

## Les peintures murales de l'église Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon (entre 1150-1170)<sup>1</sup>

Le décor peint du prieuré-cure de Saint-Eutrope des Salles-Lavauguyon a été découvert au début des années 1980. L'enlèvement des badigeons a permis de mettre au jour plus de 250 m<sup>2</sup> de peintures. Seule une partie de ce décor peint exceptionnel a été conservée sur le revers de la façade, les écoinçons de la première travée du vaisseau central, les murs gouttereaux et le mur oriental de la nef. Les voûtes blanchies à la chaux n'avaient peut-être pas reçu de peintures.

L'espace de la nef baignait dans une ambiance colorée, chatoyante, digne de la maison de Dieu. L'ornementation se déployait sur les parties basses des murs avec des motifs de rideaux, sur les écoinçons, sur l'intrados des baies avec des oiseaux et autres animaux pleins de vie tandis que les vastes surfaces planes laissaient se dérouler des cycles narratifs ou accueillait de grandes figures. Il subsiste ainsi un cycle de la Genèse (de la Création d'Adam et Ève à la Chute), un cycle de l'Enfance du Christ, une scène de donation, une scène infernale, des cycles hagiographiques (six sur neuf ont été préservés), des effigies de prophètes et de deux chanoines.

La campagne de peintures a vraisemblablement été engagée dès l'achèvement de la nef entre 1150 et 1170.

### Une concentration d'images sur le revers de la façade

Divisé en quatre registres, le revers de la façade offre un condensé de l'histoire du Salut. La Rédemption y est proclamée au registre supérieur par la confrontation des images de la Création d'Adam et Ève au nord et de celles de l'Annonciation et de la Visitation au sud. Au même niveau et selon le même jeu d'oppositions, sur les écoinçons des arcades de la première travée du vaisseau central de la nef, le massacre des Innocents – très lacunaire – qui préfigure le Sacrifice rédempteur du Christ répond à la tentation et à la chute d'Adam et Ève, cause première du rachat, peintes du côté septentrional (fig. 1).

Le développement du cycle de l'Enfance (Nativité, Annonce aux Bergers et Adoration des Mages) insiste sur l'Incarnation afin de souligner le don suprême consenti par Dieu pour racheter les péchés de l'humanité. Si le sacrifice du Christ ne figure pas sur le revers de la façade, il est incarné par celui d'Étienne, le protomartyr, au registre inférieur (fig. 2).

Outre leur extrême qualité, les images peintes du prieuré se distinguent également par leur singularité : la Binité préside à la Création de l'homme alors que seul le Logos œuvre pour extraire Ève de la côte d'Adam<sup>2</sup> (fig. 3). Des portes fermées séparent chaque épisode de l'Enfance pour ne s'ouvrir que sur la scène de l'Adoration des mages. Au troisième registre, une scène infernale, véritable *unicum*, jouxte une scène de donation particulière. Du côté nord, une monumentale créature cornue – qualifiée de *coter niger* – dévore un damné dont on ne distingue plus que le bas du corps. Le « cornu noir » se tient derrière une femme qui allaite des crapauds, assise sur un trône architecturé et désignée par une inscription comme la grande Prostituée de Babylone. Dévorée par les flammes, des serpents enroulés autour des jambes, elle qui avait Babylone en son pouvoir est vaincue et condamnée aux Enfers (Ap 17, 16). Trois damnés sont suppliciés par des démons et l'un d'eux est également victime des « oiseaux impurs et répugnants » que mentionne le récit de Jean de Patmos (Ap 18, 2). Sans séparation nette, si ce n'est l'orientation des corps, une autre scène complète le troisième registre : une scène d'offrandes alimentaires. Trois hommes, vêtus de biaux courts, présentent des dons à un homme siégeant sur un trône aux pieds zoomorphes. Malheureusement, une lacune ne permet plus d'identifier cette autorité. Ses pieds ne touchent ni piédestal ni sol. L'image semble néanmoins, malgré ce détail troublant, positive car le

premier laïc, dont on ne distingue plus l'offrande, arbore une besace timbrée d'une croix, signe du pèlerinage à Compostelle. Un oiseau accroché à sa ceinture, le deuxième porte un lièvre suspendu à un bâton tandis que le dernier apporte dans ses bras un agneau (fig. 4).

Enfin, au registre inférieur, un cycle de trois séquences évoque le martyre d'Étienne et la destinée de son corps après la lapidation. En présence de Saül, cinq lapidateurs jettent des projectiles sur le saint qui, enveloppé dans sa dalmatique bleue, regarde vers le ciel en position d'orant et les jambes fléchies. Le corps du saint est entièrement tendu vers Dieu dans un retournement extatique. Étienne regarde la main divine. Son ravissement est renforcé par le traitement des manches de la dalmatique ornée d'orfrois qui, en s'envolant, forment, selon les mots de Marie-Thérèse Camus, « une demi-mandorle ouvragée »<sup>3</sup>. L'image combine et synthétise la vision du saint et la lapidation dans sa tension finale. Vêtu de sa dalmatique, Étienne est l'image de la charité absolue : ses gestes traduisent à la fois l'extase et la prière qu'il adresse à Dieu pour ses ennemis. Les bras ouverts symbolisent l'altruisme ultime du saint, résumant ainsi le récit des Actes des Apôtres : « Et tandis qu'on le lapidait, Étienne faisait cette invocation : "Seigneur Jésus, reçois mon esprit." Puis, il fléchit les genoux et dit, dans un grand cri : "Seigneur, ne leur impute pas ce péché." Et, en disant cela, il s'endormit » (Ac 7, 59-60). L'habit liturgique qui est mis en valeur dans cette image est également l'objet d'une attention particulière dans les deux autres scènes du cycle. Il recouvre le corps du saint « endormi », figuré en odeur de sainteté. Il protège la dépouille abandonnée d'Étienne autant que les trois oiseaux et le carnivore initialement censés la dévorer. Dans le dernier épisode peint, enveloppé dans sa dalmatique, le visage recouvert d'un suaire brodé d'une croix, les mains croisées sur sa poitrine, le défunt est inhumé par Gamaliel et Nicodème dans un sarcophage abrité par un édicule. La tunique du diacre est une fois de plus au cœur de la composition. Les chanoines, commanditaires, ont choisi de souligner la dignité ecclésiastique du protomartyr et sa fonction dans l'*Ecclesia*. Au travers de la figure du « premier diacre du Christ », ils exaltent leur propre statut et leur rôle au sein de l'Église. Étienne, comme les images qui composent le décor peint, leur permet de définir leur identité et leur place dans un monde religieux composite.

L'image de l'inhumation comme la précédente a été inspirée par le récit livré au V<sup>e</sup> siècle par le prêtre Lucien pour expliquer l'invention des reliques d'Étienne<sup>4</sup>. Les scènes d'invention de reliques, peu fréquentes dans l'art monumental, sont toutefois représentées au sein d'édifices qui en abritent ou qui appartiennent à une aire géographique où elles exercent leur *virtus*. Une distribution des reliques d'Étienne au sein du diocèse de Limoges au XII<sup>e</sup> siècle explique peut-être la référence appuyée à la destinée du corps du martyr après sa mort. À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, un cycle sculpté sur les chapiteaux du chevet de Saint-Étienne de Lubersac évoque également la mort, l'*inventio* et la *translatio* des reliques du saint. Les images ont été réalisées après qu'un changement de vocable a placé l'église de ce prieuré clunisien sous le patronage d'Étienne alors qu'elle était initialement sous celui des saints Gervais et Protais dont elle abritait les chefs<sup>5</sup>. À l'instar des images ornant les reliquaires, les représentations sculptées du chevet visaient vraisemblablement à authentifier, à historiciser et à affirmer la présence des reliques du saint dans l'église de Lubersac. Les images peintes aux Salles-Lavauguyon procèdent peut-être de la même intention. Quoi qu'il en soit, Étienne y est honoré en sa qualité de saint patron du diocèse. Au-dessus de la porte, sa figure tutélaire protège les fidèles qui entrent et sortent de l'église. De surcroît, grâce à ce cycle, les chanoines réaffirment leur ancrage dans l'Église locale alors que leur prieuré se situe à sa marge.

C'est pourquoi le cycle stéphanien jouit d'un emplacement privilégié au revers de la façade. D'une manière générale, l'agencement des scènes sur le revers de la façade est l'objet d'un jeu subtil de juxtapositions verticales et horizontales. La scène de la Nativité « écrase » la grande prostituée de Babylone déchuée dans les flammes infernales. La scène étonnante et rare de l'offrande alimentaire est une sorte de réactualisation de l'épisode mythique situé juste au-

dessus : l'offrande des trois rois mages. Aux trois oiseaux qui dépècent un damné en enfer répondent les trois oiseaux qui gardent le corps saint du protomartyr. Le cycle consacré à Étienne, en sa qualité de premier martyr, est situé au plus près de celui de l'Enfance. Non seulement parce que le diacre renouvelle la Passion christique mais également parce qu'il est fêté le 26 décembre, juste après la naissance du Christ, rappelée par la scène de la Nativité. De surcroît, il a inauguré la longue chaîne des saints qui ont versé leur sang au nom du Sauveur et dont les scènes de martyres se déroulent sur les murs de la nef jusqu'au chevet.

### **Les martyrs et les prophètes sur les murs de la nef**

Les martyrs dans leur vie terrestre sont peints sur le registre inférieur des murs gouttereaux de la nef (fig. 5). Grâce au parti architectural de celle-ci, chacune des travées des collatéraux est individualisée et forme une chapelle dans laquelle le saint figuré est honoré par plusieurs épisodes de son martyre. L'usage des travées collatérales comme chapelles est, d'ailleurs, encore attesté au XIX<sup>e</sup> siècle : un autel secondaire était placé dans chacune d'elles, isolée de la précédente par l'obturation des passages latéraux. Ces aménagements liturgiques remontent-ils au XII<sup>e</sup> siècle ? Le lien récurrent au Moyen Âge entre la représentation du saint et l'autel qui lui est consacré permet de le supposer. La suite régulière d'arcades et d'écoinçons fournie par les berceaux transversaux, associée aux cycles hagiographiques et aux registres horizontaux peints invite à comparer cette nef à une châsse émaillée<sup>6</sup>.

Ainsi quatre saints sur le mur sud et autant de saintes sur le mur nord étaient célébrés par les images. Cinq cycles sont aujourd'hui conservés : ceux de Laurent et de Christophe - le plus ancien préservé à ce jour dans l'art monumental - et ceux de Valérie, d'Agathe, également le plus ancien connu à ce jour sur ce medium, et peut-être celui de Catherine. Sans céder à la symbolique des chiffres, notons toutefois que huit est le nombre de la résurrection.

La dualité gauche-droite (soit aussi nord-sud) est réaffirmée sur les murs de la nef. Les saintes sont figurées sur le mur gauche et les saints sur le mur droit, ce qui correspond à l'emplacement effectif des hommes et des femmes dans l'espace ecclésial. Or, cette répartition souligne la hiérarchisation des sexes dans la société médiévale : le côté sud est traditionnellement celui de l'Épître tandis que le côté nord est celui de l'Évangile car la faiblesse naturelle des femmes nécessitait une grande proximité avec la parole divine. À Saint-Eutrope, les commanditaires ont choisi de représenter autant de martyres que de saints. Généralement, dans les églises, les saintes sculptées ou peintes sont très minoritaires. Cette « parité » exceptionnelle traduit peut-être la volonté de démontrer que les hommes et les femmes sont promis au Paradis dans les mêmes proportions et que tous les martyrs – sans distinction de genre – participent à l'économie du Salut. La complémentarité des deux sexes, créés et sauvés par Dieu, est ainsi exposée visiblement.

À l'exception d'Étienne, les saints qui ont été choisis sont principalement des victimes des grandes persécutions du III<sup>e</sup> siècle. Laurent, diacre martyr, souvent associé à Étienne, est honoré dans la première travée collatérale du côté sud de la nef par un cycle de trois épisodes : l'arrestation du saint vêtu d'une longue dalmatique rouge, la présentation par le diacre des Trésors de l'Église à Dèce et enfin le martyre du saint sur son gril. Dans la quatrième travée de la nef, la plus orientale, figurent en trois images cinq séquences narratives du récit du martyre de Christophe (le géant se présentant devant le palais de Dagnus, les courtisanes converties qui initialement devaient le séduire condamnées par le roi, le roi ordonnant l'exécution du saint, le supplice du saint et la mort du roi). Du côté septentrional de la nef, la protomartyre d'Aquitaine, Valérie, voisine avec le cycle stéphanien dans la première travée collatérale : sa condamnation sur le mur occidental, sa décollation sur le mur gouttereau ainsi que le miracle de céphalophorie qui suit. Agenouillée, la sainte au corps décapité tend sa tête à l'évêque Martial alors qu'il est en train de célébrer la messe dans la

cathédrale de Limoges. Un autel et un calice ont été figurés derrière lui (fig. 6). Un cycle de sainte Agathe a été peint dans la deuxième travée du collatéral au nord : l'épisode de son supplice emblématique auquel répond celui de sa guérison miraculeuse a permis son identification – un bourreau lui arrache les seins avec des tenailles<sup>7</sup>. Saint Pierre lui apparaît alors qu'elle est emprisonnée, pour lui remettre un pot d'onguent ayant la propriété de restaurer son intégrité physique. Enfin, en face du cycle de Christophe, sur le mur gouttereau nord se déroulait peut-être un cycle du martyr de Catherine d'Alexandrie. Toutefois la scène du supplice n'a pas été conservée et l'identification est hypothétique. Dans le premier épisode, un prince païen, drapé d'un manteau de vair, condamne une jeune femme qui est entraînée vers le lieu de son supplice par un bourreau muni de tenailles. La deuxième scène lacunaire ne laisse plus percevoir qu'une dame en prière devant un homme, le bourreau peut-être. Il pourrait alors s'agir de l'impératrice, implorant pour sauver la vie de son guide spirituel comme cela apparaît dans la vie de sainte Catherine. L'existence d'un oratoire dédié à la sainte, docteur de la foi et martyr, dans l'église Saint-Eutrope pourrait conforter cette hypothèse d'identification mais cette mention est particulièrement tardive et suppose une continuité dans l'exercice des dévotions entre le Moyen Age et la période moderne<sup>8</sup>.

Outre leur martyr au même siècle, les saints loués par les images aux Salles témoignent aussi de l'appartenance de la communauté canoniale au diocèse de Limoges, les saints locaux y étant particulièrement à l'honneur. Martial, premier évêque de Limoges, patron de la puissante abbaye et Valérie, protomartyre d'Aquitaine, traduisent cette volonté de s'inscrire dans l'histoire de l'évêché<sup>9</sup>. Nous pouvons leur adjoindre saint Étienne, le protomartyr, qui en tant que patron de la cathédrale peut être inclus dans le panthéon des saints locaux. Par ailleurs, la liturgie témoigne de leur importance dans le diocèse : Valérie comme Martial occupent une place privilégiée dans le bréviaire en usage à Limoges dès le X<sup>e</sup> siècle.

Les commanditaires du programme peint des Salles-Lavauguyon semblent se positionner sur la question fondamentale de l'inscription de la fondation du diocèse aux temps apostoliques. Martial figure dans l'épisode le plus crucial de la vie de sainte Valérie et le cycle dans lequel il apparaît est lié par son emplacement à celui de saint Étienne. Par la proximité entre les deux cycles, le premier évêque de Limoges est associé au protomartyr. La même démarche a vraisemblablement présidé au choix de l'épisode de la guérison miraculeuse d'Agathe qui met en scène saint Pierre. Ainsi, cette chaîne ininterrompue entre les temps apostoliques et l'église d'Aquitaine est visible sur le mur nord de l'église. Un siècle plus tard, l'association entre Étienne et Martial, que l'on retrouve dans le commentaire de l'*ordo*, confirmait que l'histoire de l'église d'Aquitaine appartenait à celle du Christ et des apôtres.

Outre les saints dont la légende a marqué l'histoire du Limousin, les autres martyrs, Laurent, Christophe, Agathe ou Catherine, honorés dans le prieuré sont qualifiés d'universels. En partant du postulat que leur présence n'est pas le fruit du hasard, il convient donc d'examiner les raisons du culte qui leur est rendu dans l'église. Participent-ils à l'organisation de l'espace sacré par leur répartition dans la nef ou par la date de leur fête ? Autrement dit, jouent-ils un rôle dans la construction spatio-temporelle de l'espace ecclésial pensée par les chanoines ?

En raison de l'absence de sources écrites, il sera difficile de préciser pourquoi ces saints universels plus que d'autres sont l'objet d'un culte particulier à Saint-Eutrope.

Le bréviaire en usage aux Salles-Lavauguyon aurait constitué un précieux apport pour saisir la signification pleine et entière des choix opérés. Malheureusement, nous n'en avons plus traces. À défaut de celle de Saint-Eutrope, il aurait été intéressant de connaître la liturgie hagiographique du chapitre de Saint-Junien, dont le prieuré dépendait, ou bien celle de la cathédrale<sup>10</sup>. On peut, en effet, supposer une certaine similitude liturgique en raison des liens entre la collégiale et l'église épiscopale. Cependant, aucun bréviaire ne nous est parvenu. Seule la liturgie hagiographique de l'abbaye Saint-Martial de Limoges nous est connue grâce aux litanies contenues dans un ordinaire utilisé à la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

Il semble que les martyrs retenus et les scènes figurées de l'Enfance visaient à couvrir l'intégralité du temps liturgique, ce qui permet aujourd'hui de reconstituer une partie du calendrier festif des chanoines des Salles. En janvier, l'Épiphanie célébrée le 6 poursuivait les fêtes de Noël. Au mois de février, outre la purification de la Vierge, Agathe était honorée le 5. En mars comme en avril, les préparatifs puis la célébration de Pâques occupaient pleinement les communautés religieuses. Néanmoins, la commémoration, le 25 mars, de l'Annonciation représentait un temps fort dans la liturgie ainsi que les Rameaux en avril. Le saint patron du prieuré, Eutrope, devait être fêté le 30 avril. En mai, l'Ascension et la Pentecôte offraient des célébrations importantes. Martial, premier évêque de Limoges, était honoré le 30 juin. La Visitation, le 2 juillet, était l'objet d'une cérémonie comme le *natalis dies* de Christophe, le 25 juillet. Août devait être ponctué de la fête dédiée à Laurent le 10 du mois et de l'Assomption, le 15. Les mois de septembre et octobre n'apparaissent pas, vraisemblablement en raison de la disparition de trois des huit cycles de la nef. En novembre, outre la Toussaint, les chanoines rendaient peut-être hommage à sainte Catherine, le 25. Décembre concentrait les cérémonies majeures de l'année : Valérie ouvrait le 9 du mois les festivités de Noël, puis après la Nativité, le 25, l'annonce aux Bergers, le 26, permettait la commémoration d'Étienne, puis le 28 celle des Innocents. La répartition semble régulière entre les temps forts du calendrier liturgique (Annonciation, Visitation, Nativité, Annonce aux bergers, Epiphanie, Pâques, Toussaint...) et les fêtes du sanctoral. La concentration des cérémonies en décembre n'est absolument pas surprenante. Elle correspond à une période comme aux mois de mars et d'avril d'extrême activité des communautés religieuses.

Le déroulement des cycles martyriaux sur les murs de la nef évoque les litanies des saints qui s'égrènent lors des cérémonies. Peints sur le registre médian des murs gouttereaux, ces martyrs forment une chaîne d'intercesseurs, proches des hommes dont ils connaissent les faiblesses. L'agencement des images hagiographiques dans cet espace semble être alors la matérialisation en trois dimensions de la supplique des fidèles adressée à Dieu lors de la messe : « *Nous te prions Dieu, par les mérites de ces saints dont les reliques sont ici, et par les mérites de tous les saints* »<sup>11</sup>. Le choix de leur emplacement dans l'édifice renforce le rôle qui leur est assigné : le peuple des saints est associé à la prière des fidèles.

La multiplication des martyrs honorés à Saint-Eutrope est d'ailleurs l'assurance pour la communauté laïque et cléricale – l'*Ecclesia* – d'une intercession plus efficace et presque une garantie de salut. Ainsi, à la manière des « chevets-reliquaires », l'image produite par la nef est celle d'une église riche en reliques d'où émanerait la *virtus* des martyrs qui y sont vénérés. Toutefois, à la différence des chevets à déambulatoire et chapelles rayonnantes dont la fonction est communément admise et nettement affirmée à l'extérieur, ici c'est à l'intérieur que la nef apparaît comme un immense reliquaire.

Au-dessus des cycles hagiographiques sont représentés les prophètes qui, tout en incarnant l'Ancienne Loi, préfigurent la venue du Sauveur (Aaron et la verge fleurie, Nabuchodonosor et Virgile, prophètes malgré eux). Ces grandes figures hiératiques ne sont pas situées à hauteur des fidèles. Symboliquement et concrètement, elles sont plus éloignées d'eux que les saints, figurés dans leur vie terrestre. Outre leur emplacement, la distinction entre les prophètes et les martyrs est soulignée par la couleur blanche du « fond-cloison » qui évoque l'atemporalité, à l'inverse des bandes colorées utilisées pour marquer le rythme de la narration hagiographique et donc du temps.

### **Les figures canoniales sur le mur oriental de la nef**

Deux « portraits » de prieurs, peints sur le mur oriental de la nef, flanquent l'entrée du sanctuaire. Le premier, Boson, connu par une inscription dans le champ de l'image, BOSO PRIOR, figure en pied sur toute la hauteur de la paroi (fig. 7). Il présente aux spectateurs un

livre sur lequel est écrit : O[R]ATE PRO NOBIS F[*ilii/ratres*]. Il désigne d'ailleurs le texte de la main gauche, insistant ainsi sur l'importance de la phrase et de l'idée dont elle est porteuse. Du côté nord, un prieur d'âge plus avancé, Bernard, BERNARDUS PRIOR est représenté assis. Les deux chanoines arborent la tenue canoniale d'une blancheur immaculée, signe manifeste de leur programme spirituel : une tunique blanche, ceinturée à la taille, un manteau ou une chape de même couleur avec un petit col (il s'agit peut-être d'une coule).

La blanche effigie de Boson se détache nettement du fond rouge à semis de petites fleurs à quatre pétales ocre rouge cernés de blanc. Une bande jaune sert d'encadrement. La figure du prieur semble totalement autonome par rapport au fond de l'image. Cet effet est accentué par le contraste entre le blanc de la tunique et le rouge du fond mais surtout parce que ses pieds, en sortant du champ de l'image, transgressent le plan de la représentation.

Le fond rouge retient l'attention car il évoque indubitablement celui d'un reliquaire émaillé. D'autre part, son association avec le portrait du chanoine rappelle l'image des gisants et plus particulièrement celle de Geoffroy Plantagenêt sur sa plaque funéraire émaillée<sup>12</sup>. La similitude est troublante entre les deux représentations tant dans leur traitement que par la verticalité du support. La dimension funéraire de l'image devient incontestable : elle est conçue comme une plaque funéraire à l'inscription explicite qui invite les frères ou les fils à prier pour le chanoine. L'inscription sur le livre s'adresse à la communauté que le prieur vient de quitter pour que lui soit assuré le salut de son âme mais elle renvoie également au sort de toutes les âmes qui réclameront tôt ou tard les suffrages des fidèles.

Leur fonction d'officiants et leur rôle actif dans l'économie du salut étaient en quelque sorte le point d'orgue et la conclusion du décor peint. En pénétrant dans l'église, les fidèles voyaient les deux effigies canoniales sur l'arc triomphal. Cet emplacement privilégié indiquait clairement que la communauté des chanoines se présentait comme intercesseur des pécheurs, tant ici-bas que dans l'au-delà. Ainsi, une longue chaîne d'intercessions, qui mène à la Rédemption, s'étire de l'entrée occidentale jusqu'au chœur liturgique (sans doute dans la dernière travée orientale de la nef, desservie par une porte dans le mur sud, ouvrant sur l'aile du cloître) et au sanctuaire. Les images des deux prieurs suggèrent que les chanoines sont, ici-bas, le lien tangible entre le terrestre et le divin, les dépositaires de la puissance céleste avec laquelle ils communiquent.

### **Le décor peint et les commanditaires**

Les effigies des deux prieurs offraient une sorte de fond visuel derrière la table sacrificielle installée dans la quatrième travée ou bien encadraient l'entrée d'une petite structure correspondant à un chevet provisoire conservant ou non des éléments d'une structure plus ancienne<sup>13</sup>. Les images marquaient, quelle que soit la disposition du mobilier liturgique, la permanence du service de l'autel et de la parole, autrement dit le statut de prieuré-cure. La *cura animarum* est présentée comme indissociable de la fonction canoniale : la dalmatique en est l'emblème. C'est pourquoi elle est mise en valeur sur les représentations d'Étienne et de Laurent. Quant aux chanoines Bernard et Boson, leur tunique et cuculle blanches sont la manifestation la plus ostensible de leur spécificité. La couleur blanche véhicule les valeurs de pauvreté et de simplicité, autrement dit de la pureté dont ils se parent en endossant l'habit. Couleur de l'innocence et de toutes les vertus, elle est aussi la couleur de la fête, de la gloire et de la résurrection, symbole sacerdotal soulignant la fonction des prêtres. Ainsi l'habit canonial résume le programme spirituel de la communauté : pauvreté, humilité et sacerdoce. La mention des saints locaux comme l'insistance sur la dalmatique semble être un moyen pour la communauté canoniale de revendiquer son implication dans l'évêché. Les réguliers des Salles rappellent haut et fort la fonction pastorale qu'ils assument auprès des populations. Si la valorisation du cycle d'Étienne dans l'édifice vise à signifier l'inscription des chanoines

des Salles dans le diocèse, il est également possible qu'elle soit la marque de leur déférence à l'égard de l'évêque. Seule communauté régulière du diocèse à ne pas dépendre du chef de l'Église locale, elle cherche en effet à s'en rapprocher à une période où elle remet justement en cause la soumission de son prieur au prévôt de Saint-Junien et revendique son émancipation. Le conflit avec la puissante collégiale séculière culmine en effet durant la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle pour aboutir en 1227 à l'émancipation de la turbulente filiale<sup>14</sup>.

---

1. L'article présenté ici reprend les réflexions tirées de notre livre, *Faire le ciel sur la terre. Les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon (XII<sup>e</sup> siècle)*, Turnhout, 2008.

2. Sur ce point, voir Y. Christe, « À propos de la création de l'homme du sarcophage de Crozant (Creuse) et des peintures de Saint-Eutrope des Salles-Lavauguyon (Haute-Vienne) », *Cahiers archéologiques*, 1990, p.7-16.

3. M.-T. Camus, « Programme iconographique des peintures de Saint-Eutrope des Salles-Lavauguyon », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 33, 1990, p. 139.

4. Avitius, *Epistola*, PL. 41, col. 805-806.

5. Le nouveau vocable apparaît dans une charte de 1171. *Cartulaire d'Uzerche (X-XV<sup>e</sup> siècles)*, éd. J.B. Champeval, Paris-Tulle, 1901, n°387, p. 228. Le changement de vocable n'a pas mis un terme au culte des reliques des saints Gervais et Protais. Au XIII<sup>e</sup> siècle, les trois saints étaient toujours honorés à Lubersac, Bernard Gui précisant que les chefs des deux martyrs y faisaient encore l'objet d'un culte fervent. Voir l'édition de Ph. Labbé, *Nova bibliotheca*, II, p. 635. Références données par È. Proust, *La sculpture romane en Bas-Limousin, Un domaine original du grand art languedocien*, Paris, 2004, p. 282.

6. Cl. Andrault-Schmitt, « Compte-rendu sur la peinture murale en Poitou et Limousin », *Bulletin monumental*, t. 149, 1991, p. 322.

7. Il est possible qu'un autre épisode ait été superposé à celui du miracle de la prison. On croit distinguer en effet un fond similaire à celui de la scène située en dessous. Toutefois, la dégradation de la couche picturale et l'organisation du reste des images dans l'édifice laissent dubitatif quant à l'hypothèse d'une autre scène de la vie d'Agathe.

8. Notons que Catherine a subi la même torture qu'Agathe, l'ablation de ses seins, ce qui expliquerait les tenailles figurées dans la scène n°1. Archives Départementales de Haute-Vienne, Fonds Champeval 7F84 : « 1705 : il y a une chapelle Sainte-Catherine aux Salles ». La mention est pour le moins lapidaire et ne permet pas de pousser plus loin les hypothèses. Je remercie Éric Sparhubert de m'avoir indiqué ce document.

9. Selon Marie-Madeleine Gauthier, Valérie est au cœur du système Plantagenêt d'unification du grand duché d'Aquitaine, impulsé en 1137 par Louis VII, époux d'Aliénor d'Aquitaine, « héritière du duc Guillaume dans les affaires successorales de la vicomté de Limoges ». Par la suite, avec le mariage d'Aliénor et Henri II Plantagenêt, il fallait créer un enracinement politique fort de la dynastie au sein du duché. Lors de l'investiture ducale, parmi les différents rites qui ponctuent la cérémonie, les chroniqueurs mentionnent une fois, en 1172, l'anneau de sainte Valérie passé au doigt de Richard Cœur-de-Lion lors de son intronisation. L'acclamation du nouveau duc, selon le chroniqueur limousin, n'eut lieu qu'après que l'anneau lui eut été remis (*Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, XII, p.451-453). Au XIII<sup>e</sup> siècle, un *ordo* puis un commentaire précisent les rites propres à l'investiture du duc (T. Godefroy, *Le cérémonial français*, I, p. 608), dans « La légende de sainte Valérie et les émaux champelevés de Limoges », *Bulletin de la Société Archéologique et historique du Limousin*, t. LXXXVI, 1955, p. 73-76

10. La liturgie de Saint-Junien et celle de la cathédrale de Limoges ne nous sont pas connues.

---

Cependant, la réalisation des peintures s'étant déroulée dans une atmosphère conflictuelle opposant les deux communautés, les chanoines des Salles se sont peut-être volontairement démarqués de la liturgie de Saint-Junien ou se sont rapprochés de celle en usage à la cathédrale.

11. « *Oramus te, Domine, per merita sanctorum tuorum quorum reliquiae hic sunt, et omnium sanctorum* », cité par S. Sinding-Larsen, *Iconography and Ritual. A study of Analytical Perspectives*,

12. Plaque funéraire en cuivre de Geoffroy Plantagenêt datée des années 1151-1160 conservée au musée de Tissé au Mans. C'est une plaque de cuivre forgé, au pourtour chanfreiné, rabattu en arrière. Son rebord est perforé pour être cloué sur une âme en bois. Selon Marie-Madeleine Gauthier, la plaque de Geoffroy est la plus grande plaque jamais produite par les émailleurs médiévaux. Voir la notice sur la plaque dans l'ouvrage de M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg, 1972, p. 327, pl. 83.

13. Sur cette question, voir É. Sparhubert dans ce même volume.

14. Voir C. Voyer, *op. cit.*, note 1, p. 457-464.