

LES PEINTURES DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP (HAUTES-PYRÉNÉES)

par Marc SALVAN-GUILLOTIN *

Nichée au cœur de la vallée d'Aure (Hautes-Pyrénées, arrondissement de Bagnères-de-Bigorre, canton de Vielle-Aure), l'église paroissiale de Bourisp apparaît d'emblée comme l'une des plus importantes du pays aurois. Hormis ce fait, elle est également la plus connue du grand public, de par sa position sur la route menant à Saint-Lary, station de ski réputée de la chaîne pyrénéenne. Cette célébrité touristique est en grande partie due à son décor mural qui représente sans doute l'un des apanages de la vallée (1). Paradoxalement, les études scientifiques relatives à ce dernier ne sont restées jusqu'à présent que fort sporadiques (2). C'est en cela qu'une approche globale et raisonnée s'imposait, d'autant plus que la découverte de nouveaux éléments peints, jusqu'alors dissimulés sous des enduits, est récemment venue enrichir le corpus. À présent visible dans son intégralité, cet ensemble prestigieux frappe d'emblée par sa cohérence stylistique et iconographique, points qui seront développés ici.

L'église

Les renseignements concernant l'édifice ne permettent pas de retracer son histoire avec grande précision. Nous ne disposons en effet d'aucun texte antérieur à la notice rédigée par Louis de Fiancette d'Agos en 1854 (3). L'auteur rapporte la tradition locale selon laquelle un oratoire roman dédié à saint Orens aurait d'abord servi d'église paroissiale. Les ruines de ce premier édifice étaient encore visibles au XVIII^e siècle, bien que sa localisation exacte demeure inconnue. Selon la légende, un bœuf aurait découvert une statue de la Vierge dans un endroit marécageux,

* Communication présentée le 5 mars 2002, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2001-2002 », p. 243.

1. Cet article reprend en partie notre mémoire de Doctorat. Voir M. SALVAN-GUILLOTIN, *La piété en images. Entre Comminges et Aragon du nord, ateliers de peintres décorateurs d'églises de 1589 à 1607*, thèse d'Histoire de l'Art, Université de Toulouse-Le Mirail, octobre 2000, 4 vol.

2. Nous citerons en ce qui concerne les études globales A. S., « L'église de Bourisp et ses fresques », dans *Revue de Comminges*, t. LXXIX, 1966, p. 30-33; P. BERGÈS, *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, Université de Toulouse-Le Mirail, 1996, t. II-2, notice 70, p. 729-737; S. CAZAUX, *Le Jugement Dernier et la vision de l'Au-delà à la fin du Moyen Âge*, mémoire de Maîtrise d'Histoire, Université de Toulouse-Le Mirail, 1992, p. 34; M.-C. CHAVOIN, *Les peintures murales de l'ancien diocèse de Comminges, 1500-1600, étude iconographique*, mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Toulouse-Le Mirail, 1970, 2 vol., 294 p. [non paginé]; P.-Y. CORBEL, *Hautes-Pyrénées. Vallée d'Aure*, I, Indicateurs du patrimoine, Toulouse, Accord édition, 1999, p. 54-72; P.-Y. CORBEL, *Peintures monumentales en Vallée d'Aure, Hautes-Pyrénées*, Itinéraires du Patrimoine, n° 109, Association pour la Promotion du Patrimoine en Midi-Pyrénées, Toulouse, 1995, p. 2-6; L. de FIANCETTE D'AGOS, *Notice sur Notre-Dame de Bourisp, dans la Vallée d'Aure, ancien diocèse de Comminges*, Saint-Gaudens, 1854, 104 p; R.-F. FOURASTE, *Dieu et diable. Abord de la mentalité et des mœurs, des Hautes Vallées du Pays des Quatre-Vallées à partir des fresques et des peintures des lieux de culte, réalisées entre le XIV^e et le XVII^e siècle. Affrontement et rencontre de la culture populaire et de la culture religieuse*, thèse de Doctorat d'Anthropologie sociale et historique, É.H.É.S.S. de Toulouse, 1981, p. 215-217; F. MARSAN, « L'église Notre-Dame de Bourisp et sa cloche du XIII^e siècle », dans *Bulletin de la Société Académique des Hautes-Pyrénées*, 1933, p. 58-59; 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. 279.

3. L. de FIANCETTE D'AGOS, *id.*

d'où le vocable actuel de Notre-Dame de Sescas, référence probable à l'occitan *sesca*, terme désignant la massette d'eau, plante herbacée qui s'épanouit au bord des étangs (4). Transportée dans l'oratoire à plusieurs reprises, la statue aurait à chaque fois été retrouvée dans un buisson jusqu'à ce que l'on décide d'établir un nouveau lieu de culte à cet emplacement. D'abord simple oratoire, il aurait été peu à peu transformé et embelli grâce aux dons qui commencèrent dès lors à affluer, l'église étant devenue un centre de pèlerinage marial important, avec une procession le jour de l'Ascension. Des indulgences auraient d'ailleurs été accordées par le Saint-Siège à cette chapelle par une bulle du 6 décembre 1554, au jour de l'Ascension, ainsi qu'à toutes les fêtes de la Vierge

L'édifice actuel est le résultat de nombreux remaniements successifs, dont nous conservons çà et là les traces. Ne semble subsister de la première phase de construction que la souche du clocher-porche, qui présente encore au revers de la façade ouest une petite fenêtre romane en plein-cintre. Elle a conservé une partie du tore d'ébrasement pris entre deux cavets, selon un schéma courant au XII^e siècle. Un second jalon est fourni par la présence de fragments peints du début du XIV^e siècle dans le chœur de plan polygonal. Le reste de la construction est caractéristique d'un art gothique tardif, tel qu'il perdure longtemps dans ces régions reculées. La partie haute du massif occidental carré fut édiflée après 1513, probablement par Guilhem Christia. La nef à deux travées fut quant à elle agrandie par l'adjonction d'une chapelle à chevet plat de même structure accolée contre son flanc nord en 1583. Cette date est gravée sur la corbeille du pilier de roche marbrière qui sépare les deux arcs d'entrée. L'inscription placée au-dessous indique qu'elle a peut-être été édiflée par Bernard Labarthe, maître maçon de Sarrancolin. L'ensemble est couvert par des voûtes d'ogives à branches de section rectangulaire largement chanfreinée retombant sur des culots moulurés, hormis au revers de la face ouest du clocher, où le couvrement est en plein-cintre sur le quart de la surface. Les siècles postérieurs amenèrent également quelques remaniements : le chevet fut modifié au XVIII^e siècle, par le percement de trois grandes baies carrées, ainsi que par le bouchage de l'ouverture axiale en 1703. Les baies furent à nouveau modifiées au XIX^e siècle, moment où l'on restitua un dessin en tiers-point à réseau monolithe et à meneau. Le percement de ces baies a bien entendu provoqué la disparition d'une partie du programme peint. Le même phénomène est perceptible dans la nef et dans la chapelle nord, où les portions de décor se trouvant autour des baies ont disparu. Le clocher fut également rehaussé à cette époque, moment où l'on installa à mi hauteur une voûte d'ogives en plâtre qui dissimula la partie supérieure des peintures (5). Cet à ce moment que l'on perça une fausse baie géminée dans la paroi méridionale de la tribune. Une petite chapelle baptismale fut également accolée au mur sud de la première travée de la nef à une date inconnue. Sa construction eut pour conséquence la destruction de la partie basse du décor peint placé à cet endroit, ce qui prouve que son édification fut postérieure à la réalisation de ce dernier. Cette adjonction a été supprimée en 1967, et lors du bouchage de l'arcade, l'on a installé un grand armarium servant actuellement de vitrine à différents objets cultuels.

Les campagnes de restauration du décor peint

Avant d'aborder l'étude du décor en lui-même, il convient tout d'abord d'évoquer les différentes campagnes de restauration qui l'ont affecté. Le problème majeur de l'église de Bourisp a toujours été son fort taux d'humidité. Dans l'étude qu'il consacre au décor peint, Patrice Calvel (6) précise que « le contenu d'eau maximum acceptable est de 3 à 5 % dans un mur », et qu'« un examen périphérique a manifesté tout autour de l'édifice un contenu supérieur à 10 % » ! Il n'est dès lors pas étonnant que certaines parties du décor, et notamment celles de la chapelle nord, soient très fortement altérées. Une campagne d'assainissement a été menée depuis les années 1960, notamment par le biais de travaux de drainage. La plus grande partie des peintures, réalisées à la détrempe sur enduit à la chaux, n'a jamais été recouverte par un quelconque enduit, et elle a ainsi eu à subir les outrages du temps. L'intégralité du chœur avait quant à elle été blanchie à la chaux en 1703 ou 1705 lors de l'installation du maître-autel commandé au huchier

4. P.-Y. CORBEL, *Hautes-Pyrénées. Vallée d'Aure...*, p. 60.

5. Médiathèque du Patrimoine et de l'Architecture, Archives des Inspecteurs des Monuments Historiques, Fonds Georges Costa, Carton 239, Dossier « Bourisp », WALDSCHMIDT, *Rapport*, Paris, 6 janvier 1954. L'Architecte en Chef précise alors que « les panneaux de cette voûte font emprise sur les peintures murales qui viennent d'être découvertes par Laffargue et qui ne sont visibles qu'en rampant sur cette voûte et sous le plancher de l'étage du clocher ».

6. P. CALVEL, *Département des Hautes-Pyrénées. Commune de Bourisp. Église Notre-Dame XII^e-XIX^e siècle. Étude préalable aux travaux de mise en valeur intérieure*, Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1994, non paginé.

Ferrère d'Asté. Seules les figures de Patriarches ornant les voûtains sud et nord avaient alors été épargnées. Les peintures du porche, à l'étage de la tribune, avaient elles aussi été blanchies, ainsi que la sainte Véronique aujourd'hui à nouveau visible sur le mur sud de la seconde travée de la nef. Toutes les voûtes et leurs nervures ont été repeintes au cours du XIX^e siècle, ainsi que certaines scènes des murs de la nef, notamment le martyr de saint Étienne, ainsi que le saint Sébastien du mur sud de la seconde travée. Ces retouches, heureusement très fragiles, furent exécutées à la colle. Louis de Fiancette d'Agos (7) exprime en 1854 sa consternation en précisant qu'« un grand nombre de sujets ont souffert (...) de prétendues réparations qu'il nous répugne de qualifier comme elles devraient l'être ». Des restaurations ponctuelles furent par la suite menées sur la Cavalcade des péchés capitaux par l'abbé Laffargue avant 1954 (7). C'est cependant l'atelier J. Malesset (9) qui se chargea de la restauration globale de cet ensemble en 1952. Les peintures ornant les murs au niveau de la tribune furent quant à elles en partie dégagées en 1954. C'est à cette date que des sondages pratiqués dans l'intégralité de l'église permirent de supposer la présence d'un décor plus important que celui qui était demeuré visible. Il fallut attendre l'hiver 1998 pour que ces peintures soient mises au jour. L'entreprise fut en partie menée par l'atelier Jean-Marc Stouffs, dans le chœur et le porche, puis par Hervé Langlois dans la nef et le bas-côté. Elle permit la « réapparition » du programme marial du chœur, de la Véronique de la nef, des peintures du niveau supérieur de la tribune, ainsi que de la magnifique Crucifixion qui orne le mur oriental de la chapelle nord. Ces campagnes de restauration se sont terminées au printemps 2000 et permettent aujourd'hui une bien meilleure lecture de la totalité des peintures, notamment dans la chapelle septentrionale.

Un décor bien daté

Nous disposons d'inscriptions qui permettent de dater le décor de la nef et du bas-côté de façon quasi certaine. La paroi méridionale de la seconde travée de nef porte en effet les mentions suivantes : LA 1591 FUT FETA LA PINTURE E TA OBRIES GILHE CARERA P CURIA (à l'est de la fenêtre) (fig. 1), ainsi que LA 1592 FUT ACABADA LA P PINTURA ERA OBRIES IAN BERMEIL E IAN BOE, à l'ouest de la baie (fig. 2). Les patronymes désignent des marguilliers en activité à cette époque (10). Outre ceci, le nom du peintre est précisé sur le mur occidental de la chapelle latérale, par l'inscription LES FIGURES DE LA PASSION DE JESUCH FAITES EN LANNEE 1589 PAR MOY RAMOND SA[] (fig. 3). Ramond Sabatier, qui officie également à Guchen en 1601-1602 (11), précise seulement qu'il a peint les scènes relatives à la Passion du Christ figurant sur les parois. Il est cependant plus que probable que l'artiste ait travaillé dans d'autres parties de l'édifice, de même que d'autres peintres soient intervenus dans la réalisation de ce petit cycle de la Passion. Ces diverses inscriptions nous fournissent donc une fourchette chronologique couvrant les années 1589-1591, pour les peintures de la chapelle nord, de la nef et du chœur. La date de réalisation du décor du porche reste plus difficile à fixer. Il est néanmoins quasi certain qu'elle est concomitante de la période durant laquelle les artistes travaillent dans le reste de l'église. Un indice peut nous être fourni par la parenté stylistique existant entre différents éléments peints à cet endroit et certains détails récemment mis à jour dans le chœur et la nef. Cet enchevêtrement prouve selon nous la contemporanéité de ces décors.

7. L. de FIANCETTE D'AGOS, *id.*, p. 60.

8. P. CALVEL, *id.*

9. Voir pour cette restauration : Médiathèque du Patrimoine et de l'Architecture, Archives des Inspecteurs des Monuments Historiques, Fonds Georges Costa, carton 239, Dossier « Bourisp », *Rapport relatif aux travaux de remise en état des fresques du porche*, Ministère de la Culture, Documentation des Objets Mobiliers, Dossier Administratif, *Mémoire concernant la remise en état des peintures murales du porche de l'église de Bourisp*, Paris, 10 juillet 1952.

10. De nombreux auteurs pensaient qu'il s'agissait des noms des peintres, avant que François Marsan ne publie deux comptes de fabrique, respectivement datés de 1513 et de 1612, dans lequel les marguilliers sont désignés comme ici par le mot « obries ». Voir F. MARSAN, « Les peintures murales des églises de Mont (Vallée de Louron) et de Gouaux (Vallée d'Aure), xv^e siècle », dans *Revue des Hautes-Pyrénées (Bigorre, Quatre-Vallées, Nébouzan, etc.)*, 1908, 3^e année, n° 1, t. III, p. 132.

11. F. MARSAN, « Travaux de peinture exécutés dans l'église de Guchen, Vallée d'Aure, par Ramond Sabatier, peintre, en 1601 et 1602 », dans *Revue des Hautes-Pyrénées (Bigorre, Quatre-Vallées, Nébouzan, etc.)*, t. XXXI, janvier-février 1936, p. 123.



FIG. 1. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. Paroi méridionale de la seconde travée de la nef. Inscription indiquant la date d'exécution du décor et le nom des marguilliers. Cliché Marc Salvan-Guillotin.

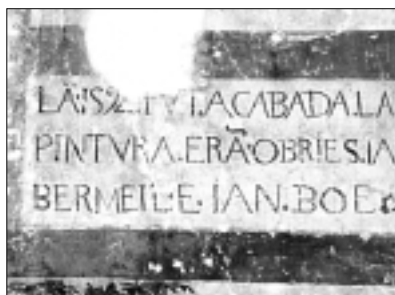


FIG. 2. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. Paroi méridionale de la seconde travée de la nef. Inscription indiquant la date d'exécution du décor et le nom des marguilliers. Cliché Marc Salvan-Guillotin.

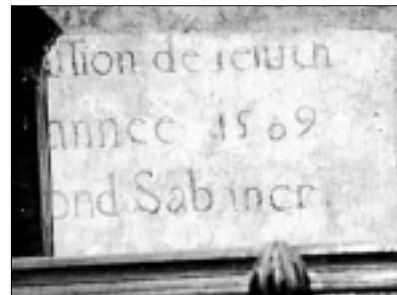


FIG. 3. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. Paroi occidentale de la chapelle septentrionale. Inscription indiquant la date d'exécution du décor et le nom du peintre. Cliché Marc Salvan-Guillotin.

Un ensemble peint très complet

Le décor du porche occidental

Cette partie de l'église a été décorée dans son intégralité, et les différents thèmes s'échelonnent sur les deux niveaux matérialisés par la présence de la tribune. Le mur occidental du premier étage accueille la représentation d'une Tentation d'Adam et Ève. Adam, visible au sud, a disparu dans sa quasi totalité, mais l'on devine son geste de dissimulation : prenant conscience de sa nudité, il a saisi quelques feuilles afin de les placer sur son bas-ventre. Ève, qui apparaît de l'autre côté, effectue le même geste, tout en attrapant le fruit défendu. Cette savoureuse composition est en grande partie ruinée, et ne montre plus aujourd'hui la figure du serpent maléfique, dont seule la queue, enroulée autour de la partie basse du tronc de l'Arbre, est encore visible. Les artistes avaient désigné ce panneau à l'aide d'une inscription explicative, elle aussi lacunaire : [] FUT TENTE. Un Dit des trois morts et des trois vifs se trouve sur la paroi nord. Louis de Fiancette d'Agos (12) voyait naguère dans cette scène une image de « la Mort entrant dans le monde ». Les récents dégagements effectués dans cette partie de l'édifice ont rétabli le sens exact de cette œuvre, qui vient s'ajouter à la courte liste des représentations régionales du Dit des trois morts et des trois vifs (13). Elle est aujourd'hui quasiment illisible, et seule sa zone basse permet de se faire une idée de son aspect originel. Les squelettes sont placés à l'ouest. Couronnés (14), ils arborent des linceuls, et des pelles. Ces trois personnages étaient séparés des vifs par une grande croix fichée sur un socle à degrés (15). Les trois vifs sont seulement localisables grâce à la présence de la partie basse de leurs anatomies. Ils occupent une position symétrique à celle des morts, et arborent

12. L. de FIANCETTE D'AGOS, *id.*, p. 62.

13. Voir à ce sujet *Vifs nous sommes... morts nous serons. La rencontre des trois morts et des trois vifs dans la peinture murale en France*, Groupe de recherches sur les peintures murales, Vendôme, Éd. du Cherche-Lune, 2001, et plus particulièrement p. 76-77.

14. Nicolas de Margival précise que les trois morts sont un évêque, un comte et un roi. Une autre version du récit mentionne un pape, un cardinal, et un notaire papal. Les vifs sont quant à eux duc, comte et fils de roi. Voir G. SERVIÈRES, « Les formes artistiques du "Dit des trois morts et des trois vifs" », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} semestre 1926, p. 19-36, note 2. Voir aussi 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. 355. Il semble qu'à Bourisp, les peintres se soient contentés de représenter les défunts sous la forme de souverains.

15. Ce détail se rencontre à maintes reprises dans l'évocation de cette entrevue macabre, et sert à la situer plus précisément à un carrefour, comme indiqué par les textes. D'autres sources la localisent aussi dans un vieux cimetière. L'on peut par exemple citer les enluminures sur vélin reprenant les peintures murales du château de Blois (vers 1502) conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris, ou encore la composition peinte au XVI^e siècle dans la chapelle du trésor de l'église de Saint-Riquier (Somme). Voir les illustrations dans G. SERVIÈRES, *id.*, respectivement p. 33 et 29. Cette croix monumentale se distingue également dans les peintures qui ornent le mur nord de la nef de l'église de Vieux-Lugo, dans les Landes. Consulter à ce sujet J.-P. SUAU et M. GABORIT, *Peintures des églises de la Grande-Lande*, Bordeaux, Éd. Confluences, 1998, p. 173.

des chausses. Le décor de ce premier niveau est également complété par différents rinceaux en grisaille (16), ainsi que par la présence de la lune et du soleil, qui figurent sur la face occidentale de l'arc d'entrée de la nef.

Le rez-de-chaussée du porche accueille la Cavalcade des péchés capitaux, qui se déploie sur la paroi occidentale comme sur le mur nord. Le programme pictural est cette fois conservé dans sa quasi totalité. Nous nous contenterons d'évoquer ici les principales caractéristiques de ce défilé, que nous avons déjà eu l'occasion de décrire et d'expliquer avec plus de précision (17). Ce qu'il reste d'un olifant en avant du cortège indique qu'un diable menait les péchés vers une gueule de Léviathan. La particularité essentielle réside dans le fait qu'ils sont tous personnifiés par des femmes, fait relativement rare. Notons également que chacun d'eux est accompagné par un grand démon qui prend place sur la monture que le péché chevauche. L'orgueil (SUPERBIA) ouvre la marche, immédiatement suivi par AVARITIA, qui devance la gourmandise (GULA) et LUXURIA. La colère (IRA) précède INVIDIA, tandis que la paresse (PIGRITIA) clôt ce maléfique cortège.

Une représentation du Baptême du Christ est placée sur cette même paroi. Le Sauveur s'apprête à recevoir l'onction lustrale des mains du Précurseur qui se tient debout à l'est. Ce face à face est complété par la figure habituelle de l'ange, debout sur la gauche, qui est chargé de garder les vêtements du Christ au sec. Dieu le Père apparaît au sommet, au-dessus d'un petit cercle bordé de brun qui servait peut-être d'écrin à la Colombe du Saint Esprit.

Le décor de la nef

Cet espace rassemble différents thèmes, qui prennent place tout aussi bien sur les parois que sur l'ensemble des voûtes.

La première travée accueille le Jugement Dernier. La *Déisis* occupe le voûtain nord, les anges buccinateurs les voûtains est et ouest. Entièrement peints en grisaille, ils sont figurés assis dos à dos, occupés à souffler à pleins poumons dans de longues trompettes d'où émergent les inscriptions SURGITE MORTUIS et VENITE AIUDICIU. L'événement simultané de l'apparition de l'étoile (18), figure au sommet du voûtain sud. Les points cardinaux sont mentionnés à l'aide d'inscriptions placées au sein de halos lumineux : AUSTER sur le voûtain méridional, OCCIDENS sur le voûtain ouest, AQUILIO et ORIENS, respectivement sur les voûtains nord et est. La Pesée des âmes figure sur la paroi septentrionale de cette travée. Les âmes ressuscitées apparaissent dans la partie basse, surgies de trous carrés pratiqués dans le sol. Saint Michel (S. MICAL) tient fermement la balance dans sa main gauche tout en piétinant le démon. La zone occidentale de la composition montre saint Pierre, ainsi qu'un ange assis face auquel de petits personnages nus se sont agenouillés. L'enfer est placé de l'autre côté de cette portion de mur. Il s'organise autour d'un grand chaudron, dans lequel apparaissent des damnés remués par deux grands diables armés de louches. L'on a placé sous cette composition deux personnages en grisaille, un ange à l'ouest et un démon à l'est, en écho au Paradis et à l'Enfer qui figurent au-dessus. Les occupants du Purgatoire (19) ornent les parties basses de chacun des voûtains. Nous assistons ici à un « éclatement » du thème, mise en scène sans doute voulue dans un souci didactique visant à rendre le Troisième Lieu plus facilement visible. L'idée de disposer les personnages de manière isolée peut aussi répondre à la volonté de mettre l'accent sur la croyance désormais répandue au jugement individuel.

16. L'un de ces rinceaux abrite un médaillon sous lequel se trouve une tête de lion. Précisons que cette zone présente également de nombreuses inscriptions postérieures qui, sous forme de graffiti, altèrent la couche picturale. Il est plus qu'évident que ceux-ci ne peuvent en aucun cas être confondus avec d'éventuelles signatures contemporaines du décor étudié ici.

17. M. SALVAN-GUILLOTIN, « Le thème de la Cavalcade des péchés capitaux dans la peinture murale des Pyrénées Centrales à la fin du Moyen Âge », dans *Les Hommes et leur Patrimoine en Comminges. Identités, Espaces, Cultures, Aménagement du territoire*, Actes du 52^e Congrès de la Fédération Historique de Midi-Pyrénées, Saint-Gaudens, 25, 26, 27 juin 1999, Saint-Gaudens, Société des Études du Comminges, 2000, p. 652-668.

18. Apocalypse de Jean VIII, 10-11

19. Consulter A.-M. VAURILLON-CERVONI, *L'iconographie du Purgatoire au Moyen Âge dans le sud-ouest, le centre de la France et en Espagne*, thèse d'Histoire de l'Art, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978, 2 vol., p. 50, ainsi que M. FOURNIÉ, *Le ciel peut-il attendre ? Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (vers 1320-vers 1520)*, thèse de Doctorat d'État, Université de Bordeaux III, 1993, 3 volumes, 768 p.



FIG. 4. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. Voûte de la seconde travée de la nef. Figures de Patriarches et de Prophètes. Cliché Marc Salvan-Guillotin.

Comme dans de très nombreuses églises pyrénéennes, l'Arbre de Jessé (20) figure face au Jugement Dernier, sur la paroi méridionale de cette même travée. Les rois assis sont désignés par des inscriptions placées dans des phylactères, et sont tous munis d'un sceptre. Nous trouvons successivement David, son fils Salomon, Roboam, Abia, Asa, Josaphat, Joram, Ozias, Joatham, Achaz, Ézéchias et Manassé. La cime de l'Arbre présente un grand halo lumineux qui abrite la Vierge placée de face.

Le terme de « galerie de portraits » s'applique de manière tout à fait idoine à la composition qui agrémenté les voûtes de la nef (fig. 4). Les artistes ont en effet réalisé à cet endroit un programme très répétitif, qui offre sur chacun des voûtains deux personnages présentés en buste au sein de halos nuageux. Leurs noms sont indiqués dans des cercles plus petits, systématiquement suivis de l'épithète « P ». La présence du Jugement Dernier dans la première travée fait que la seule zone susceptible d'accueillir des figures à cet endroit correspond au voûtain sud. Dans la seconde travée, les quatre voûtains abritent au contraire deux figures chacun. L'évocation se termine dans le chœur, où seuls deux des six voûtains ont conservé leur décor. L'uniformité des personnages laisse suspecter l'emploi de cartons, que les artistes ont utilisés à répétition : chacun d'eux revêt en effet l'apparence d'un vieillard à longue barbe blanche, doté d'un bonnet juif à bords plissés, qui regarde le spectateur en levant l'une de ses mains en geste d'enseignement. Nous trouvons dans la première travée Élie et Énoch, qui se distinguent des autres ancêtres par leurs calvities. La seconde travée présente Élisée et Abraham sur son voûtain sud, Jonas et Michée sur la portion ouest, Moïse et Aaron au nord, et rassemble Jérémie et Natan sur le voûtain est. Le chœur n'a conservé que Samuel et Isaïe au sud, ainsi que Salomon et David au nord (fig. 5).

Quatre saints sont juxtaposés sur le mur sud de la seconde travée (fig. 6). Ces personnages sont tous figurés en pieds, au sein d'un grand cadre rectangulaire formé de bandes noires. Saint Antoine est placé le plus à l'ouest. Guérisseur du mal des ardents, des maladies de peau, et antipestueux, l'on voyait également en lui le protecteur du bétail, plus spécialement de l'espèce porcine. Il était aussi le patron des chevaux. Ces différentes fonctions expliquent son importance dans ces régions montagnardes où les ressources principales étaient fournies par le commerce du bétail (21). Il arbore le long manteau de bure à capuchon orné du *tau*, la clochette et le *Livre de la Règle des Antonites*. Un porc noir figure à ses pieds, en partie caché par sa robe. La figure de Bourisp est complétée par des flammes rouges ondulant sous les pieds de l'ermite. Ce détail est un renvoi au symptôme du mal des ardents, et rappelle également qu'Antoine protège contre les incendies et les flammes de l'enfer. Sébastien se trouve plus à l'est. Lié à un arbre par de simples cordes blanches qui enserrant ses biceps et ses chevilles, le saint n'a ici rien de douloureux, même si son corps dénudé et transpercé par sept flèches est maculé de sang. Son beau visage aux longs cheveux bruns affecte même un sourire affable. Les artistes se sont surtout appesantis sur le rendu de la musculature du supplicié,

20. M. SALVAN-GUILLOTIN, « Le thème de l'Arbre de Jessé dans les Pyrénées Centrales à la fin du Moyen Âge », dans *M.S.A.M.F.*, t. LX, 2000, p. 135-153, principalement p. 143-146.

21. Consulter M. SALVAN-GUILLOTIN, *La piété en images...*, vol. I, p. 10-12.

répondant en cela aux préoccupations esthétiques de l'époque. Deux saints évêques anonymes clôturent ce registre (22). Chacun tient sa crosse appuyée sur son épaule, et a revêtu de somptueux habits liturgiques. Il est possible que ces deux figures correspondent à des évêques thaumaturges, car elles sont associées dans cette partie de l'église à des saints de ce type.

Une dernière représentation peinte en grisaille de manière plus maladroite a été juxtaposée aux précédentes, juste à l'entrée du chœur, mais à l'extérieur du cadre quienser les autres. Il s'agit de Véronique, désignée par l'inscription VARONIQUE (fig. 7). Cette portion de mur porte également les monogrammes de Marie et du Sauveur, disposés de part et d'autre de la baie.

La Lapidation de saint Étienne se remarque juste en face, au-dessus de l'arc d'entrée de la chapelle latérale. Le moment évoqué ici est celui que relate la *Légende Dorée* (23), durant lequel le saint, après avoir prié le Seigneur afin qu'il abrège son martyre, lui demande de pardonner ses bourreaux. Le buste du Christ (24) apparaît au sommet de la composition, dans un halo de lumière bordé de nuages qui produit de petites flammèches blanches. Cette vision ne semble pas amadouer les bourreaux qui, armés de gros cailloux dont le sol est jonché, s'acharnent sur le saint. Saül, futur saint Paul, est représenté vêtu d'un manteau rouge, et arbore le nimbe (25).

Le décor du chœur

Nous avons déjà évoqué plus haut les peintures qui ornent la voûte de cette partie de l'édifice. C'est pourquoi nous nous contenterons ici de faire part des découvertes qui ont été faites sur les parois au cours des dernières campagnes de restauration menées dans l'église. La Dormition figure sur le mur nord (fig. 8). La Vierge est allongée au centre, entourée par les apôtres debout qui lui présentent des livres saints. Deux d'entre eux sont agenouillés aux extrémités du lit. L'on peut voir dans ce détail un écho au thème de la Mise au Tombeau, où Nicodème et Joseph d'Arimathie occupent une position similaire. Ce parallélisme aussi bien symbolique que formel se rencontre d'ailleurs sur les linteaux des portails du Couronnement de la Vierge du premier art gothique en France. Cette majestueuse composition est encadrée par une large bande grise, sous laquelle est inscrite en rouge l'invocation O MATER DEI MEMENT[O] [MEI]. L'Assomption figure juste au-dessus, au sein d'une mandorle qui prend l'apparence d'un grand halo lumineux. La Vierge est debout sur une tête d'ange ailée (26), aidée dans sa montée au Ciel par des anges. Saint Thomas est placé dans la partie basse, s'appêtant à recevoir la ceinture de Marie. Malheureusement tronquée, la peinture nous le montre de profil, nimbé et barbu, désigné par son nom (S. THOMAS).



FIG. 5. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. Voûte du chœur. Le roi David. Cliché Marc Salvan-Guillotin.

22. Voir à ce sujet M. SALVAN-GUILLOTIN, *ibid.*, p. 204-208.

23. J. de VORAGINE, *La Légende Dorée*, t. I, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 78.

24. Cette figure est parfois remplacée par la main de Dieu qui apporte au martyr la couronne qui fait allusion à son nom. Le nom grec d'Étienne (*Stephanos*) signifie en effet « couronne ». Cf. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome troisième, *Iconographie des saints*, III, P.U.F., Paris, 1959.

25. Cet élément permet de ne pas voir en lui Hérode, qui est parfois représenté comme spectateur de la Lapidation.

26. La présence de cette tête n'est pas sans rappeler les apothéoses des dieux antiques.



FIG. 6. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP.
Paroi méridionale de la seconde travée de la nef. Saints évêques, saint Sébastien et saint Antoine. *Cliché Marc Salvan-Guilloin.*



FIG. 7. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. Paroi méridionale de la seconde travée de la nef. Sainte Véronique. *Cliché Marc Salvan-Guilloin.*



FIG. 8. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. Paroi septentrionale du chœur. Dormition et Assomption de la Vierge. *Cliché Marc Salvan-Guilloin.*

Le Couronnement de la Vierge figure quant à lui sur la paroi méridionale (fig. 9). La scène est entourée par un cercle de nuages et se détache sur un fond doré. Marie, placée de face, s'est agenouillée au centre, les mains jointes. Elle est couronnée par le Fils, assis à senestre, et par le Père, qui apparaît à dextre. La Colombe du Saint Esprit est placée au sommet de la composition. La scène est complétée et expliquée par une inscription reprenant les paroles du Christ telles qu'elles sont énoncées dans la *Légende Dorée* : VENI DE LIBANO/VENI COR[] N[] .

La paroi orientale du chœur a elle aussi conservé un décor peint, mais antérieur à celui que nous évoquons. Ces peintures du début du XIV^e siècle se résument à quelques fragments, mais sont néanmoins fort intéressantes. Se discerne dans la partie basse une figure féminine assise sur un trône et levant la main droite. Doit-on y voir Marie elle-même ? C'est plus que probable. Ce détail est accompagné par divers éléments, notamment par quelques personnages quasiment effacés, ainsi que par des blasons. Le registre supérieur présente quant à lui un Trône de Grâce (27).

Le décor de la chapelle septentrionale (fig. 10)

Les peintures qui ornent les parois de cette chapelle évoquent la Passion du Christ, hormis deux figures en buste peintes en grisaille qui prennent place dans les ébrasements de la baie occidentale. Sur les murs ouest et nord, les épisodes sont placés sur trois registres, juxtaposés au sein de cadres rigides. La lecture débute sur le mur occidental, avec la scène placée à mi hauteur à droite de la baie. Il s'agit des Adieux de Jésus à sa Mère. Unique dans la région, cet épisode est aujourd'hui pratiquement illisible. L'inscription qui le surmonte indique IESUS PRENT CONGE DE SA MAIRE. Cette scène, qui correspond bien au goût pour l'anecdote de la fin du Moyen Âge, met aussi en exergue l'intérêt nouveau porté aux rapports sentimentaux et familiaux qui unissaient la Mère à son Fils. La marialisation constante n'y est d'ailleurs pas pour rien, et la Vierge tend à jouer un rôle croissant dans les cycles de la Passion.

Le Lavement des pieds, placé de l'autre côté de la baie, est désigné par l'inscription IESUS LAVA LES PIEDS AUS APO[TRE]S. Saint Pierre, assis à gauche, regarde le Christ agenouillé face à lui. Le Sauveur, absorbé dans son humble tâche, est penché au-dessus d'un bassin. Huit apôtres sont alignés à l'arrière plan, l'un d'eux versant de l'eau dans le bassin à l'aide d'une aiguière.

La Cène est placée au sommet du mur ouest, désignée par l'inscription IESUS FAICT SA CENE. Très conventionnelle, elle présente Judas privé du nimbe, mais doté de la chevelure rousse infamante, et tenant la bourse du larcin. L'emplacement occupé par l'épisode s'explique ici par des raisons matérielles : le fait qu'il nécessite un espace horizontal ne permettait pas aux artistes de l'insérer au sein des autres panneaux.

Le Baiser de Judas occupe le registre inférieur de la portion de mur placée à gauche de la baie, désigné par l'inscription IESUS TRAY PAR JUDAS. La partie droite de l'ensemble accueille l'épisode de l'essorillement évoqué par l'Évangile de Luc (XXII, 50-51).

Le panneau placé de l'autre côté de la baie évoque la Comparution devant Caïphe. Le Sauveur vêtu de blanc apparaît sur la gauche, encadré par trois gardes. Le grand sacrificateur fait face au groupe, et clôture la composition sur la droite. Il arbore la mitre, ainsi qu'un habit rouge. Il effectue le geste traditionnel prescrit par la Loi consistant à déchirer ses vêtements après l'interrogatoire, tout en s'écriant « Il a blasphémé ». Un autre personnage vêtu à

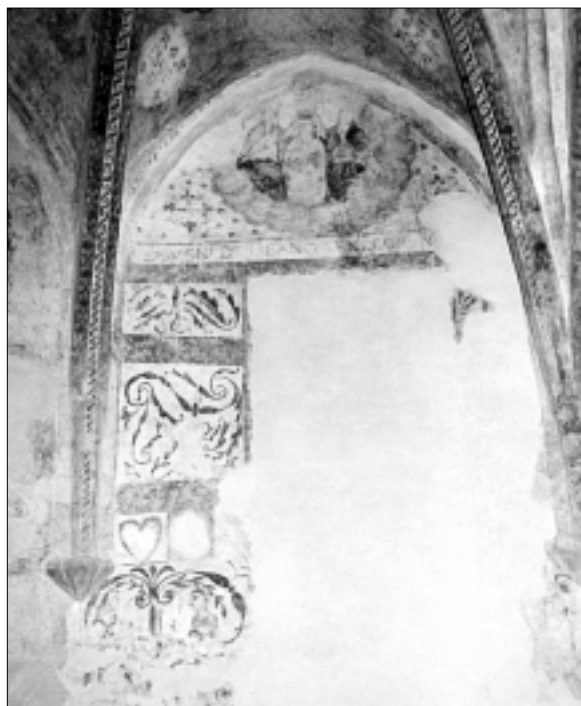


FIG. 9. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. Paroi méridionale du chœur. Décor de rinceaux et Couronnement de la Vierge. Cliché Marc Salvan-Guillotin.



FIG.10. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. Chapelle septentrionale. Vue générale Cliché Marc Salvan-Guillotin.

l'identique lui fait face, et semble chuchoter à son oreille. Peut-être s'agit-il là d'un membre du Sanhédrin, ou encore de l'un des faux témoins mentionnés par les Textes.

Cette scène est suivie dans de nombreux cycles par celle qui évoque la Dérision du Christ. Le Sauveur est livré aux Juifs qui le bafouent, et la Comparution devant Pilate prend traditionnellement la suite dans la plupart des ensembles peints. Peut-être en était-il ainsi à Bourisp, mais le très mauvais état de conservation du registre supérieur du mur nord de la première travée de la chapelle nous prive malheureusement de trois scènes. Peut-être celles-ci représentaient-elles ces divers épisodes. Il nous faut nous déplacer dans la seconde travée pour faire face au panneau présentant Pilate se lavant les mains, scène dont seul le tracé préparatoire ocre est aujourd'hui visible. Judée Pontius Pilatus est assis à l'extrême gauche de la composition, abrité par une courtine. Il tient ses mains tendues au-dessus d'un bassin, placé devant un aide qui replie son bras afin de lui présenter la serviette posée sur son biceps.

Le registre inférieur de la paroi nord de la première travée présente en symétrie de part et d'autre de la baie la Flagellation et l'Ecce Homo, scènes souvent associées car répondant sensiblement à la même composition.

Placé dans la zone basse du mur nord de la seconde travée de la chapelle, à droite de la baie, le Portement de Croix montre le Christ se dirigeant vers l'est, aidé par Simon de Cyrène. La Vierge, à qui saint Jean chuchote des mots consolateurs, est placée en tête du cortège. Le groupe des Saintes Femmes qui accompagnent Marie forme un contraste avec celui des soldats romains qui ont pris place en tête de la procession. Ces derniers sont en effet agglutinés à droite, arborant casques à aigrettes, armures et bas de chausses blancs.

La peinture murale qui a récemment été découverte sur le mur oriental de la chapelle montre une Crucifixion très détaillée (fig. 11 et 12). Le groupe central est encadré par les deux larrons, attachés à l'aide de liens, qui les obligent à passer les bras à l'arrière de la traverse de la croix. Cette habitude iconographique se rencontre souvent à la fin du Moyen Âge, notamment dans les gravures qui illustrent les *Ars Moriendi* (28). Les peintres ont adjoint au sujet central deux scènes, qui occupent les extrémités de la composition. Nous trouvons au nord l'évocation d'un épisode très peu lisible, car très altéré par les infiltrations qui ont affecté la chapelle, mais qui peut être interprété comme représentant l'épisode du porte-éponge, ou du moins les préparatifs de cet acte infamant. De l'autre côté du groupe central, nous apercevons cinq personnages debout, tout occupés à regarder la scène qui se déroule à leurs pieds, où trois comparses en partie effacés se disputent les vêtements du Sauveur (29).

Il nous faut nous retourner vers le mur nord de cette seconde travée pour découvrir les derniers épisodes de cette évocation de la Passion. La Lamentation de la Vierge (fig. 13) a en effet été peinte au registre supérieur, à droite de la fenêtre, de manière à faire pendant à la Mise au Tombeau placée en symétrie.

Le cycle se termine par une évocation très lacunaire de la Résurrection, placée au sommet de la paroi. Le Sauveur se présente de face, visiblement torse nu. Il bénit de la main droite, et tient la croix-étendard, symbole omniprésent de sa victoire sur la mort. Hormis cette figure tronquée du Christ Vainqueur, nous pouvons encore voir de chaque

28. Voir des exemples dans H. ZERNER, « L'art au morier », dans *Revue de l'Art*, n° 11, 1971, notamment fig. 22, 23 et 24.

29. Précisons que la même scène a été représentée dans les ensembles sensiblement contemporains de Saint-Blaise d'Estarvielle (vallée du Louron, canton de Bordères-Louron) et de Saint-Étienne de Gouaux (vallée d'Aure, canton d'Arreau).

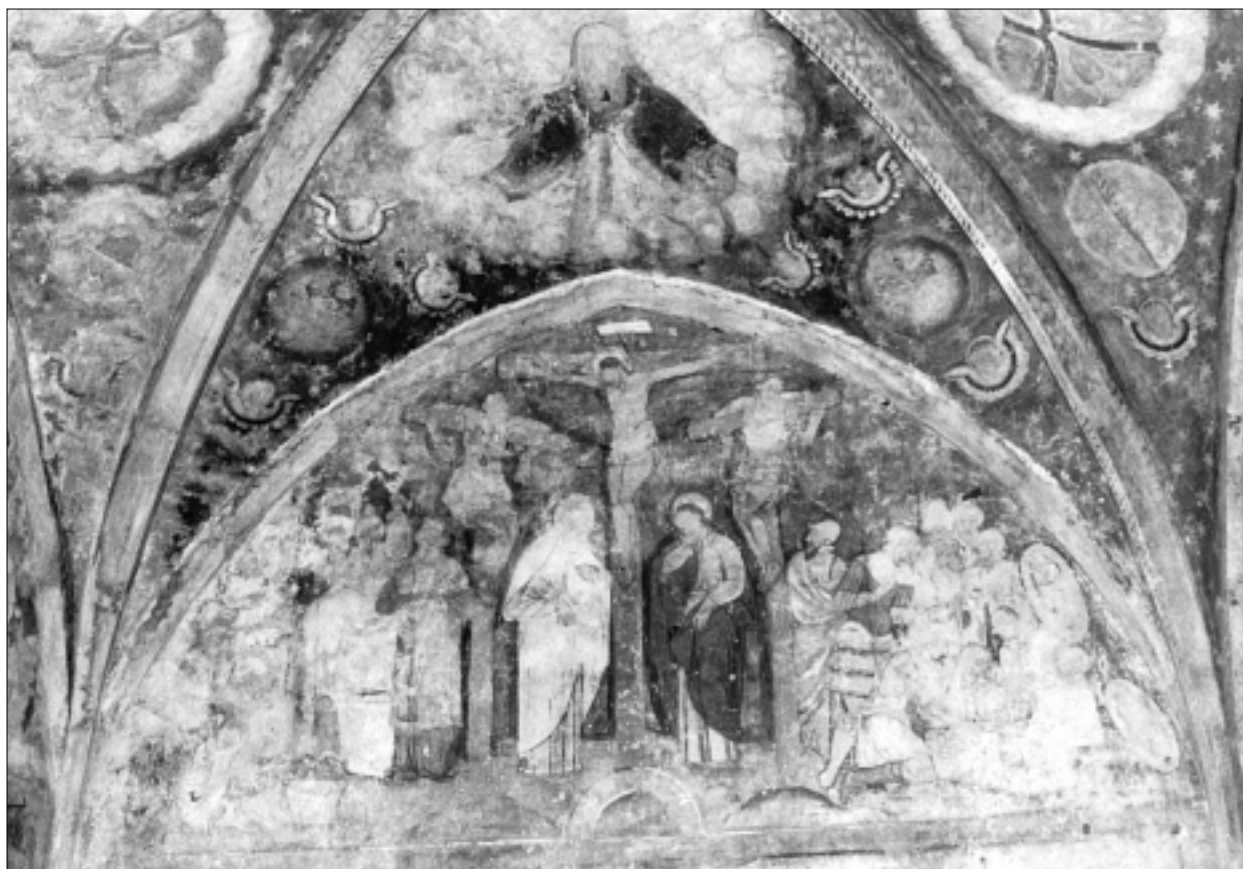


FIG. 11. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. Paroi orientale de la chapelle septentrionale. Crucifixion.
Cliché Marc Salvan-Guillotin.

côté, mais un peu plus bas, deux boucliers rouges cerclés de blanc. Ces deux éléments permettent de savoir que deux soldats étaient naguère placés à cet endroit.

La voûte a elle aussi reçu un décor qui recouvre les quatre voûtains de chacune des travées. La première accueille les symboles du Tétramorphe. Chacun d'eux est placé dans un halo nuageux qui se détache sur le fond gris bleu des voûtains, désigné par une inscription.

La voûte de la seconde travée présente différents thèmes. Les voûtains sud et nord ont pour leur part reçu les figures des quatre docteurs de l'Église latine, placés en buste au centre d'un halo nuageux. Augustin et Ambroise adoptent la tenue épiscopale, Jérôme et Grégoire arborant respectivement l'habit de pape et de cardinal. Sur le voûtain occidental, l'on a juxtaposé le Phénix et le Pélican, qui se détachent sur de grosses pastilles blanches. Enfin, le voûtain oriental présente une très belle figure de Dieu le Père, isolé lui aussi au centre d'un halo nuageux. Le Vieillard surgit d'une nuée, arborant le globe dans sa main droite, tout en bénissant de l'autre.

Le décor de ces deux portions de voûte est complété par le thème des Litanies de la Vierge (30) dont les symboles sont placés au bas des voûtains. Dans la première travée, ils se détachent sur un fond rouge bordé par des halos

30. Ce thème est relativement rare dans les peintures des Pyrénées. Citons par exemple les quelques fragments encore conservés sur la voûte de la seconde chapelle septentrionale de Notre-Dame de Garaison à Monléon-Magnoac, où les Litanies adoptent le même aspect qu'à Bourisp. Ces détails sont sensiblement contemporains du décor aurois. Il est intéressant de constater que le thème fut réemployé plus tard dans le même édifice. La première chapelle nord a en effet conservé un petit retable de Pierre Affre datant de 1666, qui présente une évocation des Litanies de la Vierge. Cette seconde représentation montre Marie debout entourée de ses symboles, modèle popularisé et diffusé par les planches gravées. Consulter *L'âge d'or de la sculpture. Artistes toulousains du XVII^e siècle*, catalogue d'exposition, Toulouse, Musée des Augustins, 14 décembre 1996-31 mars 1997, Paris, Somogy, 1996, p. 74, fig. 62. Le même schéma se voit à nouveau dans le chœur de Saint-Michel de Montaner, aux alentours de 1520-1530. Pour ce dernier exemple, voir M. SALVAN-GUILLOTIN, *id.*, t. III, fig. 480.



FIG. 12. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. Paroi orientale de la chapelle septentrionale. Crucifixion. Saint Jean. Cliché Marc Salvan-Guillotin.

nuageux, et sont désignés par des inscriptions inscrites dans de grands triangles blancs. La seconde travée les montre au centre de grosses pastilles blanches, parfois cernées de jaune. Les inscriptions explicatives sont ici tracées en blanc ou en noir, à l'arrière ou en dessous des symboles. Les attributs présents dans la première travée sont les suivants : FONS ORTORUM et PLANTATIO ROSAE au sud, HORTUS CO[N]CLUSUS à l'ouest, PULC[HRA] [UT LUNA] et ELECTA UT SOL au nord, « Stella Maris » (?) et O TERRA SPETIOSA à l'est. Seul le symbole ornant la zone nord du voûtain occidental est illisible aujourd'hui. La voûte couvrant la seconde travée accueille quant à elle PALMA et VIRGA JESSE au sud, SEDRUS et SIPRESSUS à l'ouest, SPECU[LUM] [SINE] MACUL[A] et PUTEUS [AQUA]RUM au nord, et TEMPLUM DEI sur la partie nord de son voûtain oriental. Le symbole qui était placé face à ce dernier est aujourd'hui illisible.

Hormis ses qualités esthétiques et son aspect fort complet, l'ensemble peint de Bourisp prime également par sa très grande cohérence, point qu'il convient d'aborder à présent.

Un décor cohérent

L'organisation générale des peintures semble en effet obéir à une stricte mise en scène, au sein de laquelle les différents thèmes renvoient les uns aux autres, comme si artistes et commanditaires avaient souhaité mettre à la disposition du fidèle un véritable lexique à haute portée didactique.

Remarquons tout d'abord que les peintures du porche présentent des sujets à forte connotation moralisatrice, rassemblés dans la partie occidentale de l'édifice de manière à les éloigner du sanctuaire. La Tentation d'Adam et Ève a ainsi été mise en parallèle avec le Dit des trois morts et des trois vifs. L'on a voulu montrer par cette corrélation que la Faute Première marque l'intrusion de la Mort dans le Monde. Évoquée notamment par Baudoin de Condé (31), la juxtaposition de ces deux thèmes établit un rapport de cause à effet tout à fait parlant. Émile Mâle avait déjà remarqué qu'à la Chaise-Dieu, la Chute accompagnait la Danse macabre (32). N'oublions pas que les vifs sont ici mis face aux injonctions proférées par les trois morts, qui s'adressent à eux de manière à leur ouvrir les yeux sur les vanités de la vie. Leur message prend souvent l'aspect d'une menace, ainsi que celui d'une mise en garde et d'un constat amer. Le texte de Guyot Marchant leur fait préférer les paroles suivantes : « Vous mourrez, et vous connaîtrez bientôt la suprême épouvante ; car il se passe au moment de la mort des choses si terribles que, même si Dieu le permettait, nous ne voudrions pas revivre ». L'un d'eux déclare même dans un accès de haine « qu'en voyant vos crimes et les souffrances de ceux qui pour vous labourent tout nus, qui crient et bâillent de faim, je pense souvent que la vengeance de Dieu va être soudaine, et qu'il ne vous laissera même pas le temps de dire merci » (33). Ils les poussent à prendre garde aux apparences trompeuses, à s'éloigner du mal et du péché, précisant que nous sommes tous voués à la dégradation corporelle. Quel meilleur moyen de rendre ce message parlant que de l'illustrer par les péchés eux-mêmes ? Le fidèle sera d'autant plus apte à l'assimiler qu'il aura sous les yeux le défilé des fautes à ne pas commettre. Car les péchés capitaux sont eux aussi la conséquence de la Chute. La même mise en parallèle se

31. S. DECOTTIGNIES évoque elle aussi cette corrélation sans aborder d'autres exemples. Voir *Vifs nous sommes...* p. 76.

32. É. MÂLE, *id.*, p. 362.

33. Cité par É. MÂLE, *id.*, p. 357-358.

remarque par exemple dans l'église Saint-Vigile de Pinzolo (Italie): ici, c'est la Danse macabre qui a été associée au thème de la Cavalcade des péchés capitaux (34). Cette corrélation était évidente dans les esprits du Moyen Âge finissant, et trouve ses racines dans les Écritures. Paul (Épître aux Romains V, 12) précise que « par un seul homme le péché est entré dans le monde », et que « par le péché la mort s'est étendue sur tous les hommes, parce que tous ont péché ». La gravité de la Tache Originelle fut réaffirmée en 1546 lors de la cinquième session du Concile de Trente, qui précisa que dès lors, Adam devint sujet à la mort, et qu'il tomba sous l'empire du démon, subissant une déchéance qui affecta aussi sa descendance (35).

La présence du Baptême du Christ à cet endroit répond quant à elle à une double volonté. Le sujet est d'une part placé à proximité des fonts baptismaux, position tout à fait habituelle. L'on doit également voir dans cette scène une sorte de « frontière » entre les images empreintes de négativité qui occupent les murs du porche et celles qui ont été peintes dans la nef et la chapelle latérale: l'on signifie par là que l'eau lustrale efface la Faute Première et permet le rachat.

Le Jugement Dernier qui occupe quasiment toute la première travée semble engager lui aussi un dialogue ininterrompu avec les autres thèmes représentés. À l'ouest, il répond aux sujets macabres et moraux du porche. La présence de l'Arbre de Jessé placé en face, ainsi que des prophètes peints à la voûte de la nef, regroupe autour du Christ les ancêtres et les précurseurs. Ces personnages, en leur qualité de représentants de l'Ancien Testament, sont les plus dignes du Paradis, et peuvent ainsi appuyer le Sauveur dans son Jugement.

Le fait de les avoir peints sur la voûte vise également à les placer dans une position prééminente, de manière à montrer leur influence sur les épisodes du Nouveau Testament relatés à hauteur d'homme sur les parois de l'édifice. L'illustration la plus grandiose du thème est sans aucun doute fournie par la grande voûte de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi, véritable vision céleste qui rassemble et exalte la plupart des Prophètes et des Justes (36). À Benqué-Dessus (37), la voûte de la chapelle nord unit ces personnages aux Sibylles, qui ont elles aussi annoncé la venue du Christ. Il en est de même dans la composition très fortement repeinte qui occupe la voûte quadripartite du chœur de l'église de Sariac-Magnoac (38): Jonas, Élie, David et Isaïe font pendant aux sibylles SIMEREE, PERSICA, FRIGIE et EROPE. Les peintures de la chapelle Saint-Martial de Tauriac (39), dans le Lot, présentent elles aussi un groupe de Prophètes, rassemblés sur la voûte de la première chapelle latérale nord. Nous trouvons ici Ezéchiel, Joël, Michée, Malachie, Zacharie et Siméon, qui font écho aux Sibylles placées à proximité.

Nous avons déjà évoqué l'aspect répétitif des peintures de cette voûte, au sein desquelles peut également s'observer une certaine volonté organisatrice. La première travée rassemble les personnages d'Élie et Énoch afin de les mettre en relation avec le Jugement Dernier. Le premier, de par son Ascension dans le char de feu, a en effet été



FIG. 13. ÉGLISE NOTRE-DAME DE SESCAS DE BOURISP. Paroi nord de la seconde travée de la chapelle septentrionale. Déploration de la Vierge. Visage du Christ. Cliché Marc Salvan-Guillot.

34. H. et B. UTZINGER, *Itinéraires des Danses macabres*, Paris, Garnier, 1996, p. 165.

35. L. CRISTIANI, *Histoire de l'Église depuis les origines jusqu'à nos jours*, 17, *L'Église à l'époque du Concile de Trente*, Paris, Bloud & Gay, 1948, p. 232.

36. J. -L. BIGET, *Sainte-Cécile d'Albi. Peintures*, s.l., Éd. Odyssée, 1994, p. 57-69.

37. P. BERGÈS, *id.*, p. 822.

38. P. BERGÈS, *id.*, p. 672, et M. SALVAN-GUILLOTIN, *Peintures murales et panneaux de bois peints médiévaux et de tradition médiévale dans les Hautes-Pyrénées et le Montanerès*, mémoire de DEA d'Histoire de l'Art, Université de Toulouse-Le Mirail, 1995, p. 175 (bibliographie) et p. 175-176 (analyse).

39. P. BERGÈS, *id.*, p. 629. Voir aussi A. -M. PÊCHEUR, *id.*, p. 296-297.



FIG. 14. ÉGLISE SAINT-BRICE DE GUCHEN. Paroi méridionale du chœur. Agonie au Jardin des Oliviers.
Cliché Marc Salvan-Guillotin.

considéré de bonne heure comme symbolisant la Résurrection, et a ressuscité lui-même après sa décapitation au cours de l'Apocalypse. Ce personnage passe également pour avoir ramené Jonas, fils de la veuve de Sarepta, à la vie (40). Ce dernier figure d'ailleurs à proximité, dans la portion ouest de la voûte couvrant la seconde travée. Régurgité au bout de trois jours par la baleine, il symbolise la Résurrection du Christ, qui surgit du tombeau à l'issue du même laps de temps. Précisons également qu'Élie fait face au Baptiste, qu'il préfigure, placé juste en face de lui sur le voûtain opposé. La présence d'Énoch aux côtés d'Élie peut quant à elle s'expliquer par le fait qu'il l'ait accueilli au Paradis. L'on peut de plus penser que leur juxtaposition se justifie par leurs ravissements réciproques par Dieu : les deux personnages ne connurent en effet pas la mort, mais furent simplement enlevés le jour de leur trépas. Cette Ascension, déjà illustrée dans l'art des catacombes, exprime par elle-même l'espoir de résurrection. Louis Réau (41) précise que la source de ce thème doit être trouvée dans la prière rituelle de la *Recommendatio Animae* que l'on récitait aux offices des morts. La connotation eschatologique des deux personnages justifie ainsi leur mise en relation avec le Jugement Dernier de cette première travée. Un souci d'organisation semble aussi ressortir de la juxtaposition d'Élie à son élève Élisée, qui occupe la portion de voûte contiguë de la seconde travée (voûtain sud, portion ouest). Ce dernier généra quant à lui la résurrection à deux reprises : il ramena d'une part à la vie le fils de la Sunamite, et

40. III Rois, XVII, 17-24.

41. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome second, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancien Testament*, Paris, P.U.F., 1956, p. 356.

ses restes produisirent d'autre part le même effet sur le cadavre d'un mort jeté sur sa dépouille. D'autres rapports, peut-être moins complexes, peuvent être établis au sein de cet ensemble. Nous remarquons par exemple que les deux frères Aaron et Moïse, compagnons de la Traversée du Désert, ont été rassemblés au sein d'un même voûtain, dans la portion nord de la seconde travée. De même, Salomon et son père David sont juxtaposés sur le voûtain nord du chœur, mis en relation en leur qualité de rois. Nathan, le fidèle ami de ce dernier, lui fait face sur le voûtain sud de la seconde travée, tandis que Samuel, qui l'a fait roi, se trouve face à lui de l'autre côté du chœur. Peut-être peut-on aussi penser que l'emplacement occupé par Jérémie, sur le voûtain nord de la seconde travée, s'explique par la présence de la Lapidation de saint Étienne, figurée sur le mur surplombant l'arc d'entrée de la chapelle nord? Le prophète aurait en effet été lui aussi lapidé par ses compatriotes, fait qui fournissait un parallélisme avec le martyr d'Étienne. Ses prophéties accordent en tout cas une grande place à la Passion, dont les principaux épisodes figurent dans la chapelle latérale. Peut-on également penser que la présence d'Isaïe dans le chœur ait été choisie sciemment? Ses prophéties relatives à l'Annonciation et à l'Incarnation (42) pourraient en tout cas justifier sa mise en relation avec le petit cycle marial qui orne cette partie de l'église.

Nous avons déjà précisé que l'on a rassemblé sur les parois de la seconde travée différents saints protecteurs dont les représentations semblent jouer le rôle d'*ex-voto*: saint Antoine, saint Sébastien, saint Étienne et Véronique préservent des maux du temps, et peuvent ainsi rassurer le fidèle. Ces figures, associées les unes aux autres, semblent également renvoyer aux autres éléments du décor, avec lesquels elles entretiennent des relations étroites. Il en va ainsi du Martyre de saint Étienne, qui trouve un écho dans les épisodes de la Passion du Christ peints dans la chapelle latérale: le parallélisme entre le martyr d'Étienne et les derniers instants du Sauveur est souvent évoqué au Moyen Âge, et ce rapprochement est en partie dû à la similitude de leurs dernières paroles, invoquant la clémence divine sur leurs bourreaux. Outre ceci, notons la présence de Moïse, peint sur la portion de voûtain jouxtant la scène de la Lapidation: prétendue victime des blasphèmes d'Étienne, le prophète a failli endurer le même supplice que le protomartyr, comme le précise la Bible (43). La Véronique renvoie elle aussi à la Passion, et il est intéressant de noter qu'elle est placée symétriquement au Portement de Croix, qui occupe le registre inférieur du mur nord de la seconde travée de la chapelle.

À cet endroit, l'accent est surtout mis sur l'œuvre de Rédemption, la part belle étant donnée à la Passion du Christ. Un certain souci dans l'agencement des scènes couvrant les parois peut s'observer par le biais de quelques détails. Il en est ainsi dans le Portement de Croix, où le Christ se déplace d'ouest en est, en direction de la Crucifixion peinte sur le mur adjacent. L'on notera également la mise en relation entre le thème de la Résurrection et les figures du Phénix et du Pélican, placées sur le voûtain contigu.

La représentation des symboles du Tétramorphe à cet endroit est elle aussi tout à fait logique: ce sont les Évangélistes qui ont rapporté les épisodes de la Passion. Le choix de la première travée peut également s'expliquer par la présence du Jugement Dernier, placé tout à côté, dans la zone contiguë de la nef principale. L'on sait que le Tétramorphe est très souvent associé à ce type de représentation qui montre le Christ Juge et Triomphant. Outre ce fait, remarquons également que les symboles évangéliques ont été placés à proximité des images des Docteurs de



FIG. 15. ÉGLISE SAINT-BRICE DE GUCHEN. Paroi méridionale du chœur. Agonie au Jardin des Oliviers. Détail de l'ange au calice. Cliché Marc Salvan-Guillotin.

42. L. RÉAU, *ibid.*, p. 366.

43. Nombres, XIV, 10



FIG. 16. ÉGLISE SAINT-FÉLIX DE GIRONE D'ARMENTEULE. Voûte de la troisième travée de la nef. Ange de saint Matthieu Cliché Marc Salvan-Guillotin.

l'Église qui occupent les voûtains couvrant la seconde travée de la chapelle. Le fait n'est pas nouveau, et Giotto exploite déjà cette corrélation dans les fresques qu'il réalise à Ravenne. La même mise en parallèle s'observe également sur l'autel de Notre-Dame d'Avioth au XIV^e siècle. Dans le sud-ouest de la France, c'est surtout à partir de la seconde moitié du XV^e siècle que les artistes ont recours à cette juxtaposition. L'on peut ainsi l'observer par exemple sur les stalles de la cathédrale de Saint-Bertrand de Comminges, ou encore dans l'église Saint-Laurent de Mont-d'Astarac (44).

Le décor de la chapelle est complété par les symboles des Litanies de la Vierge placés au bas des voûtains. Leur présence est elle aussi liée à la personnalité des Docteurs : l'on sait l'importance du rôle joué par ces derniers dans la divulgation du culte marial. Saint Augustin était considéré comme l'un des principaux défenseurs du dogme de l'Immaculée Conception. De même, saint Grégoire le Grand institua la procession des Grandes Litanies à l'occasion de la peste dévastatrice qui survint à Rome. La présence de ces différentes images dans cette partie de l'édifice s'explique également par l'importance du culte marial à Bourisp. Elles forment un écho au cycle que les peintres ont consacré à la Vierge dans le chœur, ainsi qu'à l'Arbre de Jessé placé sur le mur sud de la première travée de la nef. La juxtaposition des deux thèmes est attestée dans bon nombre d'édifices, et s'explique par le fait qu'ils soient tous deux symptomatiques de l'expansion du culte marial à la fin du Moyen Âge.

L'importance historique du cycle de Bourisp réside également dans le fait qu'il soit particulièrement bien inscrit dans son contexte géographique. Des comparaisons stylistiques permettent en effet d'établir un parallélisme tout à fait évident avec d'autres décors contemporains, situés dans des églises proches.

Éléments de comparaison

Nous avons mentionné plus haut les différentes inscriptions renseignant sur la date d'exécution de ce décor, mais également sur l'identité du peintre ayant travaillé dans l'église. Ramond Sabatier, artiste relativement actif durant cette période dans les hautes vallées de la chaîne pyrénéenne, semble en effet avoir œuvré dans quelques lieux de culte sur lesquels nous reviendrons. Précisons d'emblée que ce patronyme doit être considéré au sens large, car il ne désigne a priori que le chef d'atelier, et peut donc dissimuler des mains multiples. Les aides et les élèves sont hélas rarement récompensés pour leurs efforts. Anonymes ils resteront, et l'Histoire les assimilera à tout jamais au nom de leur Maître.

44. Pour d'autres exemples, consulter J. -P. SUAUE et M. GABORIT, *id.*, p. 100-101. Voir aussi J.-P. SUAUE, « Les peintures gothiques de Mont-d'Astarac (Gers). Notes d'iconographie », dans *Revue de Comminges*, t. CII, 1989, essentiellement note 29, p. 320.

Distinguer cette multiplicité de mains dans l'église même est une tâche ardue, et cet exercice ne se prête aucunement à une enquête relativement brève telle que celle que nous livrons ici (45). Précisons néanmoins que la différence stylistique est très nette entre les peintures du porche et celles du reste de l'édifice. La concomitance de ces deux décors doit cependant être soulignée, car elle est détectable dans la manière dont s'organise le programme : les artistes que l'on pensait confinés au décor du porche jusqu'à une date récente ont en effet effectué de timides incursions dans celui de la seconde travée et dans le chœur où ils ont peint le personnage de Véronique ainsi que quelques rinceaux. Leur présence se détecte également dans l'évocation des visages démoniaques qui apparaissent au sein de l'Enfer (paroi nord de la première travée de la nef), morceau dont nous attribuons la plus grande part à Ramond Sabatier.

Le point qu'il convient d'aborder à présent réside surtout dans la comparaison entre le cycle de Bourisp et d'autres ensembles peints. Nous avons déjà précisé que les sources écrites nous renseignent sur la présence de Ramond Sabatier dans l'église de Guchen en 1601-1602 (46). Ce fait n'avait pu être attesté avant 1982, date à laquelle des peintures furent découvertes dans le chœur et sur le revers de la façade occidentale (47). Ces éléments sont malheureusement très fragmentaires, et la disparition de la majeure partie du décor s'explique aisément, la chapelle Notre-Dame de Montserrat ayant été démolie dès 1649, la chapelle Sainte-Catherine subissant le même sort en 1699 (48). Ont cependant été conservés suffisamment d'éléments pour se livrer à une comparaison tout à fait parlante, notamment en ce qui concerne le panneau représentant l'Agonie au Jardin des Oliviers, situé sur la paroi méridionale du chœur. Les mises en parallèle pourraient être multiples, mais nous choisissons ici de n'évoquer que les plus évocatrices, notamment les visages. Nous retrouvons dans celui de saint Jean qui, couché au bas de la scène, ne réalise pas le drame qui se joue à l'arrière plan, toute la plénitude des personnages de Bourisp, notamment du saint Sébastien ou du saint Jean de la Crucifixion (fig. 6 et 12). Le même fait s'observe sur celui de l'ange placé dans la partie supérieure de la composition (fig. 15). Le peintre s'est à nouveau plu à utiliser cette teinte rosée qui confère aux physionomies leur bonne mine et leur aspect aimable. Le front largement dégagé, le jeune envoyé céleste arbore une chevelure blonde qu'il a rejetée derrière ses oreilles présentées de face. Nous retrouvons ces yeux bienfaisants qui, seulement cernés dans leur partie supérieure, sont dotés de profondes pupilles noires.

Il suffit de se déplacer dans l'église Saint-Félix de Girone d'Armenteule (vallée du Louron, canton de Bordères-Louron) pour retrouver les mêmes physionomies de manière tout à fait frappante. Ce fait concerne avant tout l'ange de saint Matthieu qui, accompagné des autres Évangélistes, orne la voûte de la troisième travée de la nef (fig. 16). Bien que l'ensemble ait sans doute été repeint durant les années 1950, nous entrevoyons parfaitement les éléments qui ont déjà été évoqués. Malgré la dureté relative que ce rafraîchissement a conféré au visage, on peut à nouveau remarquer le front bombé qui abrite le regard rieur, impression qui est renforcée par le subtil froncement des sourcils. Le nez, qui se place en prolongement des sourcils, a retrouvé l'aspect altier de celui du saint Jean de Bourisp (fig. 12). Le bas du visage dénote lui aussi la même main : le menton est bien dissocié de la mâchoire, formant une petite pointe



FIG. 17. ÉGLISE SAINT-FÉLIX DE GIRONE D'ARMENTEULE. Voûte de la troisième travée de la nef. Saint Jean Cliché Marc Salvvan-Guillotin.

45. Nous abordons cette question avec beaucoup plus de précision dans M. SALVAN-GUILLOTIN, *La piété en images...*, vol. I, p. 248-276.

46. F. MARSAN, *id.*

47. Les peintures étaient recouvertes d'un badigeon à la chaux du XVIII^e siècle, orné d'un décor polychrome représentant des arabesques. Ce dernier avait lui-même été dissimulé par une couche de plâtre au XIX^e siècle. Les travaux furent menés du 11 octobre au 24 novembre 1982 par l'atelier Eczet. Voir Médiathèque du Patrimoine et de l'Architecture, Archives des Inspecteurs des Monuments Historiques, Fonds Georges Costa, Carton 240, Dossier « Guchen » : B. ECZET, *Devis descriptif et estimatif de la restauration des peintures murales du chœur*, 19 avril 1982. B. ECZET, *Mémoire. Restauration des peintures murales dans le chœur* (non daté).

48. F. MARSAN, *id.*



FIG. 18. ORATOIRE DU CIMETIÈRE DE SAINT-BARTHÉLEMY DE MONT.
Paroi orientale. Comparution de sainte Catherine d'Alexandrie devant Maximin.
Cliché Marc Salvan-Guilloin.



FIG. 19. ÉGLISE NOTRE-DAME DE PITIÉ DE LA PÈNE-TAILHADE DE CADÉAC. Paroi extérieure occidentale.
Dormition et Assomption de la Vierge. *Cliché Marc Salvan-Guilloin.*

qui met l'accent sur l'aspect mutin de la figure. La même physionomie a été attribuée au saint Jean qui orne le côté sud de la voûte de la troisième travée (fig. 17). Le visage est peut-être plus allongé que celui du saint Sébastien de Bourisp (fig. 6), ce qui présente en outre l'avantage de doter ses traits d'une plus grande noblesse. De même qu'à Guchen, les cheveux blonds sont séparés par une raie médiane, et sont animés de longues courbes grises qui en dessinent la structure. L'oreille trop grande est à nouveau placée de profil, son lobe arrondi mordant sur la joue charnue. Le nez est en tout point comparable à celui de l'ange de Guchen, de même que la bouche, qui semble indiquer que le personnage s'apprête à sourire. Les yeux baissés sont quant à eux caractéristiques : le peintre a rendu le dessin des paupières presque closes par une légère courbe qu'il a placée à mi hauteur du globe oculaire. Les sourcils arqués et un peu trop hauts déniaient toute tristesse, renforçant plutôt l'impression d'allégresse intérieure que manifeste le saint. Les prunelles noires sont dirigées vers le bas, de manière à montrer qu'il est tout entier à sa lecture.

Une autre comparaison peut être effectuée de manière tout aussi parlante avec les personnages qui, dans la chapelle Saint-Étienne de Gouaux (vallée d'Aure, canton d'Arreau), occupent un panneau peint représentant la Mise au Tombeau. Le visage du Christ mort (fig. 20) est identique à celui de la Déploration de la Vierge de Bourisp (fig. 13), hormis quelques détails sans doute imputables à la différence de support. Ce morceau de bravoure présente le visage du Sauveur de trois-quarts, légèrement tourné vers le bas. La chevelure brune pend de manière tout à fait naturelle, dégageant un cou un peu trapu. Tous les éléments ont été rassemblés afin de rendre le relâchement de la face : les traits se sont détendus, apaisés par le trépas. Les efforts les plus admirables se sont avant tout portés sur le dessin de la bouche qui, légèrement entrouverte, semble laisser échapper un dernier souffle. La barbe s'inscrit en prolongation directe du menton, par un procédé de camaïeu brun, que l'on pourrait presque qualifier de *sfumato*. Le nez est relativement long, doté de narines fermes qui en appuient le dessin parfait. Nous retrouvons le trait vertical qui, placé à la naissance du nez, indique le plein de la joue.



FIG. 20. CHAPELLE SAINT-ÉTIENNE DE GOUAUX. Panneau de bois peint représentant la Mise au Tombeau. Cliché Marc Salvan-Guillotin.

Poursuivons cette évocation par la mention des peintures extérieures qui ornent le mur occidental de l'église Notre-Dame de Pitié de la Pène-Tailhade de Cadéac (vallée d'Aure, canton d'Arreau) (fig. 19). Cette belle Dormition de la Vierge est traditionnellement attribuée à Ramond Sabatier, et la plupart des chercheurs s'accordent à voir dans cette pièce très abîmée l'une de ses réalisations, ceci sans preuves vraiment appuyées. La grande similitude que l'ensemble présente avec la même scène telle qu'elle figure dans le chœur de Bourisp (fig. 8) pourrait confirmer ces dires, les deux compositions reprenant exactement le même schéma général. Nous y retrouvons en effet la disposition traditionnelle visant à rassembler les personnages autour de la défunte. La plupart d'entre eux se tiennent debout à l'arrière du lit, occupés à accomplir le funèbre service : Pierre tient le livre des oraisons, à l'arrière duquel se remarque la croix de procession. L'un des protagonistes approche la palme des martyrs, qu'il s'apprête à placer entre les mains de la Mère. Les autres sont éplorés, ramenant parfois un pan de leurs manteaux sous leurs paupières afin d'essuyer une larme. À Cadéac, les extrémités de la composition sont occupées par deux apôtres debout, alors que ceux-ci se sont agenouillés à Bourisp. Des détails anecdotiques tels que le baquet ou les deux cierges figurent de même dans les deux peintures murales. Dans les deux cas, l'inscription O MATER DEI MEMENTO MEI a été placée au bas de l'ensemble, de manière à rappeler le rôle d'intercession joué par la Reine des Cieux. Ces similitudes doivent-elles cependant laisser croire à l'intervention d'une seule et même main ? Ne nous trouvons-nous pas plutôt ici face à une communauté d'inspiration ? Les différences stylistiques sont nombreuses, ce qui pourrait peut-être remettre en question cette attribution. Il faut en effet constater d'emblée que ces deux morceaux présentent une forte dichotomie stylistique. Nous devons de plus constater que pas un seul des visages n'offre une parenté quelconque avec ceux de Bourisp. Ici, les traits sont plus tirés, les expressions plus graves. Observons également le tracé des drapés : nous n'y retrouvons absolument pas la douceur de ceux que réalise Sabatier. Il en va également ainsi des teintes employées :

le jaune, le rouge ou le brun très soutenu ne sont pas non plus caractéristiques de l'art du Maître. Doit-on dès lors croire à une différence de main? C'est selon nous plus que probable. Seule une observation à distance a pu jusqu'alors pousser les chercheurs à considérer cette œuvre comme relevant de Ramond Sabatier. Seule la parenté formelle peut aller en ce sens, et ce critère ne fait à notre avis pas le poids face aux nombreuses différences stylistiques. Pourrions-nous arguer de la présence de repeints qui auraient dénaturé l'œuvre? Nous n'avons pour notre part découvert aucun document mentionnant l'intervention de restaurateurs.

Les chercheurs précédents avaient déjà souligné les fortes similitudes unissant les peintures de Bourisp à celles qui ornent l'église Saint-Barthélemy de Mont, ainsi que le petit oratoire qui se trouve dans le cimetière. Un regard extérieur, ou non directement impliqué dans cette recherche, peut seulement présager d'une collaboration, ou d'une simple copie. Nous nous étions nous-même longtemps borné à ne considérer que ce dernier paramètre, pensant que les artistes de Mont s'étaient simplement inspirés des figures réalisées par Ramond Sabatier. Il suffit en effet de comparer le personnage de Dieu le Père qui apparaît sur le mur sud de l'oratoire de Mont avec celui qui a été peint sur le voûtain oriental de la chapelle latérale de Bourisp, pour réaliser à quel point ces deux figures se ressemblent. Le même personnage, tel qu'il a été représenté à Armenteule, participe d'un même groupe. Le Baptême du Christ peint sur le mur nord du porche de Bourisp est lui aussi fort proche de celui qui orne la voûte de la chapelle latérale de Mont : compositions d'ensemble plus que comparables, même caractère pittoresque, les corrélations sont légion. Il est d'ailleurs plus que probable que les artistes de Mont se soient directement inspirés des compositions de Sabatier, qu'ils ont rendues en un style légèrement plus rustique et maladroit. Mais ces considérations demeureront superficielles et non abouties si l'on ne cherche pas à découvrir le lien existant entre ces deux ensembles. L'observation ténue des peintures de la chapelle latérale de Bourisp permet de détecter la présence certaine des artistes de Mont dans cette partie de l'édifice. Les deux morceaux qui recèlent de la façon la plus évidente les preuves de leur intervention correspondent aux scènes représentant Pilate se lavant les mains et le moment où le Sauveur est accablé par le poids de la Croix qu'il transporte au Calvaire. Il faut souligner le fait que l'intervention des peintres de Mont est minime, et ne s'applique qu'à certains détails. Nous retrouvons par exemple dans le personnage de Pilate le jumeau du Maximin de l'oratoire de Mont, tel qu'il apparaît dans la scène qui évoque son entrevue avec Catherine (fig. 18). La comparaison est encore plus parlante en ce qui concerne les figures soldatesques qui accompagnent Jésus au Sacrifice. De même qu'à Mont, ces petits personnages pittoresques arborent des casques ornés de plumes. Nous y retrouvons ce tracé arrondi et très graphique, si caractéristique de la manière des artistes de Mont. Il convient également de comparer le Simon de Cyrène qui aide le Fils à porter sa Croix avec le saint Paul qui se remarque sur le mur sud de l'oratoire : même visage un peu inquiet, mêmes yeux abrités par de lourdes paupières tombantes.

Soulignons à nouveau l'intérêt majeur du très bel ensemble peint de Bourisp. L'aspect quasiment exhaustif du programme, ses qualités esthétiques, ainsi que sa cohérence, en font l'un des programmes les plus réussis des Pyrénées. L'ampleur de la réalisation est sans aucun doute due à son statut de sanctuaire marial apte à accueillir les pèlerinages et à bénéficier de nombreux dons. L'établissement de différentes comparaisons stylistiques permet de mieux cerner la personnalité du Maître d'atelier ayant présidé à sa réalisation, mais également de voir dans ce chantier un creuset d'influences et d'idées, dans lequel puisèrent à la fois les peintres y ayant travaillé, mais également des ateliers contemporains ou postérieurs qui n'intervinrent aucunement dans sa réalisation. Ceci est d'ailleurs vérifiable dans les décors proches de Grailhen, de Monléon-Magnoac (chapelle Notre-Dame de Garaison), de Saint-Mercurial de Vielle-Louron, ou encore de l'église San-Juan-Bautista de San-Juan de Toledo de La Nata (Aragon du nord) (49).

49. Ces décors sont étudiés dans M. SALVAN-GUILLOTIN, *La piété en images...*, vol. I, p. 276-306.