

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Band: 5 (1943)

Heft: 4

Artikel: La Crucifixion de Nicolas Manuel dans l'Eglise Notre-Dame à Usson
(Puy-de-Dôme)

Autor: Mandach, C. de

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162912>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La Crucifixion de Nicolas Manuel dans l'Eglise Notre-Dame à Usson (Puy-de-Dôme)

PAR C. DE MANDACH

(PLANCHES 60—62)

Qui eût jamais supposé qu'un tableau de Nicolas Manuel se trouverait dans un village français non loin du Puy-de-Dôme ? Cette découverte a été faite par M. Paul Budry lors d'une randonnée en automobile, qui le conduisit avec des amis à Usson (près d'Issoire). Il aperçut dans la petite église de cette bourgade, vestige d'une puissante forteresse détruite par Richelieu, une « Crucifixion », dont la signature était celle du Maître bernois, quelque peu déformée par un restaurateur¹.

Informé de cette trouvaille par son auteur, je me rendis sur les lieux. Je constatai que M. Budry avait vu juste et j'entrepris des investigations pour me rendre compte de la façon dont ce tableau était parvenu à Usson. Feu M. H. du Ranquet, alors inspecteur des monuments historiques du Département, à Clermont-Ferrand, me fit voir une fiche, qui classait l'œuvre sous la dénomination « Ecole espagnole du XIV^e siècle ».

Un historien habitant la région, M. H. Salveton, avait remarqué l'anachronisme de cette attribution. Il avait placé cette peinture au temps de Charles VIII et de Louis XII².

Quant à l'auteur, il ne le connaissait pas, ce qui l'incitait à laisser le tableau à l'« Ecole espagnole ». Cette erreur fut renouvelée dans le Guide Bleu.

Une étude attentive du panneau m'avait fait constater qu'il avait été fort abîmé et qu'il avait subi de nombreux repeints. Le Restaurateur avait inscrit son nom à droite au bas de la composition: « R. . . . de nisme, rest. »

Nos lecteurs devineront les sentiments que j'éprouvais en présence de cette œuvre d'un peintre bernois, exilée dans un entourage absolument étranger à son esprit. N'y aurait-il pas possibilité de ramener cette brebis perdue au bercail ? J'adressais une requête au Département politique proposant que des démarches fussent tentées pour faire rentrer cette œuvre en Suisse. Nos autorités furent accessibles à cette demande. Elles chargèrent notre Ministre à Paris de s'informer auprès du Ministère français des Affaires Etrangères des possibilités qu'il y aurait de ramener cette œuvre de Manuel en Suisse. De mon côté je fis des démarches auprès de la Direction des Beaux-Arts à Paris. Jusqu'à

¹) Budry, P., Trois hommes dans une Talbot, avec Henri Bischoff et C.F. Ramuz, à la recherche de la France, Lausanne 1928, p. 89 et suiv.

²) Salveton, H., Notice sur l'Eglise d'Usson et sur quelques pièces de son mobilier dans le « Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne », Clermont-Ferrand 1922, n° 4.

présent le seul résultat obtenu fut d'attirer l'attention des autorités françaises sur cette peinture, qu'il firent restaurer. Ce travail fut exécuté au Musée du Louvre en 1937 et 1938. Le tableau fut nettoyé, débarrassé de ses repeints, fixé sur un nouveau support de bois et entièrement restauré. M. l'Amiral Bard, Ambassadeur de France à Berne, a bien voulu nous procurer des photographies faites avant pendant et après la restauration de l'œuvre. Nous lui exprimons nos remerciements et nous mettons deux de ces états sous les yeux de nos lecteurs, ainsi qu'une photographie prise avant toute opération.

L'œuvre est peinte à la détrempe mélangée d'huile, sur quatre planches de sapin juxtaposées verticalement. Elle s'insère dans un cadre cintré; elle mesure, sans cadre, 175,5 cm de hauteur sur 113 cm. de largeur.

Le schéma de la composition est conforme aux usages en cours dans les ateliers de l'Allemagne du Sud et de la Suisse. Le Christ est de face, les larrons sont présentés de trois quarts. Alors que la croix du Christ est en bois lisse, celles des larrons consistent en troncs d'arbres nouveaux.

Manuel témoigne de son génie dans la manière dont il compose ces trois figures. Le Christ domine la scène. Il a les bras étendus presque horizontalement; il incline la tête et entr'ouvre la bouche, comme s'il laissait échapper un cri de détresse. Une couronne d'épines touffue surplombe son chef. Elle est ouvragée avec un soin inspiré par un saint respect de la divinité du Christ. Cette particularité rappelle la couronne d'épines qui ceint la tête du Christ dans le tableau du Musée de Berne daté de 1502, figurant l'Homme de douleur affaissé sous le poids de la croix, que j'attribue à Hans Fries pour le style, mais qui a été peut-être exécuté en partie par Manuel, alors âgé de 18 ans. A Usson des clous énormes sont plantés dans les mains et dans les pieds du Christ ruissellants de sang. Un flot de sang s'échappe aussi de l'ouverture béante produite dans le flanc de Jésus par le coup de lance. Un drap blanc, qui lui ceint les reins, est agité par le vent. Au-dessus de la croix une affiche annonce en trois langues que le Crucifié est « Jésus de Nazareth, Roi des Juifs ».

Les deux larrons sont subordonnés à cette figure centrale. Le bon larron à gauche, son corps svelte cloué sur un tronc incurvé dans la direction du Christ, lève la tête et dirige vers son Sauveur un regard où l'on saisit sa gratitude. Sa draperie s'agite dans la tempête. Derrière sa tête, le disque du soleil luit dans l'obscurcissement de l'atmosphère. A droite, le mauvais larron contraste avec le bon larron. Son corps ventru est fixé plus bas que celui du bon larron. Ses pieds ne pendent pas. Ils s'appuyent sur un saillie du tronc, effet du poids de ce corps gonflé et près de se décomposer. Sa grosse tête s'affaisse, ses paupières sont fermées, une ceinture bariolée de rouge et de bleu est appliquée aux reins, le sang coule le long des bras et du corps. Derrière lui, le ciel est sombre. Un nuage noir s'élève au-dessus des arbres feuillés, monte vers le Christ et s'éclaircit dans le haut, au-dessous de la tête du Seigneur.

Au pied des croix, les saintes femmes et saint Jean à gauche, expriment leur tristesse, tandis qu'à droite les Romains et un Oriental témoignent de leur foi. Ces groupes sont placés près des suppliciés, ce qui donne à la scène une atmosphère de communion intime entre les crucifiés et les survivants. La Mère du Christ, drapée dans un manteau et dans une robe bleu-vert dont les plis se prolongent sur le sol, la tête couverte d'une coiffure blanche à plis multiples, s'affaisse entre les bras de saint Jean. Celui-ci a des cheveux bouclés; il est vêtu d'une tunique rouge, sous laquelle apparaissent une robe blanche et des chausses de la même couleur. A gauche, une sainte femme debout, portant une robe jaune-vert, une coiffe blanche, incline la tête avec une expression de profonde tristesse. Plus à droite, entre la croix du Christ et celle du bon larron, une autre femme, également debout, portant une robe damassée d'or et un manteau amarante, une ceinture verte, un couvre-chef blanc, lève la tête vers son Sauveur, se tord les mains de douleur, et ouvrant la bouche, semble

proférer un cri de désespoir. Marie-Madeleine, agenouillée aux pieds du Christ est vue en profil perdu. Elle est vêtue d'une robe de velours mordoré, dont la traîne se répand en plis mouvementés sur le sol, d'amples manches lui enveloppent les bras, un voile transparent s'étend sur sa large décolleture. Une coiffure très riche achève de donner une apparence princière à cette femme. Elle dresse la tête vers le Christ et élève ses mains jointes vers Lui, comme pour l'implorer une dernière fois.

A ce groupe ordonné sur un large espace, dont les gestes et les expressions passent de la tristesse résignée à travers divers degrés de la douleur jusqu'au paroxysme du désespoir, s'oppose la phalange des païens convertis. L'attention est attirée vers l'étrange figure de l'Oriental, qui, placé à droite du tableau, porte une coiffure de drap blanc, curieusement nouée, une tunique tramée de rayures horizontales rouge, jaune, bleu, vert, rose, des bas losangés de rouge et de vert, un nœud vert au-dessous du genou. Une épée à poignée énorme est fixée à son côté au moyen d'une chaîne formant ceinture. Il porte dans sa main gauche une longue perche, au bout de laquelle est fixée l'éponge

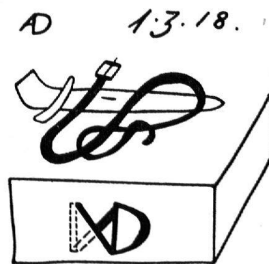


Abb. 5. Signature de Manuel dans la Crucifixion. Avant la restauration récente

- Trait original de Manuel
- Trait original ignorée par le restaurateur d'autrefois
- = = = Trait ajouté par le restaurateur d'autrefois

qu'il a présentée pleine de vinaigre, selon le texte biblique, au Christ agonisant. Nous parlerons encore de cette figure. De l'autre côté de la croix du mauvais larron, nous apercevons trois personnages, dont l'un a une cape lui recouvrant la tête; celui du milieu a le profil d'un Empereur romain. A ce dernier s'adresse le centurion Longin, tenant la lance, et, paraissant affirmer, par un mouvement subit de la tête, sa conviction quant au Messie.

A gauche en bas, sous le pied droit de saint Jean, nous apercevons un bloc de pierre, sur lequel Manuel a apposé sa signature. Lorsque j'ai examiné la peinture avant la restauration récente, cette signature était défigurée. Elle avait été altérée par le peintre «de... nisme» qui n'avait pas saisi sa signification. Sur le dessus de la pierre, on voyait le poignard accompagné de la ceinture en lacets, en haut à gauche le monogramme AD et à droite en chiffres arabes «1318». Sur le pan vertical de la pierre se détachait un monogramme XD. Au cours de la restauration, ces erreurs ont été rectifiées. La date de 1318 a été corrigée par le chiffre de 1518, le monogramme XD a pris la forme de NMD. Quant aux lettres AD qui précédaient l'indication de l'année, elles ont disparu, ayant été ajoutées par l'ancien restaurateur «de... nisme». D'où provenait cette surcharge et que signifiait-elle? Je crois que «de... nisme» a vu le chiffre 1518 ailleurs. Ou bien ce chiffre avait disparu par suite d'une diminution du panneau primitif, ou bien il avait paru trop effacé au restaurateur. Ce dernier l'a placé à nouveau, sous la forme erronée de 1318, au-dessus du poignard. Ce qui me confirme dans cette hypothèse, c'est que les chiffres n'ont pas le caractère de l'époque et que leur aspect les fait dater du XIX^e siècle. «De... nisme» a-t-il ainsi procédé pour le monogramme AD,

dont les lettres trahissaient également une écriture récente ? S'il a vu ce monogramme à quelque autre endroit du panneau, il se peut que Manuel ait voulu résumer ainsi les mots de « Anno Domini ». Je ne connais toutefois aucun ouvrage de l'artiste portant cette mention. En l'employant, Manuel aurait fait exception à sa coutume, ce qui serait étonnant. Je crois donc à la possibilité d'une autre explication. De ... nisme, ne connaissant pas l'auteur du tableau et lui trouvant un caractère allemand, l'aura attribué – comme on le faisait alors très souvent – à Albert Dürer et – sans se douter de l'erreur qu'il commettait – il aura inscrit sur cette œuvre les initiales du Maître allemand. Faut-il rappeler que le « Buisson ardent » de Nicolas Froment a été placé autrefois sous le nom de Dürer pour cette même raison et que la peinture du Musée de Berne « les Adieux de Jésus à sa Mère », en réalité de Nicolas Manuel, a porté jusque dans les temps les plus récents un faux monogramme du peintre nurembergeois. Cette supposition peut s'appuyer en outre sur le fait que les lettres AD étaient assez éloignées du chiffre 1318, qu'elles suivaient une autre direction et qu'enfin elles s'inscrivaient en un monogramme fermé.

La date de 1518 place ce panneau dans le voisinage de plusieurs œuvres de Manuel. La Danse macabre (1517–1519) les gravures sur bois figurant les « Vierges sages et les Vierges folles (1518), le retable de Grandson (1517), *Bethsabé* (1517), *Lucrece* (1517), la *Décollation de saint Jean-Baptiste de Berne* sont de la même époque. C'étaient les années pendant lesquelles Manuel avait de nombreuses commandes, se donnant à cœur joie à son métier et occupant des artistes dans son atelier réputé. Si nous comparons ce panneau d'Usson avec les œuvres du peintre créées en ce temps-là, nous constaterons des analogies de style. La tête du Christ rappelle le chef de saint Jean-Baptiste dans le volet de Berne³. Les traits fins et réguliers de la femme debout à gauche sont ceux du modèle que le peintre a souvent utilisé⁴. La coiffure très riche de Marie-Madeleine s'apparente à celle de Salomé dans la « Décollation de saint Jean-Baptiste » à Berne⁵. Le dessin des suppliciés et le ruissellement de leur sang fait penser aux dix mille martyrs du retable de Grandson⁶. Le cri de la femme qui est debout entre les deux croix de gauche, n'est pas étranger à celui de Lucrece, dans le fameux tableau de Bâle⁷.

Quant à l'Oriental, debout à droite, il rappelle les figures que Manuel a évoquées dans l'avant-dernier tableau de sa Danse macabre⁸. Il s'est représenté là lui-même en train de peindre, alors que par derrière, la mort sous la forme d'un squelette se glisse vers lui et saisit son bâton de chevalet. Devant lui un groupe de païens, parmi eux des juifs et des orientaux, est menacé également du sort dévolu à tout être humain. Il nous semble que Manuel a fait ici acte de foi chrétienne. Au moment de partir pour l'Eternité, il voit le monde des païens qui doivent être gagnés à la cause du Christ. Cette pensée s'accorde avec un passage de la pièce dramatique « vom Papst und seiner Priesterschaft », que Manuel allait composer quelques années après l'achèvement du tableau d'Usson à l'occasion du Carême. Il y fait apparaître un chevalier de Malte devant le Pape et lui prête des paroles qui sont un vibrant appel en faveur de l'aide à donner aux soldats chrétiens qui versent leur sang dans une guerre contre les Turcs⁹. L'idée du triomphe du Christianisme est donc en germe dans cette étrange figure.

3) Mandach, C. von, et Koegler, Hans, *Niklaus Manuel Deutsch*, Urs Graf Verlag, Basel, pl. 22.

4) *Ibid.*, pl. 13, 25, 28, 29.

5) *Ibid.*, pl. 22.

6) *Ibid.*, pl. 30–36.

7) *Ibid.*, pl. 18.

8) Fluri, Ad., *Niklaus Manuels Totentanz in Bild und Wort*, Berner Taschenbuch 1901, p. 262.

9) Bächtold, Jakob, *Niklaus Manuel*, Frauenfeld 1878, p. 65 et suiv.

La forme des draperies du Christ et du bon larron, qui sont soulevées par la tempête, présentent des plis profonds et allongés comme les manches blanches de sainte Barbe (1522), dans un vitrail de l'église de Utzenstorf (non loin de Soleure), que M. Lehmann attribue à l'atelier de Funk, mais dont le dessin large et vivant remonte certainement à Manuel, comme d'ailleurs celui du vitrail de cette église qui représente saint Urban¹⁰.

Ainsi qu'on peut s'en rendre compte par les planches que nous soumettons au lecteur, ce tableau a été très abîmé. Le restaurateur avait une tâche difficile à remplir. Il ne s'agissait pas seulement d'enlever des repeints, mais il fallait raccorder des vides. Le travail a été fait avec tout le soin qu'on peut attendre d'un restaurateur du Louvre. Néanmoins, des altérations ont été apportées au relief primitif. D'après une photographie que nous avons fait exécuter à Usson avant la restauration, la tête du Christ a perdu de sa vigueur, son corps s'est aplati. C'est le cas aussi des deux larrons. Les draperies flottantes se sont adoucies. Les physionomies de la sainte assemblée n'ont plus le naturel qui leur était particulier. Les valeurs se sont quelque peu édulcorées. Le laçot qui retient la coiffure de la Madeleine a été déplacé en hauteur. Si le restaurateur avait connu *Salomé* dans la *Décollation de saint Jean-Baptiste* de Berne, qui porte une coiffure analogue, il aurait évité cette erreur. En résumé, nous nous félicitons que cette peinture ait été consolidée. Nous regrettons toutefois que le restaurateur n'ait pas connu les autres ouvrages du peintre. Il se serait mieux assimilé son esprit.

Manuel a donc réalisé ici une œuvre dramatique. Une foule de détails y sont empruntés à la vie vue à travers l'œil d'un réaliste et transfigurée au souffle d'une pensée profondément humaine. Les moyens dont le maître se sert, résident dans un dessin prestigieux et dans une compréhension profonde de ce que peut produire la couleur. Tous les détails sont subordonnés à une vue d'ensemble, ce qui fait l'unité de la composition. De plus, la scène est vue dans la lumière, et c'est cela qui lui donne son caractère d'œuvre divinatoire, précédant son temps et faisant entendre des accents qui annoncent la peinture moderne.

Comment expliquer la présence de cette œuvre à Usson ? Manuel a été peut-être en Savoie — par suite de ses relations avec le Couvent de St-Antoine à Berne qui était soumis au Précepteur de Chambéry¹¹. Un dessin de Manuel, conservé au Musée National et représentant une jeune femme tenant à la main une laisse, porte au dos l'inscription suivante: «Dem hochgelehrten und Edlen und Vesten Herrn President des Parlaments zu Chambéry, minen in sonders günstigen Herrn»¹².

Cette dédicace prouve qu'il existait des relations personnelles entre le peintre bernois et le Président du Parlement de Chambéry et que Manuel avait lieu de se louer des bienfaits dont il avait été l'objet de la part de ce Seigneur savoyard.

Si Manuel a peut-être été en Savoie, en tout cas il ne s'est jamais rendu en Auvergne.

Cette œuvre a donc été transportée de Suisse en France. Dans le cours de mes recherches, mon regard est tombé sur un vitrail aux armes de François I^{er}, reproduit par M. H. Lehmann dans son étude sur le vitrail bernois¹³. Cette pièce est accompagnée d'une inscription dont la teneur est la suivante:

¹⁰) Lehmann, H., Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, im Anzeiger für schweiz. Altertumskunde N.F., Bd. 17 (1915), p. 157.

¹¹) Voir mon article dans l'Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, 1935, p. 4 et suiv., Die Antoniustafel von Niklaus Manuel.

¹²) Stumm, Lucie, Niklaus Manuel Deutsch von Bern, Bern 1925, p. 56.

¹³) Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, N.F., Bd. 18, 1916, p. 54.

LUDOVICUS · DANGERANT · DOMINUS · IN
BOISRIGAUD · CHRISTIANISSIMI · REGIS
FRANCORUM · LEGATUS · APUD · HELVETIOS
HOC · FIERI · CURAVIT · A = D = 1529

Il s'agit donc d'un vitrail commandé par Louis Dangerant, Seigneur de Boisrigauld, Ambassadeur du Roi de France en Suisse. Ce même personnage est désigné dans un document publié par Ed. Rott sous le nom de « Baron de la Garde, Capitaine, Châtelain du château d'Usson en Auvergne, Conseiller du Roi »¹⁴. Au début de ses fonctions d'Ambassadeur, il n'avait pas de domicile fixe en Suisse. Ce n'est qu'en 1530 qu'il choisit Soleure pour résidence. Son choix devint définitif pour ses successeurs.

Ce châtelain d'Usson, qui avait commandé un vitrail suisse n'aurait-il pas transporté le panneau de Manuel dans sa patrie ? Telle était la question que je me posais, avec d'autant plus d'insistance que le vitrail cité, exécuté au dire de M. H. Lehmann par Hans Funk, présente dans le dessin des angelots portant la couronne royale au-dessus du blason, des analogies frappantes avec le style de Manuel. Or on sait que Funk a utilisé des projets de Manuel pour ses vitraux. J'étais ainsi amené à supposer que l'Ambassadeur Dangerant connaissait l'art de Manuel et l'appréciait.

Mon hypothèse – chance inouïe ! – s'est vérifiée depuis lors par la découverte d'un document. M. P. G. Pariset a marché sur mes traces. Il s'est intéressé au panneau d'Usson et a résumé ses études dans une récente publication. Ses recherches entreprises dans les Archives du Département du Puy-de-Dôme à Clermont-Ferrand ont été publiées récemment dans la « Revue d'Auvergne »¹⁵. M. Pariset dit que Louis d'Augerand¹⁶ a ramené de ses voyages des souvenirs, par exemple une image de la Sainte-Vierge, « échappée à la fureur des hérétiques, enlevée à l'église de Basle en Suisse et portée à la Chapelle de Boisrigaud à Usson par les soins du Seigneur de Boisrigaud, ambassadeur auprès des Cantons »¹⁷.

D'après les documents que m'a remis M. l'Archiviste départemental du Puy-de-Dôme, il n'est nulle part question d'autres souvenirs que celui de Notre-Dame de Bâle. M. Pariset a donc fait là une pure supposition. Néanmoins, une Passion peinte à l'huile est mentionnée dans le procès-verbal d'une visitation de l'église d'Usson, faite en 1623. Elle décorait la chapelle de Boisrigaud sous le titre de la Vierge. Cette « Passion » était évidemment celle de Manuel. Nous voilà donc fixés. Le tableau de Manuel était à Usson en 1623 et il est vraisemblable qu'il avait été amené dans cette église par l'Ambassadeur d'Augerant en même temps que la Madone de Bâle.

Certes, la mention d'une Madone enlevée à la Cathédrale de Bâle lors de l'introduction de la Réforme dans cette ville, éveille notre curiosité. Le document publié par M. Pariset m'a été communiqué par M. l'Archiviste du Département Puy-de-Dôme. Il a la teneur suivante :

« Archives départementales du Puy-de-Dôme, série G., Evêché de Clermont, procès verbaux de visites épiscopales, procès-verbal de la visite d'Usson, par le vicaire général de l'évêque, le 18 mars 1746, contenant les plaintes du Sieur de Boisrigaud contre le curé Matharel : « Led. sieur de Boisrigaud se plaint que led. Sieur curé a supprimé, depuis qu'il a été pourvu de lad. cure, deux processions qui étaient en usage et à l'une desquelles ont porté l'image de la Sainte-Vierge échappée

¹⁴) Rott, Ed., Histoire de la représentation diplomatique de la France auprès des Cantons suisses etc., vol. I, Berne/Paris 1900, p. 529 (index).

¹⁵) Pariset, P. G., La Crucifixion de Nicolas Manuel Deutsch (1518) à l'Eglise d'Usson, Clermont-Ferrand 1940.

¹⁶) C'est ainsi que l'orthographient Rott et M. Pariset.

¹⁷) Ibid., p. 44.

à la fureur des hérétiques, enlevée de l'église de Basle en Suisse et portée en la chapelle de Boisrigaud à Usson par les soins d'un seigneur de Boisrigaud, ambassadeur auprès des Cantons; qu'il a aussi supprimé les encensements à la messe et aux offices qui étaient en usage au-devant de cette image lors des encensements de l'église, usage établi d'ancienneté.»

M. Pariset identifie cette image, un peu arbitrairement à mon sens, avec une statue¹⁸.

Il suppose peut-être que cette œuvre étant portée en procession, elle devait être une statue. Toutefois nous connaissons des cas où des tableaux, même de grandes dimensions, ont été portés en procession. Et le fait que l'on procédait à des encensements à la messe et aux offices devant cette image, éveille l'idée d'un tableau qui servait de retable. Il est à noter que dans aucun des autres procès-verbaux relatifs aux visites épiscopales faites à Usson, il n'est question de cette Madone. Et pourtant plusieurs autres œuvres d'art décorant cette église sont mentionnées à tour de rôle. Pourquoi cet ouvrage important manque-t-il dans les énumérations? Aurait-il disparu, lorsque le curé fut accusé de ne plus le porter en procession et d'avoir supprimé les encensements faits devant lui? La chose ne nous étonnerait pas, puisque nous apprenons, à propos de la visite de 1746, que plusieurs objets, dont un crucifix, deux chasubles et un calice, ont été vendus pour en retirer l'argent nécessaire à la réparation du clocher. Cette hypothèse emprunte une certaine vraisemblance au fait que, «le Sieur de Boisrigaud a d'autant de se plaindre de la suppression de ces processions que le Sieur Matharel, curé, est très exact à faire toutes les autres processions d'ancien usage».

A la suite de ces disputes, l'Evêque prend ses décisions. Les processions seront continuées, en particulier celle de la Croix de Boisrigaud¹⁹.

Il n'est donc plus question de l'image de la Sainte-Vierge. Peut-être cet ouvrage a-t-il été détruit? Peut-être aussi subsiste-t-il quelque part sans que l'on sache d'où il provient. La question se pose, elle vaut la peine d'être étudiée. Si d'Augerant a amené à Usson une Passion de Manuel, nous savons maintenant aussi qu'il y a placé une Madone enlevée de la Cathédrale de Bâle à la fureur des protestants²⁰.

¹⁸) Ibid., p. 44.

¹⁹) Ibid., p. 52.

²⁰) Voir sur Usson: Tardieu, Ambroise, Grand Dictionnaire historique du Département du Puy-de-Dôme, Moulins 1878, p. 342 et suiv.; Dulaure, Description de l'Auvergne, 1789, p. 384 et suiv.; Mallay, E., Ancienne province d'Auvergne, études historiques et archéologiques sur les châteaux féodaux, Clermont-Ferrand 1855, p. 7-31. Sur Marguerite de Valois, qui a séjourné à Usson, voir Mariéjol, Jean-H., La vie de Marguerite de Valois, Reine de Navarre et de France, Paris 1928.



Phot. C. v. Mandach

Fig. 1. NICOLAS MANUEL. LA CRUCIFIXION, 1518
Usson (Puy-de-Dôme)

D'après une photographie de 1933, avant la restauration



Phot. Schweiz. Landesmuseum

Fig. 3. SAINTE BARBE
Vitrail de l'église d'Uzzenstorf (Berne)



Phot. Louvre, Paris

Fig. 2. NICOLAS MANUEL. LA CRUCIFIXION, 1518
Photographie prise après la transposition, après l'enlèvement des repeints et
après la restauration de petits accidents
(Décembre 1937)

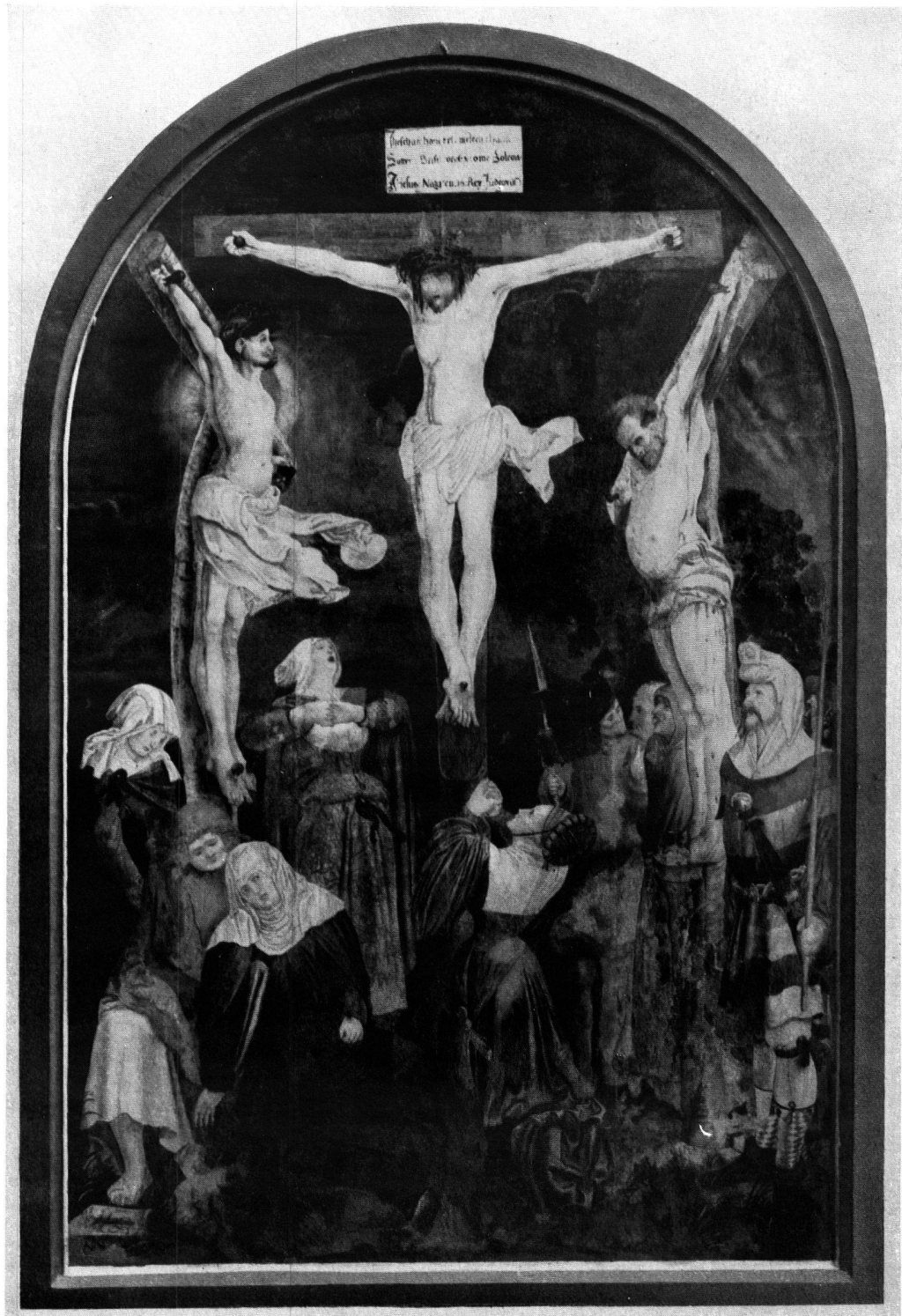


Fig. 4. NICOLAS MANUEL. LA CRUCIFIXION, 1518
Usson (Puy-de-Dôme)

Phot. Louvre, Paris

Photographie prise après la restauration récente