettes ou chalémies, l'identification précise demeurant ici aussi hasardeuse. Les artistes les ont représentés soit soufflant dans ces instruments, soit les maintenant appuyés sur leurs épaules. L'un d'entre eux est doté d'un serpent, instrument à vent replié en S pour permettre à l'exécutant d'atteindre plus facilement ses neuf trous. Seul un roi associe la flûte et le tambour. Cette pratique, très répandue au Moyen Âge, permettait au musicien de jouer seul, en assurant à la fois la mélodie et le rythme (29). À Montbrun-Bocage, deux rois joueront de concert. Nous verrons que des sujets ou figures annexes peuvent parfois être associés aux Arbres de Jessé. C'est notamment le cas à Vielle-Louron, où les artistes ont adjoint à ce dernier l'épisode romain de l'*Ara Coeli*. À Mont-d'Astarac, nous trouvons dans la zone supérieure orientale une représentation de saint Jean-Baptiste (30) : vêtu de sa traditionnelle melote (Épître aux Hébreux XI, 37 et Marc I, 6), il tient le Livre sur lequel est placé l'Agneau du Sacrifice qu'il désigne de son index droit. Le phylactère qui se déploie au-dessus de son nimbe porte une inscription partielle issue de l'Évangile selon Marc (I, 3) et figurant déjà au sein de la Prophétie d'Ésaïe (XXXIII, 3-5) : *Vox clamantis in deserto*. Le dernier des prophètes sert ici de trait d'union entre l'Ancienne Loi, matérialisée par Jessé et les Rois d'Israël, et le Nouveau Testament figuré par le Christ et la Vierge.

Le second exemple que nous abordons a été peint sur le mur nord de la seconde travée de la nef de l'église de l'**Assomption de la Vierge de Sentein** (Ariège, canton de Castillon-en-Couserans), vraisemblablement au début du XVI^e siècle (31) (fig. 2). Découvert en 1966 par l'abbé Tort, curé de la paroisse, il fait face à un superbe Jugement Dernier, association déjà rencontrée à Mont-d'Astarac, et que nous retrouverons à Bourisp. L'ensemble est assez bien conservé, bien que la partie haute soit aujourd'hui partiellement effacée, nous privant visiblement de deux rois de Juda. Les ramifications de l'Arbre issu de la poitrine de Jessé, qui est couché au bas, la tête appuyée sur un coussin, sont évoquées en grisaille, et l'ensemble se détache sur un fond rouge. De même que dans l'exemple gersois, il sert de cadre à une représentation grandiloquente de la Vierge à l'Enfant (fig. 3). Elle est assise sur une grosse fleur dans la zone supérieure, surmontée par la Colombe du saint Esprit. Couronnée et lovée dans un ample manteau bleu aux plis brisés, elle tient l'Enfant nu, appuyé sur son bras gauche. Ce dernier élève la main en signe de bénédiction. Les rois sont installés sur les branches, et prennent eux aussi place au sein de grosses corolles, dont ils émergent à mi-corps. Ils sont chacun accompagnés par de larges phylactères qui comportaient peut-être des inscriptions nominatives. Ces indications sont malheureusement indéchiffrables, et nous devons nous contenter d'apprécier la majesté de leurs costumes, ainsi que le pittoresque des instruments de musique, évoqués avec une plus grande précision qu'à Mont-d'Astarac. Le premier, situé dans la partie basse, à l'ouest, est un trompette. Il porte une chemise bouffante resserrée au coude et sur l'avant-bras, et arbore une couronne posée sur un ample turban. Le

27. J.-P. SUAU, *Id.*, p. 311. Voir également note 6 et fig. 3, p. 313.

28. L'on pourra se référer pour l'étude des instruments de musique médiévaux à Cl. RIOT, *Chants et instruments - Trouveurs et jongleurs au Moyen Âge*, Paris, Rempart, Desclée de Brouwer, 1995, 118 p.

29. Cl. RIOT, *Ibid.*, p. 98

30. Et non David, comme le pense J.-M. LASSURE, *Id.*, p. 202-203.

31. Restauré en 1977-1978 par M. Eczet, cet Arbre est mentionné brièvement dans J.-M. SUAU, *Id.*, p. 311, note 5, avec un relevé dû à E. Eczet, p. 312, fig. 2. Consulter aussi P. BERGES, *Des peintures murales de la Renaissance dans le Sud-Ouest de l'ancienne France, du Quercy au Val d'Aran, du Rouergue à l'Armagnac*, Thèse de Doctorat nouveau régime, UER d'Histoire, d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994, t. II, 2, N. 69 p. 723-727, et surtout p. 724. Voir également A. EYCHENNE, *Notre-Dame de Sentein* (feuilles dactylographiées). Au sujet de l'église de Sentein, nous renvoyons au *Dictionnaire des églises de France*, IIIA, *Pyrénées-Gascogne*, p. IIIA. 118.



FIG. 2 . ÉGLISE DE L'ASSOMPTION DE LA VIERGE DE SENTEIN.
PEINTURE MURALE. Arbre de Jessé.
Cliché Marc Salvan-Guillotin.



FIG. 3 . ÉGLISE DE L'ASSOMPTION DE LA VIERGE DE SENTEIN.
PEINTURE MURALE. Arbre de Jessé. Détail.
Cliché Marc Salvan-Guillotin.

suisant, placé un peu plus haut, manie un psaltérior, instrument apparu en Occident à l'époque des croisades (32) (fig. 4). Plus à gauche, nous trouvons un joueur de viole (33) couronné et vêtu d'un habit sombre. La partie supérieure de l'aïeul suivant est effacée, ce qui ne nous permet plus de savoir s'il était musicien ou non. Il semblerait cependant qu'il ne l'était pas : le personnage situé face à lui de l'autre côté de la Vierge est un évêque en position de prière. Cette symétrie se remarque aussi dans la zone haute, où deux ancêtres se contentent de joindre leurs mains pour adorer la Reine des Cieux. On peut penser que celui de gauche correspond à Salomon, identifiable à son turban. De même qu'à Mont-d'Astarac, nous retrouvons le joueur de serpent, placé à l'extrême gauche du registre haut. Son magnifique costume sombre bordé d'orfrois en fait un personnage du siècle, bien éloigné physiquement d'une figure d'ancêtre biblique. Un joueur d'orgue portatif (34), dont la partie basse a disparu, lui fait face de l'autre côté du tronc central. Ce précieux instrument, inventé au III^e siècle avant Jésus-Christ, avait sa place dans toutes les églises à partir du XIII^e siècle, et trouve son véritable essor aux XIV^e et XV^e siècles, durant lesquels il est confectionné à l'aide des matériaux les plus divers et les plus coûteux. Les deux personnages placés au-dessous ne sont pas munis d'instruments, ceux-ci ayant peut-être été effacés. Nous trouvons dans la partie basse le roi David, placé de profil et pinçant les cordes de sa harpe. Le dernier ancêtre, au bas à l'est, joue du luth. Cet instrument antique, connu 3000 ans avant Jésus-Christ, connaît une telle vogue au Moyen Âge que tous les instruments à cordes pincées et pourvus

32. Nous pouvons citer pour mémoire le précieux exemple peint au XIV^e siècle dans le dais reliquaire abrité dans l'église de Saint-Savin en Lavedan (Hautes-Pyrénées). Voir M. SALVAN-GUILLOTIN, *Le Trésor médiéval de Saint-Savin en Lavedan*, Mémoire de Maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994, p. 27-29, fig. 83.

33. Le même instrument se rencontre à Saint-Savin, cf. M. SALVAN-GUILLOTIN, *Ibid.*, p. 29-30, fig. 84, 85, 86.

34. Même instrument à Saint-Savin, cf. M. SALVAN-GUILLOTIN, *Ibid.*, p. 36-38, fig. 95 et 96.

d'un manche ont pu s'approprier cette appellation à moment donné. Il jouera un rôle tel dans le développement de la musique polyphonique de la Renaissance, que tous les facteurs d'instruments à cordes se rassembleront sous le nom de luthiers (35). Ce magnifique Arbre de Jessé méconnu, de même que celui de Mont-d'Astarac, sert plus d'écrin à la Vierge que d'évocation de la généalogie du Christ. On peut néanmoins penser que les rois y étaient désignés par des inscriptions, ce qui ne les limitait pas, comme dans l'exemple précédent, à un simple rôle de faire-valoir. Ici aussi, les peintres semblent avoir adjoint au thème un sujet annexe, malheureusement difficilement identifiable : deux personnages en costumes civils sont représentés en buste au bas de la composition, se faisant face à l'est et à l'ouest. Ils désignent tous deux la Vierge, tandis qu'un phylactère est placé à leurs côtés. L'absence d'inscription ne permet pas d'émettre une quelconque affirmation quant à leur identité, mais le fait qu'ils ne soient pas placés au sein de corolles semble interdire de voir en eux des ancêtres du Christ. Nous nous voyons donc réduit à formuler des hypothèses : s'agit-il de donateurs ? de saints ? peut-on voir en l'un d'eux la figure d'Esaië déclamant sa prophétie ? Doit-on penser qu'il s'agit d'une sibylle et de l'empereur Auguste comme à Vielle-Louron ? La question reste en suspens, mais il nous semble possible de la résoudre en exploitant la piste des œuvres gravées dont est peut-être issue la peinture murale de Sentein.



FIG. 4. ÉGLISE DE L'ASSOMPTION DE LA VIERGE DE SENTEIN. PEINTURE MURALE. Arbre de Jessé. Joueur de psaltérion (détail). Cliché Marc Salvan-Guillotin.

C'est en 1965 que furent découvertes les peintures murales qui ornent l'intégralité de l'espace intérieur de l'église **Saint-Roch de Montbrun-Bocage** (Haute-Garonne, canton de Montesquieu-Volvestre). Fixées et consolidées en 1967-1968, elles furent restaurées en 1989 (36). Le mur nord-est du chœur accueille un grand Arbre de Jessé peint sur fond rouge (fig. 5). La tige végétale prenait certainement racine en Jessé, aujourd'hui détruit par le percement de la porte menant à la sacristie. Sa structure a été fortement simplifiée et, dépourvue de toute végétation, elle se contente de déployer des ramures s'enroulant sur elles-mêmes, et accueillant treize personnages. Ceux-ci peuvent être soit groupés deux à deux, soit se tenir seuls au sein de l'un de ces médaillons végétaux. Contrairement aux rois des deux exemples précédents, ils ne surgissent pas de fleurs, mais sont figurés en pied, assis de façon parfois négligée. Ils sont tous couronnés et dotés de chapeaux. Celui qui se trouve à l'ouest dans la zone inférieure correspond peut-être au roi David : en partie effacé, il joue de la harpe. Précisons

35. Cf. RIOT, *Id.*, p. 77.

36. Au sujet de l'église de Montbrun-Bocage, consulter avant tout le *Dictionnaire des églises de France*, IIIA, Pyrénées-Gascogne, p. IIIA. 91. La découverte des peintures a donné lieu au petit article de R. MESURET, « Les peintures murales de Montbrun », dans *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1965, t. LXVI, p. 233-234. Voir aussi R. MESURET, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France, du XI^e au XVI^e siècle. Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix*, Paris, 1967, p. 117-118, n° 497. Consulter également S. DECOTTIGNIES, *Les peintures murales de l'église de Montbrun-Bocage*, Mémoire de Maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail, 1990, 98 pages, et S. DECOTTIGNIES, « Les peintures murales de l'église de Montbrun-Bocage (Haute-Garonne) », dans *Revue de Comminges, Pyrénées Centrales*, t. CVII (1992), p. 25-40, 177-189, 331-342, 467-471 (l'Arbre de Jessé est étudié de façon très sommaire p. 34). L'auteur en reprend l'étude dans S. DECOTTIGNIES, « Les peintures murales du Moyen Âge de l'ancien Diocèse de Rieux », dans *Revue de Comminges, Pyrénées Centrales*, t. CXIV (1998), p. 366-376, voir surtout p. 370 et fig. 26, p. 350. Voir enfin P. BERGES, *Id.*, p. 550.



FIG. 5. ÉGLISE SAINT-ROCH DE MONTBRUN-BOCAGE. PEINTURE MURALE. Arbre de Jessé. Cliché Marc Salvan-Guillotin.

néanmoins qu'un second personnage, situé au registre supérieur de la partie est, manie le même instrument, mais d'une échelle plus réduite (37). L'on sait en effet que deux types de harpes cohabitaient durant tout le Moyen Âge, se différenciant uniquement par leur taille et leur nombre de cordes. La petite, à sept cordes, se jouait debout, tandis que l'autre se maniait en position assise, et comprenait de dix-sept à vingt-cinq cordes (38). La branche placée au-dessus accueille deux personnages se faisant face (fig. 6). Celui de gauche joue de la flûte, l'autre frappant de ses deux mains sur un petit tambour très schématisé. Le rameau suivant est lui aussi habité par un couple de personnages : le flûtiste placé à l'ouest est accompagné à droite par une femme (?) (39). Peut-être est-ce une sibylle, personnage parfois associé aux prophètes, car ayant prédit diverses circonstances relatives au Messie. Il s'agit le plus souvent de la sibylle Érythréenne, considérée comme ayant plus spécialement annoncé ce qui concerne la génération temporelle du Verbe incarné (40). Le roi placé seul au-dessus est en grande partie effacé, mais l'on peut penser qu'il manie l'archet d'un instrument à cordes. Le dernier individu occupant le sommet de la zone ouest de l'Arbre est mieux conservé : brun et barbu, il porte un manteau blanc et une houppelande rouge, assortie à ses chausses. Il joue de la flûte (41). De l'autre côté, et de haut en bas, nous trouvons un autre flûtiste, le harpiste évoqué plus haut, et un joueur de flûte traversière. Ce dernier instrument, hérité de Byzance, devra à Frédéric II de Prusse et à l'amélioration de sa facture sa suprématie définitive sur la flûte droite (42). L'avant-dernier rameau accueille deux personnages assis, jouant d'un instrument rectangulaire placé sur leurs genoux à l'aide de baguettes. Sa schématisation extrême rend l'identification aléatoire, mais l'on peut néanmoins émettre l'hypothèse d'un

tympanon. Proche du psaltérion, cet instrument peut être fait d'une caisse de résonance plate de forme variable, triangulaire, carrée, rectangulaire ou trapézoïdale, dont les côtés sont parfois incurvés (43). Un ultime flûtiste clôt cet ensemble musical en bas à l'est, accosté d'un petit vase de forme allongée placé à ses pieds. La Vierge à l'Enfant occupe à Montbrun-Bocage une position moins centrale que dans les deux Arbres précédents : elle est située au sommet,

37. Et non le psaltérion, comme affirmé par S. DECOTTIGNIES, *Id.*, p. 370. L'auteur pense que ce dernier personnage correspond à David.

38. Cf. RIOT, *Id.*, p. 71-72.

39. Une reine selon S. DECOTTIGNIES, *Id.*, p. 370.

40. J. CORBLET, « Étude iconographique sur l'Arbre de Jessé », dans *Revue de l'Art Chrétien*, 4^e année, mars 1860, p. 115. Voir aussi à ce sujet É. MALE, *L'art religieux du XII^e siècle en France - Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1922, p. 173-174.

41. Ce personnage est identifié à Salomon par S. DECOTTIGNIES, *Id.*, p. 34.

42. Cf. RIOT, *Id.*, p. 96.

43. Cf. RIOT, *Id.*, p. 73-74, précise que le *santouri* grec et le *cymbalum* hongrois sont des évolutions directes du tympanon qui a survécu dans sa simplicité médiévale à travers le *santur* d'Iran (voir la photographie d'un *santur* chinois en p. 74).

emplacement certes plus discret, mais non moins prestigieux. C'est l'éminente Reine couronnée, surgissant à mi-corps d'une corolle, et donnant le sein à l'Enfant. Son rôle de nourricière est ici mis en avant aux dépens de celui d'intercesseur, contrairement à celle de Mont-d'Astarac.

L'Arbre de Jessé figurant dans l'église **Notre-Dame-de-Sescas de Bourisp** (Hautes-Pyrénées, canton de Vielle-Aure) a été peint sur le mur sud de la première travée de nef (44) (fig. 7). Aujourd'hui très lacunaire, il a été tronqué dans sa partie centrale par l'agrandissement d'une baie, sans doute au XIX^e siècle. Ces travaux n'ont fort heureusement fait disparaître aucune figure de roi. Par contre, le percement à une date inconnue d'une grande arcade en plein cintre ouvrant sur la petite chapelle des fonts baptismaux a entièrement détruit la représentation de Jessé. Cette chapelle a été démolie en 1967, et lors du bouchage de l'arcade, l'on a installé un grand armarium destiné à servir de vitrine à différents objets culturels. Ces peintures peuvent être datées des environs de 1591-1592, et sont généralement attribuées à Ramond Sabatier, qui décore le bas-côté nord en 1589. Les branches majestueuses de l'arbre peint en grisaille laissent éclore çà et là de grosses fleurs blanches, et accueillent douze rois assis, désignés par des inscriptions placées dans des phylactères. L'on a choisi en effet

de ne peindre à Bourisp que les représentants des générations issues de David et donnant naissance à Manassé, disposés suivant un ordre chronologique : la lecture s'effectue de bas en haut des deux côtés de la baie, mais l'on notera cependant une maladresse au sommet de la zone est. Asa est en effet placé au-dessus de son père Josaphat, ce qui oblige le spectateur à redescendre d'un niveau pour suivre la chronologie de l'Évangile de Matthieu. Chaque personnage est muni d'un sceptre et lève le doigt ou la main en un mouvement précieux, geste évoquant à la fois l'enseignement et désignant la Vierge placée au sommet de l'Arbre. Tout n'est ici que luxe oriental, et les rois ont revêtu leurs plus beaux atours : turbans, bonnets juifs, manteaux maintenus par des fibules d'or, couronnes ouvertes, cols immaculés, arrondis ou pointus... Quel moyen plus sûr de rendre hommage à la Reine des Cieux que celui-ci ? David (DAVID), placé en bas à l'est, est bien individualisé, et c'est d'ailleurs le seul roi à l'être. Il arbore une longue barbe blanche qui le désigne comme ancêtre vénérable et géniteur d'une lignée exceptionnelle. Les peintres lui ont réservé un large manteau bleu clair à col d'hermine, qui le distingue de ses descendants. La harpe qui le caractérise habituellement n'est pas figurée ici : peut-être une chute d'enduit l'a-t-elle faite disparaître, à moins que sa tenue vestimentaire n'ait été jugée suffisamment évocatrice. Son fils Salomon (SALOMO) est placé légèrement au-dessus. Sa houppelande cramoisie, retenue par des fibules arrondies sur les épaules, les hanches et au niveau du col, laisse apparaître des manches blanches et une robe jaune. De même que les autres rois, son visage juvénile est orné d'une courte barbe brune. Roboam (ROBOAM) reproduit le même type physique. Bien que ce personnage soit très fortement altéré, l'on peut deviner son manteau rouge jeté sur une robe blanche. Abia est placé sur la même branche, plus à l'ouest et légèrement au-dessus. Les travaux d'agrandissement de la baie nous privent en partie de ce personnage, uniquement identifiable grâce à l'inscription qui le désigne (ABIA). Il en est de même pour Asa (ASA), qui apparaît au sommet du mur. Vêtu d'un manteau gris et d'une houppelande rouge, il a lui aussi coiffé un chapeau à turban enserré d'une couronne. Son visage répond au même stéréotype physique que ceux de la plupart de ses ancêtres. Il n'en est pourtant pas de même pour ce qui concerne son héritier Josaphat (IOSAPHAT), qui est doté d'une barbe



FIG. 6. ÉGLISE SAINT-ROCH DE MONTBRUN-BOCAGE. PEINTURE MURALE. Arbre de Jessé. Flûtiste et joueur de tambourin (détail). Cliché Marc Salvan-Guillot.

44. Consulter la bibliographie exhaustive dans M. SALVAN-GUILLOTIN, *Peintures murales et panneaux de bois peints médiévaux et de tradition médiévale dans les Hautes-Pyrénées et le Montanéès*, Mémoire de DEA, Université de Toulouse-Le Mirail, 1995, 2 vol., p. 69-71. L'on se référera pour l'étude de l'Arbre de Jessé à la p. 73.



FIG. 7. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. PEINTURE MURALE.
Arbre de Jessé. Partie ouest (détail).
Cliché Marc Salvan-Guillotin.

grisonnante. Son costume est comparable à celui de Salomon, seul le col arrondi distinguant ce dernier de celui de son aïeul. Cette dernière figure est sans doute la mieux conservée, et nous montre la finesse déployée par les peintres pour rendre de la manière la plus précieuse et la plus somptueuse l'évocation de la prestigieuse lignée. L'étude de la partie ouest de l'Arbre de Jessé s'avère beaucoup plus épineuse : des infiltrations ont grandement altéré la couche picturale, et la lecture en est rendue très délicate. Joram est placé symétriquement à David par rapport à l'axe de la baie. Le phylactère est effacé dans sa quasi totalité, et seule l'inscription [JORAM permet l'identification de ce personnage vêtu d'une robe blanche, d'un manteau gris (?) et d'une houppelande d'hermine. La logique nous pousse à reconnaître dans l'individu assis plus à l'ouest son fils Ozias, figure indistincte vêtue de rouge. Le registre médian, lui aussi fortement altéré, accueille Joatham (IOATAM) et Achaz ([A]CHAM), tous deux désignés par les inscriptions. Le sommet des ramifications est occupé par Ezéchias (ECECHIAM) et son fils Manassé (MANASSES), qui clôture la généalogie. La cime de l'Arbre présente un grand halo lumineux qui abrite la Vierge placée de face. Il est aujourd'hui



FIG. 8. ÉGLISE SAINT-MERCURIAL DE VIELLE-LOURON. LAMBRIS PEINT.
Arbre de Jessé.
Cliché Marc Salvan-Guillotin.

impossible de savoir si l'Enfant prenait place sur ses genoux, les remaniements de la baie ayant également altéré cette partie de l'œuvre. Seul le visage de la Mère est désormais visible, mis en valeur par un nimbe blanc ceint par douze étoiles rouges. Il est de toute façon fort probable que l'Arbre de Jessé de Bourisp a été avant tout mis en œuvre afin d'exalter Marie, le Christ n'ayant ici qu'un rôle secondaire : outre le fait que l'église soit dédiée à la Vierge, la généalogie christique fait directement écho au petit cycle marial récemment mis au jour dans le chœur, ainsi qu'aux symboles des Litanies qui ornent les voûtes de la chapelle nord.

L'Arbre de Jessé peint sur bois qui occupe le mur et la partie de voûte nord du chœur de l'église **Saint-Mercurial de Vielle-Louron** (Hautes-Pyrénées, canton de Bordères-Louron) présente l'avantage d'avoir été conservé dans sa totalité (45) (fig. 9). Outre les éléments iconographiques rencontrés à Bourisp, les artistes y ont fait figurer Auguste et la sibylle de Cumès. La légende (46) rapporte que l'empereur romain, en proie au doute alors que le Sénat lui propose de le diviniser de son vivant, se rend auprès de la sibylle de Tibur afin qu'elle lui indique si le monde verrait jamais naître un homme plus grand que lui. La prophétesse lui désigne alors le ciel où apparaît une vierge tenant un enfant dans ses bras. Au même moment, une voix s'élève et déclare *Haec est ara coeli* (Celle-ci est l'autel du ciel). L'empereur refuse dès lors de se faire déifier, tombe genoux contre terre, et décide de la construction de l'église de l'Ara Coeli, sur l'autel de laquelle il fait graver la célèbre inscription. Les historiens grecs évoquent l'entrevue entre Auguste et une Pythie, à laquelle Godefroi de Viterbe substitue au XII^e siècle une sibylle, identifiée à la Tiburtine peu après par un auteur anonyme. Cette légende, inventée pour faire remonter aussi loin que possible la fondation de l'Ara Coeli, est transmise au Moyen Âge par le biais des *Mirabilia Urbis Romae* et de la *Légende Dorée* (47). Le *Speculum Humanae Salvationis*, ainsi que les Mystères, dans lesquels l'épisode apparaît souvent, prendront le relais, le faisant pénétrer en France, en Allemagne et aux Pays-Bas à partir du XV^e siècle. Il est alors mis en parallèle avec l'Annonciation ou avec l'Adoration des Mages. Très populaire jusqu'au milieu du XVI^e siècle, le thème tend à se raréfier après le Concile de Trente, et disparaît totalement à l'issue de la Contre-Réforme (48). La plus ancienne représentation iconographique serait celle hypothétiquement réalisée par Pietro Cavallini aux alentours de 1285 sur la voûte du chœur de l'église même. Cette peinture, détruite après 1659, est connue grâce à Vasari et à une copie du XIII^e siècle (49). L'épisode figure également sur un vitrail de la cathédrale d'Auch (50) (fig. 10), ainsi que sur le volet droit d'un triptyque dû à Jan Mostaert conservé dans la cathédrale de Bruges (51). On le trouve aussi sur un petit panneau du Musée de Stuttgart datant de 1358 et attribué à Paolo Veneziano (52). Enfin, André Turcat cite l'ensemble sculpté qui orne le portail de la sacristie du Salvador à Ubeda (53). Si les exemples ne manquent pas, il n'existe à notre connaissance aucune œuvre associant de façon formelle les deux personnages à l'Arbre de Jessé. Pour ce qui concerne Vielle-Louron, il faut croire à la fusion des deux thèmes. L'apparition d'une simple Vierge à l'Enfant est ici dilatée, et les artistes y adjoignent l'entière parenté christique. L'origine de cette corrélation nous est inconnue, mais il nous semble qu'elle pourrait être issue d'une gravure dont les artistes et le clergé se seraient inspirés. Les

45. M. SALVAN-GUILLOTIN, *Id.*, p. 285-286.

46. Voir L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome second, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancien Testament*, Presses Universitaires de France, Paris, 1956, p. 422-424, ainsi que E. MÂLE, *Id.*, p. 255.

47. J. de VORAGINE, *La Légende Dorée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, t. 1, p. 70. L'auteur prend pour preuve à son récit les écrits d'Innocent III, Orso, Eutrope et Timothée.

48. L. RÉAU, *Id.*, p. 423.

49. Al. BUSUIOCEANU, « Une miniature inédite du XIII^e siècle reproduisant une œuvre de Pietro Cavallini », dans *Revue Archéologique*, 5^e série, tome XXVII, janvier-juin 1928, p. 141-145, fig. 1 : « La scène est divisée en deux plans. En bas, une architecture conventionnelle représente une grande porte flanquée de deux tours à double étage, surmontées de quelques édicules. C'est vraisemblablement la porte d'un palais ou d'une ville ; on y reconnaîtrait difficilement l'image du Capitole même, où la légende était localisée. Devant cette porte se tiennent les deux personnages, vêtus à l'antique ; l'Empereur, qui porte une couronne, et la Sibylle tenant un livre, s'entretiennent avec vivacité. Tous les deux montrent la figure de la Madone qui occupe le plan supérieur de la miniature. Assise sur un trône sans dossier, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus et, de chaque côté, un ange, la Madone est entourée d'une mandorle de nuages stylisés. La scène n'est accompagnée d'aucune inscription ».

50. L. RÉAU, *Id.*, p. 422-424. Voir aussi E. LAGAEYSSE, *Les vitraux d'Arnaud de Moles à la cathédrale Sainte-Marie d'Auch*, Maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, p. 41-42. Ce détail rencontré sur la baie est de la chapelle Sainte-Anne, occupe la partie inférieure de la baie n^o 6, panneau n^o 28, selon la classification adoptée par l'auteur.

51. J. CORBLET, *Id.*, p. 179 : « le volet dextre présente la sibylle Tiburtine, Alburna, sur le Mont Aventin, montrant à l'empereur Auguste l'apparition de la Sainte Vierge dans les Cieux. Elle lui indique la vision de la main gauche, et avec la droite elle le force à se prosterner ».

52. Al. BUSUIOCEANU, *Id.*, p. 144-145. L'auteur emprunte cet exemple à L. VENTURI, *Una rappresentazione trecentesca della Leggenda di Augusto e della Sibilla Tiburtina*, dans « Ausonia », I, 1906, p. 93-95. Il lui emprunte deux autres exemples.

53. A. TURCAT, « Sur une représentation sibylline », dans *De la création à la restauration - Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durlint pour son 75^e anniversaire*, Toulouse, Atelier d'histoire de l'art méridional, 1992, p. 529-539. L'auteur précise que dans cet exemple, c'est la sibylle de Cumès qui désigne l'apparition à l'empereur.

deux personnages figurent dans la zone basse de la composition, à droite. La sibylle tiburtine évoquée par la légende est ici remplacée par la sibylle de Cumes, désignée par une inscription (LA. SEVILA. CUMANA). Elle se tient debout derrière l'empereur Auguste qui s'est agenouillé en position de prière. Ce dernier est lui aussi nommé : LE. ROY. OCTABIANUS. G. XI. S'il est probable qu'il y a eu ici confusion quant à l'identité de la sibylle (54), aucune erreur n'a été commise quant à celle de l'empereur (55) : Auguste avait pour nom Octave avant son adoption par César, et porte celui d'Octavien après celle-ci. La mention « G. XI » inscrite sur le cartouche à la suite du nom de l'empereur est quant à elle plus complexe à interpréter : s'agit-il d'un renvoi à la Genèse XI, 10-32, passage énumérant la postérité de Sem ? Cette mention discrète ferait ainsi remonter à Vielle-Louron la généalogie du Christ bien au-delà de David, premier roi représenté. L'Arbre prend l'apparence d'un cep de vigne, orné de fleurs-bourgeons blanches. Il jaillit des reins de Jessé qui, appuyé sur deux gros coussins, tient le tronc de sa main gauche. La prophétie d'Esaië (XI, 1) est inscrite au sein d'un petit cartouche en ces termes : EGREDIETUR VIRGA DE RADICE GECE FLORIS ET FLOS DE RADICE EIUS GENESIS XI.C. Le renvoi à la Genèse est mentionné de façon plus explicite que dans le cartouche contenant le nom d'Auguste, bien que les peintres se soient inspirés de l'Évangile de Matthieu pour le choix des personnages. Dotés de chapeaux ornés de couronnes et portant le sceptre, ils sont tous désignés par leurs noms, inscrits dans de petits phylactères. David (DAVID), muni de sa harpe et vêtu d'un manteau rouge, a pris place sur une branche inférieure, dans la partie ouest de l'arbre. Le talent médiocre des peintres ne leur a pas permis de l'individualiser de façon aussi subtile qu'à Bourisp : son visage adopte le stéréotype appliqué à ceux des autres ancêtres, qui ne sont différenciés que par la couleur de leurs chevelures ou de leurs barbes, ainsi que par leurs costumes. Salomon (SOLOMON) se trouve plus à droite, et lève les yeux vers la Vierge à l'Enfant, tout en la désignant du doigt. Son manteau bleu cache sa robe à boutons ainsi que son habit brun. Son fils Roboam (ROVOAM) est assis sur la même branche, dans la même attitude, seulement distingué du précédent par sa robe rouge. Il faut descendre d'un cran et retourner plus à l'ouest pour trouver Abia (AVIAS), roi barbu vêtu d'un manteau brun. Le registre supérieur accueille Asa (ASOVA), qui tourne le dos à la Vierge, tout en la regardant avec dévotion. Vêtu



FIG. 9. CATHÉDRALE SAINTE-MARIE D'AUCH, VERRIÈRE. Une sibylle et l'empereur Auguste (détail). Cliché Marc Salvan-Guillotin.

54. Il convient cependant de demeurer prudent quant à cette éventuelle confusion : une source inconnue, aussi bien iconographique que scripturaire, a pu inspirer les peintres, et les amener à préférer la sibylle de Cumes à son homologue de Tibur. Il est de plus admis que l'identité de ces prophétesses reste plus que floue durant tout le Moyen Âge, et cette « erreur » est peut-être antérieure à la réalisation des peintures de Vielle-Louron. Cette intrusion de la sibylle de Cumes pourrait s'expliquer par un emprunt aux *Bucoliques* de Virgile : « Le voici le dernier âge prédit par la prophétie de Cumes/La grande série des siècles recommence/Voici que revient aussi la Vierge, que revient le règne de Saturne/Voici qu'une nouvelle génération descend des hauteurs du ciel/Daigne seulement, chère Lucine, favoriser la naissance de l'enfant qui verra, pour la première fois, disparaître la race de fer, et se lever sur le monde entier la race d'or » (4^e Bucolique), cf. VIRGILE, *Bucoliques*, éditions E. de Saint-Denis, Paris, 1967, p. 60. Soulignons également que dans le vitrail de la cathédrale d'Auch, c'est la sibylle lybique qui prédit la venue du Messie à Auguste, cf. Éric LAGAEYSSE, *Id.*, p. 41-42. L'auteur note que la même « erreur » se retrouve dans l'album xylographique de Saint-Gall et se demande si « Arnaud de Moles n'aurait pas puisé l'iconographie de ses sibylles dans cet ouvrage ». Voir C. de CLERCQ, « Les sibylles dans les livres des XV^e et XVI^e siècles en Allemagne et en France », dans *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 1981, fascicule LI, p. 102.

55. Contrairement à ce qu'affirme S. DECOTTIGNIES, *Peintures monumentales dans la vallée du Louron - Hautes-Pyrénées*, Itinéraires du Patrimoine, n° 109, A.P.A.M.P., Toulouse, 1996, p. 12 : « ici le peintre a changé les deux protagonistes en remplaçant la sibylle de Tibur par celle de Cumes et Auguste par l'empereur Octave identifiés par leurs inscriptions ».

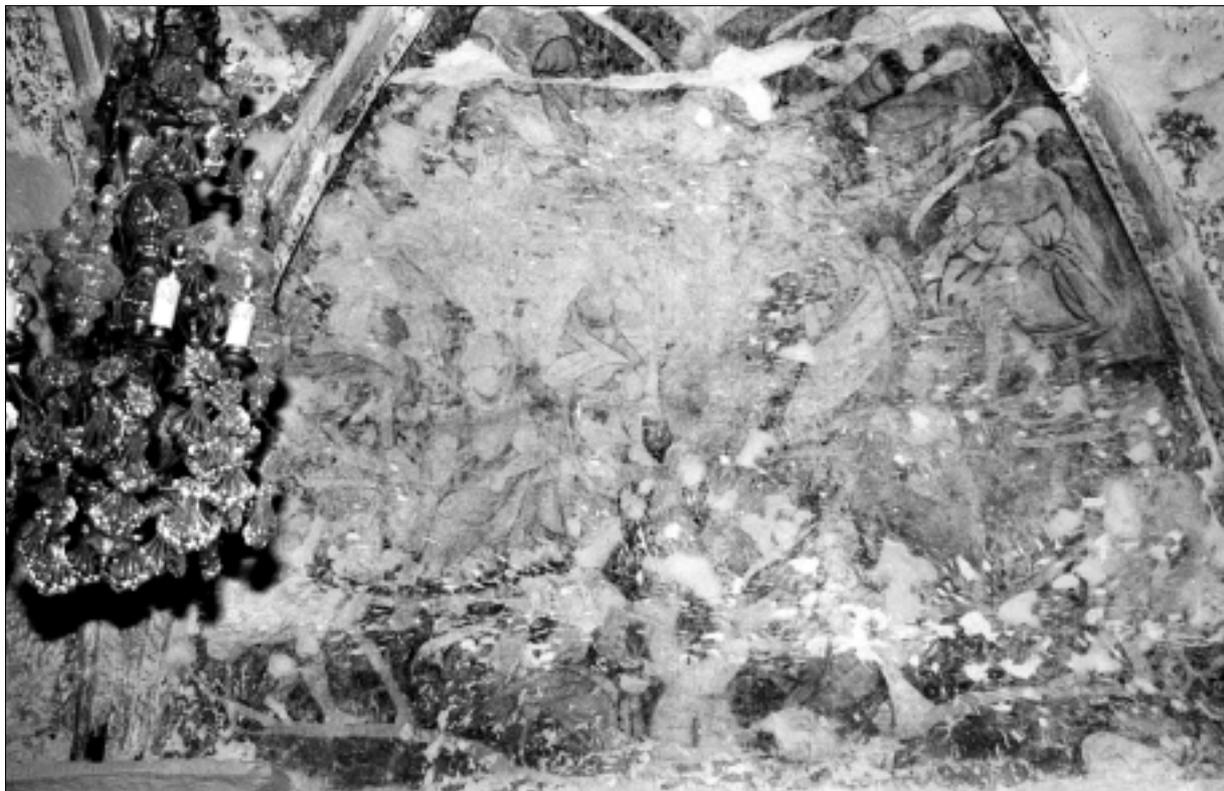


FIG. 10. ÉGLISE SAINT-MARTIN DE GRAILHEN. PEINTURE MURALE. Arbre de Jessé.
Cliché Marc Salvan-Guillotin.

d'un manteau bleu clair et d'un habit brun, il appuie sa main droite sur son genou. Josaphat (IOSEPHAT) prend place à ses côtés, sceptre sur l'épaule, et blotti dans un manteau rouge à large col brun qui laisse apparaître sa tunique ceinturée de couleur bleu clair. Il tient l'extrémité supérieure du cep qui forme une mandorle abritant la Vierge à l'Enfant. Cette dernière jaillit d'une grosse fleur peinte en grisaille. Elle est vêtue à la mode du temps : robe rouge ajustée, chemise blanche, manteau bleu. Sa chevelure est laissée libre, nimbée d'une auréole ornée de points noirs. L'Enfant est appuyé sur son avant-bras gauche. Petit être chétif entièrement habillé de blanc, il tient un minuscule globe surmonté d'une croix, et bénit de l'autre main. La zone est de la composition accueille les autres rois, et la lecture se fait ici de haut en bas. Joram (IOHAM) occupe une position symétrique à celle de Josaphat, tenant lui aussi la mandorle végétale. Son costume élaboré présente une tunique brune à plastron ouvragé, recouverte par un beau manteau rouge maintenu sur les épaules par des fibules. Ozias (OZIAM), dans la même position qu'Asa, a quant à lui revêtu une tunique brune cousue d'or, sur laquelle il a jeté un manteau bleu clair. Le registre inférieur rassemble les quatre derniers ancêtres : Joatham (IOATHAM), placé le plus à l'est, tient fermement son sceptre appuyé sur sa poitrine. Une houppelande brune boutonnée recouvre sa robe blanche cousue de fils rouges et son manteau bleu maintenu sur les épaules par des fibules. Son héritier Achaz (ACHAM) dirige son regard vers le Sauveur, tout en levant l'index droit. Ezéchias (EZECHIAM) est placé de profil, la main appuyée sur le genou droit, arborant une houppelande identique à celle de Joatham, mais bleu clair. Le dernier ancêtre figurant à Vielle-Louron est Manassé (MANACES) qui, tout en saisissant l'Arbre de sa main droite, lève l'index gauche pour désigner la Divine Apparition. Il est lui aussi vêtu d'un manteau bleu, ainsi que d'une tunique brune.

L'ultime exemple peint que nous évoquons se trouve sur le mur sud et la partie de voûte correspondante de la première travée de la petite église **Saint-Martin de Grailhen** (Hautes-Pyrénées, canton de Vielle-Aure). Il fait partie d'un ensemble peint important découvert en octobre 1998 (56). Ces peintures viennent d'être consolidées et fixées,

56. Des travaux de maçonnerie effectués dans l'église, dans le cadre d'un projet de restauration totale de l'édifice, sont à l'origine de la

mais le fait qu'elles aient été entièrement piquées pour permettre l'adhésion d'un enduit postérieur en rend la lecture malaisée. Elles sont cependant parfaitement datées par une inscription peinte sur l'arc doubleau séparant le porche de la première travée : 1607 est indiqué en rouge, entre de petits S formant une frise décorative. Cette date fort avancée montre la survivance de ce thème déjà ancien dans les contrées rurales jusqu'à l'aube du XVII^e siècle, constante qui affecte la plupart des cycles pyrénéens. Une simple observation permet d'emblée de remarquer la profonde parenté stylistique qui unit cet Arbre de Jessé à celui de Vielle-Louron (fig. 10) : ici aussi, le végétal prend l'apparence d'un cep de vigne dont la partie centrale forme une grosse tresse brune. L'ensemble se détache sur un fond feuillagé, et les douze rois visibles sont assis sur ses branches. Ils sont tous vêtus de bonnets juifs, de houppelandes et d'amples manteaux. Certains d'entre eux semblent lever une main ou tenir des sceptres, hormis David qui est clairement identifiable à l'est, dans la partie basse : le roi présente une petite harpe triangulaire. Chacun est accompagné d'un petit phylactère dont la restauration permettra peut-être de retrouver l'inscription. De même qu'à Vielle-Louron, tous les regards convergent vers la Vierge à l'Enfant placée au sommet de la composition entre deux tiges jointes formant une mandorle (fig. 11). L'intérieur de cette structure en amande est occupé par un fond nuageux. Ce type de décor se rencontre à maintes reprises dans les peintures murales des vallées d'Aure et de Louron, notamment à Armenteule, Bourisp, Guchen, Vielle-Louron, ainsi qu'à la chapelle Notre-Dame de Garaison. La Mère n'est donc plus la fleur de l'Arbre, mais bel et bien une apparition céleste, dépourvue de toute matérialité. C'est une femme blonde aux cheveux défaits, vêtue d'une robe rouge à encolure carrée, qui ramène un pan de son manteau bleu ciel sur son genou droit. L'Enfant, vêtu d'une robe sombre ceinturée, prend appui sur son bras gauche, et bénit de la main droite. Bien que beaucoup plus schématique que celui de Vielle-Louron, et accusant un style plus maladroit, cet Arbre de Jessé présente un intérêt évident quant au maintien de certains schémas dans la région. On est en droit d'espérer le meilleur de sa restauration prochaine : la partie basse de la composition est encore dissimulée par des boiseries qui dérobent peut-être à notre vue la représentation de Jessé. Peut-on également espérer découvrir à ses côtés les personnages de la sibylle et d'Auguste, figures annexes et pittoresques qui accompagnent son « jumeau » de Vielle-Louron ?

Les amples surfaces murales des églises méridionales étaient toutes désignées pour accueillir une composition aussi monumentale que celle de l'Arbre de Jessé, et il n'est donc pas étonnant de le voir souvent peint sur les murs



FIG. 11. ÉGLISE SAINT-MARTIN DE GRAILHEN. PEINTURE MURALE. Arbre de Jessé. Vierge à l'Enfant (détail). Cliché Marc Salvan-Guillot.

découverte. La restauration de cet ensemble est prévue, un appel d'offre étant projeté à la date où nous réalisons cet article. Ces peintures sont étudiées dans le cadre de notre Thèse de Doctorat dont la soutenance est prévue dans le courant de l'année universitaire 2000-2001. Une première observation permet de distinguer les sujets suivants : mur nord, d'ouest en est : Agonie au Jardin des Oliviers, Cène, Descente de Croix ; mur sud, d'ouest en est : Arbre de Jessé, Jugement Dernier (ces deux représentations couvrent également les voûtains correspondant), Couronnement d'épines (?) ; voûte du porche, côté sud : partie de Tétramorphe ; Voûte de la première travée : saint Jérôme et saint Grégoire (voûtain ouest), saint Augustin et saint Ambroise (voûtain est), Phénix (voûtain nord) ; voûte de la seconde travée : fragments non identifiables (voûtain ouest), Dieu le Père (voûtain sud), anges buccinateurs (voûtain est), Dieu le Père (voûtain nord) ; la voûte du chœur présente des saints dans des médaillons nuageux. L'ébrasement ouest de la fenêtre ouverte dans le mur sud du chœur montre un personnage en buste. Les peintures ont été détruites derrière le retable majeur.

de la nef. L'on ne doit cependant pas négliger de mentionner dans cette enquête les autres supports à même d'accueillir ce thème. Nous aborderons rapidement deux autres exemples régionaux de la fin du Moyen Âge, l'un peint sur vitrail, l'autre sculpté sur bois. Les larges verrières apparues à l'époque gothique offraient suffisamment d'espace pour que commanditaires et artistes y voient l'emplacement privilégié à la représentation d'un Arbre de Jessé. Cette propension se remarque dans l'art du vitrail septentrional dès la première moitié du XII^e siècle, notamment à Saint-Denis ou Chartres (57), pour trouver son plein épanouissement au siècle suivant à Cologne, Legden (58), Soissons, Baye, Beauvais ou Amiens (59). La verrière du croisillon nord de la cathédrale Saint-Nazaire de Carcassonne marque le prolongement de cette tendance dans le Sud-Ouest de la France au début du XIV^e siècle (60).

Plus tardif, le superbe vitrail de l'Arbre de Jessé ornant le mur sud-est du chœur de l'église **Saint-Laurent de Fleurance** (Gers, arrondissement de Condom) (61) montre la survivance du thème sur ce support à la Renaissance (fig. 12). Cette œuvre due à Arnaud de Moles (62) est signée et approximativement datée dans la partie basse (63) : L'AN MIL V CENS FAIT PAR ARNAUT DE MOLES. Le fait que les armes de Pierre de Lary, seigneur de Latour et de sa femme Marguerite de Preissac apparaissent au bas de la verrière permettent cependant de dater l'œuvre des alentours de 1511-1525 (64). Les trois lancettes sont clairement divisées en registres superposés. L'ancêtre Jessé est couché dans la partie basse, accosté par deux sphinx. L'Arbre jaillit de ses reins et déploie ses rameaux de couleur verte sur la totalité de la verrière. Il accueille douze rois présentés à mi-corps, tantôt de face, tantôt de profil. L'artiste a su insuffler une grande diversité aussi bien dans les attitudes, les costumes, que dans les visages fortement individualisés. Chacun est couronné et tient un sceptre, à l'exception de David, placé au centre du registre haut, qui pince les cordes de sa harpe. Tout n'est ici que chatoiement : armures, étoffes précieuses et bijoux introduisent de façon fort heureuse des teintes subtiles et variées dans la totalité de la composition. La Vierge à l'Enfant trône au sommet au sein d'une grosse fleur. Le Christ nu tente de saisir la fleur rouge qu'elle tient dans sa main droite. Ces deux personnages sont encadrés par deux anges en adoration, trois autres se trouvant dans les réseaux qui divisent la partie supérieure de la verrière. Arnaud de Moles a déployé dans cette œuvre tout son talent, et fait de ce vitrail l'égal de ceux qui ornent la cathédrale d'Auch.

Le chœur de la **cathédrale Sainte-Marie de Saint-Bertrand de Comminges** (Haute-Garonne) renferme également une représentation sculptée du thème (fig. 13). Il est superflu de revenir sur l'évocation de l'ensemble grandiose commandité aux alentours de 1535 par l'évêque Jean de Mauléon, si souvent abordé au sein des études les plus diverses (65). L'œuvre de bois sculpté prend place sur la jouée qui marque l'entrée du chœur à l'ouest, du côté sud, et fait face à un Couronnement de la Vierge par les anges. L'ensemble se divise en deux panneaux : la partie

57. Voir ces beaux exemples dans L. GRODECKI, C. BRISAC et Cl. LAUTIER, *Le vitrail roman*, Office du Livre, 1977, Fribourg, respectivement cat. 83, fig. 72 et cat. 45, fig. 86.

58. L. GRODECKI, C. BRISAC, *Le vitrail gothique au XIII^e siècle*, Office du Livre, 1984, Fribourg, respectivement cat. 7, fig. 194; cat. 16, fig. 208.

59. L. GRODECKI, C. BRISAC, *Ibid.*, respectivement cat. 83, fig. 25; cat. 17, fig. 32; p. 109-110, fig. 101; cat. 13, fig. 102.

60. J.-P. SUAU, « L'iconographie du Christ et de la Vierge dans le vitrail méridional (XIII^e-XIV^e s.), dans *Le décor des églises en France méridionale (XIII^e-mi XIV^e s.)*, Cahiers de Fanjeaux, n° 28, 1993, p. 265-268, fig. 81.

61. On consultera H. DENJOY, « Correspondance archéologique - Une inscription de Bouillas - L'église de Fleurance », dans *Revue de Gascogne*, tome XXIII, 1882, p. 494-497; R. PAQUIET, « L'église Saint-Laurent de Fleurance », dans *Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers*, LX^e année (1959), p. 94-111; LXI^e année (1960), p. 101-114; A. PERE, « Arnaud de Moles, artiste gascon », dans *Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers*, LXXI^e année (1970), p. 54-74; M.-W. HAUERBACH, *Essai sur l'architecture de Saint-Laurent de Fleurance*, Thèse pour le Doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, 1947, p. 94-103; R. PAQUIET, « La bastide de Florence-en-Portaglan (suite) », dans *Bulletin de la Société Archéologique, Historique, Littéraire et Scientifique du Gers*, LXXIV^e année (1973), p. 38-53.

62. Sur la production d'Arnaud de Moles, consulter avant tout E. LAGAËYSSE, *Id.*

63. R. PAQUIET, *Id.*, p. 101-114 : cette date est due à la restauration survenue en 1834. « La date était incomplète (mil cinq et un vide cassé). Le restaurateur écrivit 1500 ». Voir aussi H. DENJOY, *Id.*, p. 29-32.

64. R. PAQUIET, *Id.* Voir aussi H. DENJOY, *Id.*, p. 32 avec la transcription du blason de Pierre de Lary (*de gueules aux trois pals d'argent, au chef d'or aux trois corneilles essorant de sable*) et de celui de Marguerite de Preissac (*écartelé au premier d'argent au lion de gueules, au second et au quatrième d'argent à la fasce de gueules, au troisième fascé d'argent et de gueules de six pièces*), armes des comtes de Fezensac.

65. Consulter à cet effet É. LAMBERT, *Abbayes et cathédrales du Sud-Ouest*, collection « Art et Histoire », Toulouse, Privat, 1958, p. 111-123 (plus précisément p. 119-120 pour ce qui concerne le chœur); J. ROCACHER, *Saint-Bertrand de Comminges - Saint-Just de Valcabrère*, s.-l., 1982, Desclée De Brouwer, p. 234-245, p. 238 pour l'Arbre de Jessé; VILLOTTE, « Les stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges (1535) », dans *Toulouse, Congrès Archéologique de France, XCIV^e session*, 1929, Paris, Picard, 1930, p. 305-317; VILLOTTE, *Les stalles de Saint-Bertrand-de-Comminges - Notice - Guide*, Saint-Gaudens, Abadie, 1930, p. 39, voir également le plan très utile du chœur adjoint à l'ouvrage.

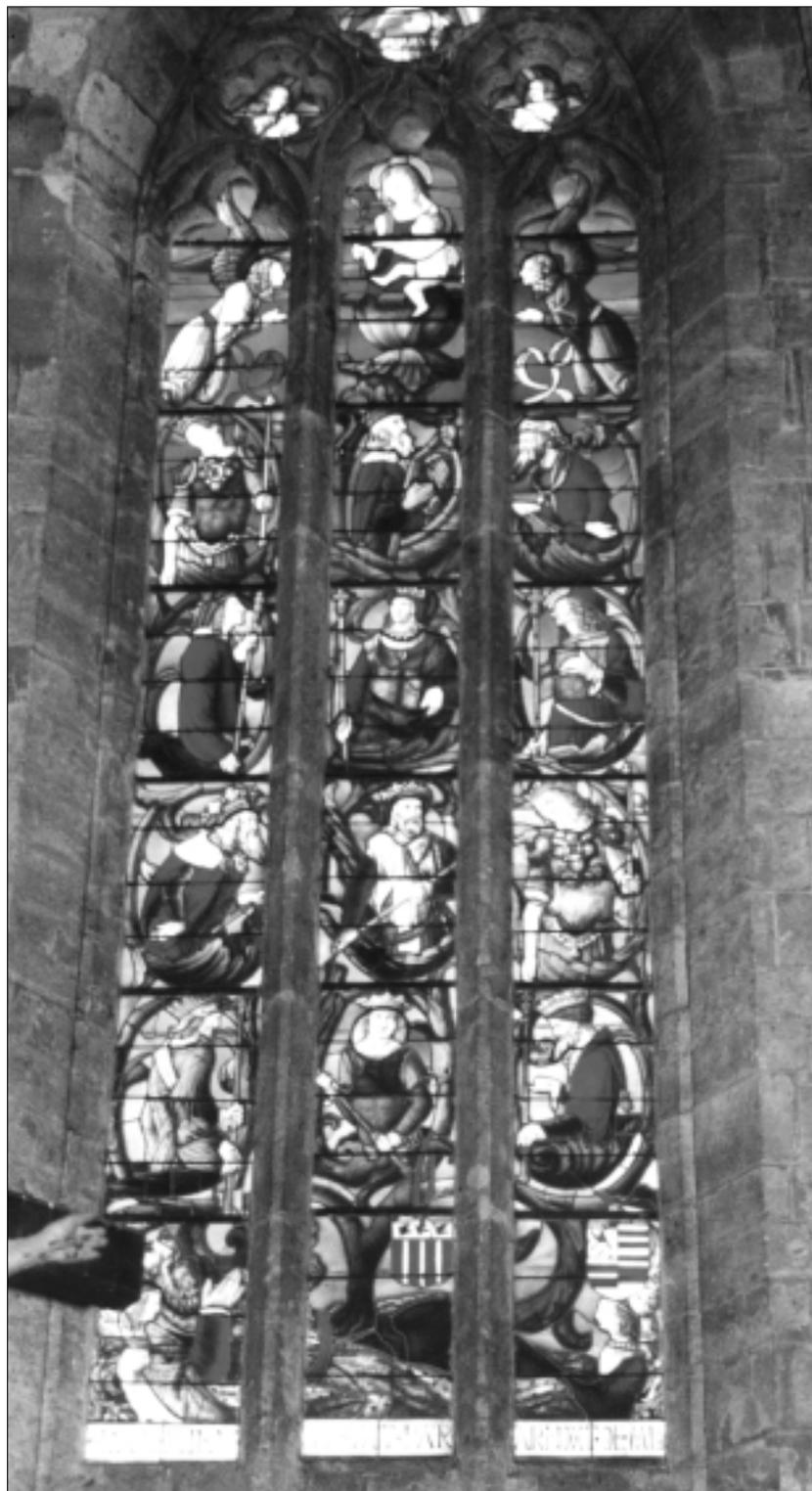


FIG. 12. ÉGLISE SAINT-LAURENT DE FLEURANCE. VERRIÈRE. Arbre de Jessé. *Cliché Marc Salvan-Guillotin.*



FIG. 13. CATHÉDRALE SAINTE-MARIE DE SAINT-BERTRAND DE COMMINGES. SCULPTURE SUR BOIS. Arbre de Jessé. Cliché Marc Salvan-Guillotin.



FIG. 14. CATHÉDRALE SAINTE-MARIE DE SAINT-BERTRAND DE COMMINGES. SCULPTURE SUR BOIS. Arbre de Jessé (détail). Cliché Marc Salvan-Guillotin.

inférieure, tournée vers la nef, présente Jessé sculpté en bas relief. Il est allongé sur son flanc gauche, un bras replié pour soutenir son visage barbu. Une tige prend naissance dans son torse, et s'élance en hauteur sous la forme d'un tronc rectiligne interrompu çà et là par de gros nœuds godronnés. Deux rinceaux symétriques donnent naissance à des cornes d'abondance qui accueillent chacune un roi agenouillé. De même que les suivants, ils tiennent des sceptres et de petits phylactères au sein desquels leurs noms, aujourd'hui effacés, étaient peut-être peints. Ce registre bas a uniquement été sculpté sur la face tournée vers la nef, la présence d'une stalle de l'autre côté interdisant toute décoration. Au contraire, la zone qui se situe au-dessus, et qui est séparée de celle-ci par un appui décoré, est entièrement ajourée. Le sculpteur a fait preuve d'une très grande dextérité en la sculptant sur les deux faces. Les ancêtres sont placés de façon symétrique sur cinq registres se superposant de part et d'autre de la tige. Les premiers en partant du bas jaillissent de cornes d'abondance. David, muni de sa harpe, se trouve à ce niveau. Les aïeuls suivants prennent appui sur des reptiles, peut-être des crocodiles (fig. 14). Les rinceaux qui

marquent le registre suivant se terminent en têtes de dauphins, et accueillent deux personnages en pieds. Deux autres ancêtres, de taille plus réduite, sont assis un peu plus haut sur une console qui interrompt la tige. La généalogie du Christ se termine par deux rois debout sur des têtes de chevaux. Enfin, point d'orgue de cette précieuse composition, la Vierge à l'Enfant apparaît au sommet, soutenant un chérubin joufflu. L'Arbre de Jessé de Saint-Bertrand de Comminges, peu étudié jusqu'à présent, représente selon nous l'une des œuvres les plus abouties de la région, qui a peut-être pu servir de source d'inspiration aux ensembles peints commingeois proches. Mais il convient cependant de préciser qu'il est le reflet d'une culture beaucoup plus savante, ayant déjà totalement assimilé cet esprit renaissant qui se manifeste par le biais de motifs tels que les rinceaux habités se terminant en têtes de dauphins ou en cornes d'abondance. Comparés à cet exemple empreint de l'air du temps, les Arbres peints apparaissent comme bien archaïques et comme emprisonnés par des réminiscences médiévales dont les artistes ont du mal à se défaire.

Ces Arbres de Jessé montrent de façon tout à fait frappante le succès éclatant du thème dans les Pyrénées Centrales à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne. Les artistes reproduisent à l'infini un sujet dont les traits essentiels sont déjà fixés depuis fort longtemps. Ils savent cependant y insuffler des nouveautés, et il semble que l'Arbre de Jessé, tel qu'il apparaît au début du Moyen Âge, tend à ne plus se suffire à lui-même : des sujets annexes, tels que des figures de saints (à Mont-d'Astarac) ou l'épisode de l'*Ara Coeli* de Vielle-Louron, viennent se greffer à cette figure séculaire. Une simple généalogie ne semble plus assez parlante, et la Vierge remplace la figure naguère dominante du Christ : l'Arbre se transforme en « trône végétal » mettant en scène et légitimant le culte marial. Son association à d'autres thèmes, tels que le Jugement Dernier, ou les épisodes de la vie de Marie ou du Sauveur montrent également qu'il n'est plus considéré comme une figure isolée, mais bel et bien comme partie intégrante de l'Histoire sainte dont il symbolise en quelque sorte le résumé et la racine.

**TABLEAU RÉCAPITULATIF DES REPRÉSENTATIONS DU THÈME DE L'ARBRE DE JESSÉ
DANS LE SUD-OUEST DE LA FRANCE À LA FIN DU MOYEN ÂGE**

		Lieu de conservation	Datation	Renseignements divers
1	Bourisp (Hautes-Pyrénées)	Église Notre-Dame de Sescas	1591-1592	Peinture murale, mur sud de la 1 ^{ère} travée de la nef, peinture attribuée à Ramond Sabatier
2	Carcassonne (Aude)	Cathédrale Saint-Nazaire	Début du XIV ^e siècle	Verrière de l'entrée du croisillon nord, chapelle de la Vierge
3	Fleurance (Gers)	Église Saint-Laurent	Vers 1511-1525	Verrière du chevet signée par Arnaud de Moles. La date de 1500 actuellement inscrite est due à la restauration de 1834
4	Grailhen (Hautes-Pyrénées)	Église Saint-Martin	1607	Peinture murale, mur sud et voûtain sud de la 1 ^{ère} travée
5	Moissac (Tarn-et-Garonne)	Ancien palais abbatial	Début du XIII ^e siècle	Peinture murale, voûte de la chapelle (67)
6	Mont-d'Astarac (Gers)	Église Saint-Laurent	1483-1490	Peinture murale, mur nord de la travée droite du chœur
7	Montbrun-Bocage (Haute-Garonne)	Église Saint-Roch	Vers 1520	Peinture murale, mur nord-est du chœur
8	Pujols (Lot-et-Garonne)	Église Sainte-Foy	Début du XVI ^e siècle	Peinture murale, mur ouest de la 1 ^{ère} chapelle nord (68)
9	Saint-Bertrand de Comminges (Haute-Garonne)	Cathédrale Sainte-Marie	1535	Jouée de stalle en bois sculpté à droite de l'entrée du chœur commandité par Jean de Mauléon
10	Sentein (Ariège)	Église de l'Assomption de la Vierge	Début du XVI ^e siècle	Peinture murale, mur nord de la seconde travée de la nef
11	Tauriac (Lot)	Église Saint-Martial	1500-1549	Peinture murale, mur ouest de la chapelle nord-ouest (69)
12	Vielle-Louron (Hautes-Pyrénées)	Église Saint-Mercurial	Fin du XVI ^e -début du XVII ^e siècle	Lambris peint, mur nord du chœur

67. Voir A. BARJOU, *Les peintures murales du Tarn-et-Garonne et du Lot-et-Garonne*, Maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Toulouse-Le Mirail, s.d., p. 29 ss ; P. DESCHAMPS, « L'arbre de Jessé de l'église de Saint-Bris », dans *Auxerre, Congrès Archéologique de France, CXV^e session*, 1958, Paris, 1959, p. 184 ; R. MESURET, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France, du XI^e au XVI^e siècle - Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix*, Paris, 1967, p. 154-155, notice n° XV.

68. Consulter A. BARJOU, *Id.*, p. 181 ; P. DESCHAMPS, *Id.*, p. 184, note 4.

69. Voir L. DI COSTANZO, *Les peintures murales du Lot au Moyen Âge - Ancienne province de Quercy*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Toulouse-Le Mirail, 1969, p. 119.