

Nicolai Greschny : des fresques exotiques (1947-1953).

Mémoire de Master présenté par Alithéia SOULIE (n° 11439565)

Sous la direction de Mme Marie GISPERT

Domaine : Sciences Humaines et Sociales Mention : Histoire de l'art ou Archéologie
Spécialité : Archéologie des périodes historiques

Année universitaire 2017-2018.

Remerciements.

Ce travail de recherche s'est concrétisé grâce à de fructueuses collaborations entre acteurs et institutions. Il me tient à cœur de saluer leur investissement.

J'adresse mes plus sincères remerciements à Marie Gispert pour son rigoureux et salubre encadrement, son ouverture d'esprit, son inoubliable dynamisme. Par ailleurs, je remercie Michaël Greschny, fils de l'artiste, pour son accessibilité et ses nombreux éclairages, Marie-Thérèse Greschny pour son écoute.

Travailler sur un artiste émigré implique de tisser un réseau international. Mon enquête sur Nicolai Greschny m'a confrontée à des institutions transfrontalières. Je souhaiterais les gratifier pour leur travail documentaire à distance, ainsi que leur précieuse aide afin de démêler la vérité. Ma reconnaissance va à Marje Kuusmik chargée de mission culturelle à l'ambassade d'Estonie, l'Université des Beaux-Arts de Berlin et à son archiviste, Antje Kalcher, à Eva Schober en charge du service d'archives de l'Académie d'art contemporain de Vienne. Les musées, institutions patrimoniales et services d'archives ont également joué un rôle majeur dans la reconstitution d'un maillage académique viennois. C'est pourquoi, je salue Martin Mutschlechner préposé au service de recherche et de documentation du château de Schöbrunn, Christina Gorol du service de documentation à l'Institut d'histoire d'Herder, à Nathalie Fourcade du mémorial de Rivesaltes, Verene Charbonnier du service d'archives de la région d'Occitanie, ceux du département du Tarn et de l'Aveyron.

Plusieurs spécialistes se sont montrés particulièrement réceptifs à mes questions. Je tiens donc à remercier Mathias Häberle délégué au CEJSH (journal de l'Europe centrale de sciences sociales et d'humanités), Sulamith Brodbeck pour son avis concernant l'iconographie « byzantine » des fresques, Pierre Wat pour ses remarques constructives et déterminantes, Emmanuel Pernoud pour ses apports quant à l'illustration de la jeunesse, Catherine Wermester pour ses judicieux conseils, Fanny Drugeon quant à ses précisions sur l'art catholique figuratif après 1950, Coralie Machabert quant à sa connaissance du monde artistique toulousain au XX^e siècle, et

Siwaporn Tongwat de m'avoir si aisément confié son mémoire sur les fresques de Châtel-Guyon.

Ce travail de recherche n'aurait pu aboutir sans l'aide inestimable de Pierre Bertrand, président de l'Association Les Amis de Nicolai Greschny, Francis Bec et Florence Laplume de l'association de l'Escapade des Rasperes. Je remercie particulièrement les municipalités concernées par mon travail, spécialement celles d'Encausse-les-Thermes et de Saint-Benoît de Carmaux qui m'ont laissée investiguer.

Ma gratitude s'adresse à des particuliers extrêmement motivés par mon entreprise : l'évêque Philippe Jourdain, le père Gérard Soulié, Lylianne Bonneau pour ses archives privées, Isabelle pour ses photographies.

Enfin, je remercie et embrasse mon cercle intime de relecteurs : Jean-Marc mon père, ma chère mère Claudette pour son fervent soutien et sa relecture critique, et mon très tendre Jean-François.

<i>Introduction.</i>	2
<i>I- Présentation : l'artiste et son œuvre.</i>	7
1. Une biographie à questionner	7
A. Mise en contexte critique du biographe.	7
B. Bribes biographiques.	9
C. Nicolai Greschny : une impasse pour l'histoire de l'art ?	18
2- Production artistique.	20
A. Le travail d'iconographe : les icônes.	20
B. <i>Les ensembles liturgiques.</i>	26
C. Les fresques.	28
3- Présentation du corpus : des fresques recouvrant divers contextes.	39
A. Œuvrer dans une salle de catéchisme : le cas de Laparrouquial.	39
B. Saint-Benoît de Carmaux : une église dédiée aux mineurs.	40
C. Encausse-les-Thermes : une station thermale pyrénéenne.	42
D. Autour d'un culte marial : le sanctuaire de Notre-Dame de Consolation.	43
4- Description des fresques.	45
A. Laparrouquial.	45
B. Saint-Benoît de Carmaux.	46
C. Encausse-les-Thermes.	50
D. Notre-Dame de Consolation.	52
<i>II- Des sources revendiquées aux sources implicites.</i>	55
1. Précision de l'héritage revendiqué.	55
A. Un héritage iconographique multidimensionnel...	55
B. L'héritage confronté à l'analyse iconographique : des compositions et thèmes post-byzantins.	63
C. Faire référence à l'Empire byzantin : usage de la citation.	66
2. Un héritage à relativiser : le spectre de la déformation.	69
A. L'Oriental à la mode.	69
B. L'École Russe : une déformation de l'art post-byzantin.	71
C. Le principe d'adaptabilité.	72
3. Au-delà d'un héritage : des ressources artistiques hétérogènes.	76
A. Des références médiévales.	76
B. Des fresques érudites : clins d'oeil à une histoire de la peinture et de la sculpture.	78
C. Allusions à des vestiges gréco-latins.	80
4. Silence : les sources contemporaines à l'artiste.	81
A. Des pratiques d'avant-gardes ?	81
B. Art religieux et avant-garde.	86
C. Culture moderne.	88
<i>III- Détournements : l'art de subvertir des langages artistiques.</i>	92
1. Entretenir l'équivocité herméneutique.	92
A. D'une mobilité iconographique à l'espace des significations.	92
B. Des exotismes.	98
C- Des réceptions équivoques.	104
D. Un artiste théologien ? La question de l'épiphanie artistique.	109

2. Transgresser les codes de l'iconographie orthodoxe.	114
A. Au nom d'une spatialité.	114
B. Thèmes et choix esthétiques propres.	116
C. Se dédouaner : un artiste « au service d'une collectivité ».	120
3. De l'art de véhiculer des messages.	123
A. Une vocation d'illustration et de pédagogie.	123
B. Une stratégie de ruptures visuelles : l'art de faire cohabiter des images hétéroclites.	127
C. Humour et mises en scènes : s'adresser au spectateur.	128
D. Un ou plusieurs messages ?	129
Conclusion.	132
Bibliographie.	133

Introduction.

Il nous eût plu d'introduire ce propos par la citation savante d'un historien de l'art, critique ou encore conservateur. Notre espoir a été déçu : Nicolai Greschny (1912-1985) n'a fait l'objet que de deux travaux scientifiques¹. Aucune monographie ne lui a été consacré à ce jour. Pourtant, cet artiste « avait les mains qui démangeaient »², d'après l'unique association s'occupant de référencer ses créations, Les Amis de Nicolai Greschny : il aurait laissé des icônes, objets d'art, et surtout, entre quatre-vingt-dix³ et deux-cent⁴ fresques dans la France entière.

Sa quasi-absence dans l'histoire de l'art relève d'une lacune historiographique significative. Greschny est un cas d'artiste émigré ayant vécu une partie de sa vie dans la clandestinité : né en Estonie, il fuit la révolution bolchévique en 1917 puis le nazisme dès les années 1930. Après la guerre (1945), il choisit pour

¹ Siwaporn TONGWAT, *Etude iconographiques des fresques de Nicolai Greschny dans l'église Saint-Anne de Châtel-Guyon et la réception des fresques de l'église Sainte-Anne de Châtel-Guyon*, mémoire de deuxième année de master, sous la direction de Pascale CHEVALIER, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

Marie Laure PELLAN, *Encausse-les-Thermes : hier et aujourd'hui*, Aspet, Editions Catherine de Coarraze.

² Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, Albi, Editions Grand Sud, 2010, p. 94.

³ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, Nouan-le-Fuzelier, Lion de Juda, 1992., p. 8.

⁴ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 111.

terre d'accueil la France, se retirant dans le département du Tarn où il fait le choix de vivre dans un hameau.

Cette situation précise les difficultés de notre travail de recherche : Greschny n'entre pas dans les cadres d'une histoire de l'art institutionnelle. Les archives se font rares, d'autant que certaines, comme celles de la Pologne, ont été détruites. La reconstitution des migrations artistiques est un processus lent et tributaire des relations géopolitiques, tel que le rappelle Jean-Michel Palmier⁵. Si les migrations de l'avant-garde ont été étudiées — notamment par Béatrice Joyeux-Prunel — celles de la seconde guerre mondiale (1939-1945) peinent à être identifiées. L'historien est face à une impasse : comment étudier ces migrations et réseaux informels ? C'est sans compter le caractère international et nécessairement polyglotte de ces mouvements humains. La maîtrise du russe, précieuse en l'occurrence, nous a fait défaut.

A ce problème s'ajoutent la politisation de l'art après 1945 et sa focalisation sur des centres urbains. En France, l'après-guerre offre une grille de lecture manichéenne partagée entre résistants et collaborateurs, ce notamment dans le monde artistique. Greschny s'en affranchit alors qu'art et artistes font encore l'objet d'une lecture artistique dualiste sous la guerre froide (1947-1991). L'art figuratif s'essouffle, au profit de tendances d'art abstrait exprimées dans les villes. Elles constituent aussi les nouvelles orientations artistiques prônées par l'Église à partir de 1965, date de sa réforme (soit Vatican II).

Toutefois, Greschny y échappe. Son cas remet en cause une histoire de l'art bilatérale, elle-même modelée par l'idéologie de la guerre froide. Elle esquive les particularismes artistiques, la diversité des publics, de leurs goûts et des territoires de création. A l'échelle nationaliste succèdent des maillages artistiques complexes dont les interactions restent encore à étudier. Il semble que Greschny en soit la preuve : l'artiste créerait dans le respect d'une « tradition byzantine »⁶. Quoiqu'elle soit déracinée de son pays originel, de ses édifice religieux (les basiliques russes), et devenue anachronique, elle répond à la demande de certains commanditaires, surtout des clercs.

⁵ Jean-Michel PALMIER, *Weimar en exil*, Paris, Payot, 1998, p. 23.

⁶ Voir le dossier d'annexes, source n°1, p. 2.

Ce réseau clérical implique des commandes d'art religieux, majoritaire chez Greschny. Mais il s'agit d'un domaine de recherche sous-développé en France : comme le rappelle François Boespflug, l'art religieux du XX^e siècle est associé à des pratiques confessionnelles et patrimoniales, d'où son délaissement par beaucoup d'historiens⁷. La reconnaissance d'un statut de créateur d'art sacré, initiée par des mouvements avant-gardistes au début du XX^e siècle, se délite jusqu'en 1965. Cette mutation, que subit Greschny, reste encore à étudier.

L'étude de cet artiste recouvre donc trois enjeux historiographiques majeurs : les mobilités artistiques— et leurs réseaux, notamment ruraux— le devenir de l'avant-garde d'art sacré jusqu'en 1965, et la diffusion/ usage de l'art post-byzantin⁸ en Europe.

Dans cette historiographie lacunaire, les sources concernant Greschny apparaissent limitées. Nous n'avons pas eu accès aux archives privées de sa famille. Par ailleurs, l'artiste n'a tenu aucun livre de compte, les commandes se passant surtout à l'oral⁹. Un seul film montre des séquences d'archives dans lesquelles l'artiste s'exprime. Son témoignage se réduit à peu de chagrin (1minute 05 secondes) : « je suis venu ici par fait de guerre. De Belgique. Avec les Belges. Je suis resté », affirme-t-il seulement. Ne restent que des sources écrites produites par des acteurs religieux et patrimoniaux. Le père Gilbert Assémat publie ses entretiens avec l'artiste. Ils font l'objet de deux volumes, le premier publié en 1990, le second en 1992¹⁰. Ni leur condition de réalisation, ni leur date ne sont connues. Nous avons été d'autant plus prudent qu'Assémat est un clerc : il n'est donc pas astreint à des méthodes scientifiques et peut nourrir des ambitions catéchistiques. Sa confrontation avec le recueil des Amis de Nicolai Greschny s'est révélée nécessaire : l'association fait paraître en 2010 le seul panorama existant des créations de Greschny, précédemment mentionné.

⁷ Isabelle SAINT-MARTIN, *Art chrétien, art sacré : regards sur l'art, France, XIX^e-XX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 7.

⁸ Relève de l'art post-byzantin l'art orthodoxes créés après la chute de Byzance, en 1453.

⁹ Voir le dossier d'annexes, source n°1, p. 2-3.

¹⁰ Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*

Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, Nouan-le-Fuzelier, Lion de Juda, 1992.

L'artiste est d'abord un « lieu de mémoire », selon l'expression de Pierre Nora¹¹. Ces sources témoignent de la conscience commémorative portée à Greschny : d'où l'intérêt de démêler la réalité d'une mythologie artistique.

Notre travail se propose de réévaluer ce mythe artistique centré autour d'un « art byzantin », tout en soulignant ses enjeux. Cette image d'Épinal conforte l'aspect monolithique du travail de Greschny : son art reste confiné dans une tradition orthodoxe anachronique — hors du temps — alors que l'artiste ne cesse de s'adapter au gré des commandes et des lieux qu'il traverse. Ce stéréotype réduit l'artiste au statut d'artisan perpétuant un savoir-faire. Il méconnaît les ressorts de ses capacités créatrices.

Les transferts culturels sont au cœur de notre sujet : l'héritage « byzantin » de Greschny suit des transformations dues aux cultures de sa terre d'accueil. Sa valeur change, puisqu'il s'acclimate à d'autres environnements. Dans ce contexte, la notion d'exotisme est déterminante : elle fixe un seuil d'étrangeté délimité par la culture du spectateur, tout en façonnant des images nouvelles. Cette hypothèse semble confirmée avec l'hommage rendu par l'écrivain Jean Roques à Greschny, son ami, dans la biographie d'Assémat :

« Cet homme marche tout seul et à rebrousse-temps. Il n'est que de faire quelques pas avec lui autour de la Maurinié pour entendre un contemporain des durées les plus reculées, pour se sentir cerné de toutes les époques. [...] ses hypothèses affolent l'imagination, jettent la perturbation dans les cases bien rangées de l'intelligence. Ce prophète — dont l'œil est traversé d'innocentes et si improuvées visions — dédaigne les garde-fous, puise à des savoirs perdus et instinctifs »¹².

Ce panégyrique érige Greschny en un alchimiste manipulant diverses iconographies, ce au mépris des règles ou de la temporalité des images. Le terme de « vision » est révélateur d'un processus d'assemblages visuels. Dans quelle

¹¹ Pierre Nora, sous la direction de. *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Quarto-Gallimard, 1997.

¹² Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny*, *op. cit.* p. 118-119.

mesure Greschny mobilise-t'il sa culture artistique afin de construire de nouvelles images adaptées à des commanditaires, publics et messages précis ?

Cette question ne s'appuiera pas sur une monographie. La méthode que nous adoptons privilégie la confrontation entre œuvres. Notre choix s'est porté sur la fresque, technique préférée de l'artiste et qu'il pratique assidûment. Du reste, ce sont les créations les mieux référencées, contrairement aux icônes. Liée au monument, la peinture murale fait corps avec l'espace, ses fonctions et ses représentations. Elle instaure un jeu entre culture et pratiques sociales.

Notre corpus comprend quatre édifices, leur sélection témoignant de leur diversité : leur implantation géographique, date de décoration, architecture, fonction, et culture différent. Les bornes chronologiques de notre sujet sont délimitées par ces chantiers, le premier étant signé en 1947, le dernier en 1953. Le fresquiste réalise la plupart de ses décorations avant Vatican II.

Ce corpus ne saurait se passer de comparaisons, ce afin de révéler un processus de recomposition iconographique.

Notre réflexion appelle un plan thématique. Il serait impossible d'adopter un plan chronologique : la cohérence de notre propos se fonde sur la mobilité de l'artiste et sa capacité d'adaptation à des édifices singuliers. Notre fil rouge suit la question de la fidélité à l'art byzantin et/ou sa modification. Partant d'une présentation de l'artiste et des édifices choisis (I), nous spécifierons le parcours artistique du fresquiste, tout en précisant sa sociologie de travail. Ce propos liminaire soutient une analyse iconographique détaillée (II) du corpus, afin de déceler les références culturelles sous-jacentes. Les critères de leur recomposition au service de messages singularisés seront étudiés (III).

I- Présentation : l'artiste et son œuvre.

1. Une biographie à questionner

A. Mise en contexte critique du biographe.

La biographie de Greschny dépend entièrement d'Assémat, qu'il nous convient de situer. Vicaire général du diocèse d'Albi, ce dernier a réalisé trois ouvrages consécutifs aux conversations menées avec l'artiste¹³. Ces entretiens auraient été « en partie enregistrées au magnétophone » d'après la quatrième de couverture du premier recueil¹⁴. La bande du magnétophone, vraisemblablement, a disparu. Du reste, les conditions de réalisation de cet entretien demeurent pour le moins obscures. Le premier livre, entrepris en 1978, n'est publié qu'en 1990. Sa

¹³ Le dernier ouvrage étant : Gilbert ASSEMAT, Nicolai GRESCHNY, *La Sainte-Face, vrai visage de Dieu*, Nouan-le-Fuzelier, Editions Lion de Judas, 1990.

¹⁴ Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*

préface définit clairement les objectifs de son auteur : révéler « aux Tarnais la mesure de cet homme exceptionnel »¹⁵. L'auteur semble un inconditionnel admirateur de Greschny. L'ouvrage ne semble « destiné qu'à un cercle assez restreint »¹⁶, Assémat faisant référence à un public amateur d'icônes. Il précise, ceci sans datation, qu' « après avoir été incomprise, l'icône obtenait en Occident ses lettres de noblesses et devenait même une mode. Nicolaï Greschny ayant sur ce sujet des aperçus lumineux, il était plus qu'utile de divulguer sa pensée nourrie par plusieurs siècles de pratiques iconographiques dans sa famille. L'art de l'icône mérite d'être scruté, déchiffré ; Nicolaï Greschny pouvait apporter dans cet effort une large contribution »¹⁷.

La mise en contexte de cette première parution est éclairante. Elle inscrit l'œuvre de Greschny ainsi que sa biographie au sein d'une « mode » de l'icône et, plus largement, dans une redécouverte de l'Orient chrétien inspirée de l'orientalisme. François Boespflug met lui-aussi en évidence cette tendance. Il attire notre attention sur la redécouverte de l'icône, plus particulièrement en France, ce phénomène constituant « à tout le moins un fait religieux significatif dans l'histoire du catholicisme au XX^e siècle. »¹⁸, son « premier retour »¹⁹ s'effectuant entre 1900 et 1917.

Les études byzantines ont le vent en poupe depuis la fin du XIX^e siècle. Au XX^e siècle, la redécouverte de l'icône commence en Russie avec la restauration de l'icône de la Trinité d'Andreï Roublev²⁰ en 1904, ce après une période d'oubli dite synodale²¹. En Europe, la création d'une section russe au Salon d'Automne à Paris en 1906 permet au collectionneur Serge Diaghilev de présenter sa collection de

¹⁵ Ibid., p. 7.

¹⁶ Ibid., p. 8.

¹⁷ Ibid., p. 8.

¹⁸ François BOESPFLUG, « La redécouverte de l'icône chez les catholiques. Le cas français », in Jean-Michel Spieser (dir.), *Présence de Byzance*, Gollion, Infolio, 2007, p. 31.

¹⁹ Ibid. p. 37.

²⁰ Andreï ROUBLEV, *La Trinité*, 1410-1427, icône avec *tempera* sur bois, 150 × 100 cm, Galerie Tretiakov, Moscou.

²¹ Le règne de Pierre le Grand (1682-1785) marque l'ouverture économique et culturelle de l'Empire russe à l'espace européen tandis que le tsar raffermis son pouvoir : il substitue au patriarcat orthodoxe un synode dont il nomme les membres.

trente-six icônes au public. La byzantinologie devenant une discipline académique en 1924 avec la création d'une chaire en Pologne, l'icône y est étudiée.

Par ailleurs, cet intérêt artistique favorise un rapprochement entre orthodoxes et catholiques. En 1925 est créé l'Institut Saint-Serge à Paris. Il est placé sous la direction du patriarcat œcuménique de Constantinople. A sa tête, Serge Boulgakov œuvre en faveur d'une proximité entre églises. L'Église d'Orient, berceau du christianisme, fait l'objet d'études approfondies tel *L'Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*²² écrit par Vladimir Lossky (1944). Assémat apporte sa propre contribution : l'auteur réalise, en collaboration avec Greschny, un livre sur l'icône de la Trinité de Roublev²³.

C'est dans ce contexte que se situent les publications d'Assémat. Par ailleurs, ses relations intimes avec Greschny sont fondées : non seulement leur ouvrage commun le suppose, mais leur fréquentation à l'Institut catholique de Toulouse le prouve²⁴. La prétention à une neutralité scientifique peut donc être remise en question, d'autant que l'ouvrage cible des amateurs d'icônes.

Bien qu'indirect, le témoignage rapporté par Assémat constitue la seule référence biographique. Aussi convient-il de l'utiliser, tout en la nuancant.

B. Bribes biographiques.

Greschny apparaît comme un homme déraciné de sa patrie, un « Russe d'Occitanie »²⁵. Or, ses racines sont présentées comme les principales sources inspirant son travail : « comme métier je fais des icônes. [...] On le fait dans ma famille depuis 800 ans »²⁶.

Il naît le 12 septembre 1912 du calendrier julien à Tallinn²⁷ au sein d'une famille d'uniates appelés Vieux-Croyants. Issue d'une partie schismatique de

²² Vladimir LOSSKY, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, Editions Montaigne, 1944.

²³ Gilbert ASSEMAT, Nicolai GRESCHNY, *La Sainte-Face, vrai visage de Dieu*, op. cit.

²⁴ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., 6-7.

²⁵ *Ibid.*, p. 111.

²⁶ Vladimir KOZLOV, *Nicolai Greschny : une affaire de famille*, diffusion TLT TéléToulouse, productions A ProPos, 2013.

²⁷ L'Estonie n'acquérant son indépendance qu'en 1918, elle est intégrée à l'Empire russe.

l'église orthodoxe, cette famille porte originellement le nom de Wolfkoff, changé lors des persécutions des *raskolniks* au XVII^e siècle²⁸. Elle maintient, par opposition à l'Église d'État, une tradition iconographique importée par une puissante famille : les Stroganov²⁹, originaires de la ville de Novgorod³⁰. Ces derniers, ayant connu une ascension économique et sociale entre le XVI^e siècle et le XVII^e siècle, « ont également joué un rôle exceptionnel dans le domaine des arts, au point de finir par donner plus tard leur nom à un style de peintures et de broderies »³¹.

Le père de Greschny, à la fois prêtre et *moujik* (paysan), forme son fils au métier ancestral d'iconographe qu'il pratique lui-même³². Greschny réalise sa première fresque à l'âge de sept ans, comme le rappelle avec humour l'anecdote rapportée par Assémat : « Mon premier chef d'œuvre n'est d'ailleurs pas une icône mais une fresque. J'avais sept ans. Je vois encore le mortier frais sur le mur qui se dressait devant moi ; je me hissais sur un échafaudage et je peignis, devinez quoi ? ... une locomotive ! Inutile de vous raconter l'algarade de mon père lorsqu'il s'aperçut du dégât. »³³. Cette anecdote, légendaire, n'est pas sans rappeler certaines hagiographies artistiques : celles que rapporte Giorgio Vasari pour le XVI^e siècle sont tout aussi fabuleuses³⁴. Par ailleurs, un certain goût pour la mise en scène et

²⁸ En 1652, le patriarche de Moscou Nikon entreprend de réformer l'Église russe: c'est alors le *Raskol* ou schisme en russe. Les opposants de ces changements, partisans de la vieille Église, sont appelés Vieux-Croyants. Ces derniers constituant une menace sont pourchassés par l'État allié au patriarcat moscovite.

Lire Nicholas Valentine RIASANOVSKY, trad. André Berelowitch, *Histoire de la Russie : des origines à 1966*, Paris, R. Laffont, 1994, *reprint*, 1996, p. 218.

²⁹ Les Stroganov est une riche et puissante famille de propriétaires fonciers jouant un rôle-clef dans la défense de la Russie, notamment de la Sibérie. Ennoblie dès 1610, elle est appréciée de la dynastie impériale des Roumanov (présente depuis 1613). A partir du XVI^e siècle s'élabore un « style Stroganov » recouvrant les domaines de l'architecture religieuse, fresques, icônes, et broderies.

Voir *Sainte-Russie : l'art russe des origines à Pierre le Grand*, éd. Jannic DURAND, Dorotea GIOVANNONI, Ionna RAPTI, (cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 5 mars-24 mai 2010), Paris, éditions du musée du Louvre, 2010, p. 592.

³⁰ Novgorod, située au nord-ouest de la Russie, aurait été la plus ancienne capitale de l'Empire russe : au IX^e siècle, la capitale est alors transférée à Kiev. Au XII^e siècle, Novgorod obtient le statut de république autonome gérée par un prince élu par une assemblée de citoyens. Elle se caractérise par d'intenses échanges artistiques, et accueille même Théophane le Grec (1340-1410).

³¹ Jacques DURAND, Dorotea GIOVANNI, Ionna RAPTI, *et al.*, (éd.), *Sainte Russie : l'art russe des origines à Pierre le Grand*, cat. exp., Paris, 5 mars-24 mai 2010, musée du Louvre ; Paris, Somogy, 2010, p. 592.

³² Le père de Greschny est vraisemblablement un prêtre uniaste : catholique, il conserve des rites orthodoxes. A ce titre, il est exempté de nicolaïsme : il peut donc fonder une famille et exercer un métier.

³³ Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*, p.17-18.

³⁴ Giorgio VASARI, *La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs, et architectes*, 1-2, Paris, Grasset et Fasquelle, 2007.

l'autodérision, aussi remarqué par Marie-Laure Pellan³⁵, semble une caractéristique inhérente à Greschny.

En 1917, la famille se réfugie en Silésie suite à la révolution russe³⁶, sur les terres d'Elisabeth Hunten³⁷, mère de l'artiste. Le père de Greschny décédé vers 1922, madame Hunten entreprend d'achever l'éducation de son fils en lui confiant un manuel d'icône ou *podlinnik* (подлинник en russe). Cette formation d'iconographe aurait été parachevée dès l'adolescence de Greschny, à en croire sa biographie : « à quinze ans je puis dire que ma formation en ce domaine était à peu près assurée, d'autant mieux que mon Podlinnik ne me quitta plus... du moins jusqu'à la débâche française de 1940 »³⁸.

Le jeune homme entreprend donc conjointement de passer son *Abitur* (baccalauréat) à Breslau, où il fait ses humanités. Puis, il entre au noviciat de Jésuites de province orientale³⁹ afin de préparer le *Russicum*⁴⁰, accroissant ses connaissances théologiques. Un an après son entrée, en 1932, il est renvoyé pour « conduite insupportable »⁴¹.

Nuançons ces affirmations : aucune trace de la famille de Greschny n'a pu être retrouvée, en dépit de recherches d'archives menées sur le serveur de la ville de Tallinn. Cette ville, bien que présentant un « environnement authentique »⁴² comprenant « des bâtiments significatifs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle »⁴³, est bombardée le 9 mars 1944. Si des vestiges historiques et ensembles

³⁵ Marie Laure PELLAN, *Encausse-les-Thermes : hier et aujourd'hui*, op. cit., p. 194.

³⁶ Avec l'arrivée des bolcheviks au pouvoir en février 1917, des mesures anticléricales sont prises puisque le pouvoir des diocèses est suspendu, les écoles orthodoxes fermées. Ces décrets voient une première diaspora de réfugiés russes, dont la famille de Greschny.

³⁷ La mère de Greschny est une allemande balte issue d'une famille d'ingénieurs huguenots venus à la demande de Pierre le Grand (1682-1725) afin d'oeuvrer dans la construction navale : elle possède donc des terres dans sa région natale, la Silésie.

³⁸ Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny*, op. cit., p. 18.

³⁹ D'après l'évêque Philippe Jourdan, certaines archives des Jésuites d'Estonie ayant survécu à la période soviétique auraient été transférées au Vatican.

Voir dossier d'annexes, source n° 11, p. 31.

⁴⁰ Le collège pontifical du *Russicum* est mis en place en 1929 par Pie XI et dirigé par les Jésuites de Rome. Y sont formés des prêtres catholiques ayant conservé des rites orthodoxes.

⁴¹ Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny*, op. cit., p. 20.

⁴² Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, *Centre historique (vieille ville) de Tallinn*, <https://whc.unesco.org/fr/list/822> [consulté le 15 octobre 2017].

⁴³ *Ibid.*

patrimoniaux subsistent, les archives ont pu être détruites. Cependant, Greschny mentionne deux de ces ancêtres⁴⁴ : Serge Wolkoff, dont la signature faite en 1532 se situerait dans le monastère de Dečani, et Théodose Wolkoff auteur d'un évangélaire de 1681. Nous ne retrouvons ni leurs signatures ni leurs œuvres alors que le monastère de Dečani, classé à l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, est conservé.

Après son renvoi en 1932, date charnière de sa vie, suivent quatre années décisives dans son apprentissage artistique. À vingt ans, il part « pour Berlin faire les beaux arts [*sic*] durant deux ans »⁴⁵. Il ajoute être l'élève du professeur Benno Kurt Wehlte (1897-1973)⁴⁶. L'institution en question serait probablement l'École Publique et Gratuite d'Arts Appliqués (*Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst*) dans laquelle Wehlte enseignait depuis 1933. Cette assertion n'a pas trouvé confirmation dans les archives de l'actuelle Université des Arts de Berlin⁴⁷. Quoiqu'il en soit, il y découvre « en profondeur l'art occidental »⁴⁸. Il précise : « A Berlin on travaillait particulièrement le côté technique, ce qui sera toujours pour moi d'une très grande utilité ; peinture à l'huile, étude des perspectives, anatomie, dessin d'après nature... J'acquis des connaissances jusque dans la technique de la fresque que je possédais pourtant déjà ; car si le procédé russe, très simple, est riche, chacun sait que les plus grands fresquistes sont tout de même italiens : Giotto, Cimabué ... »⁴⁹.

Greschny suit également, sans préciser de date, l'enseignement d'une certaine « école d'art de Schönbrunn » (la « *Kunstschule de Schönbrunn* »⁵⁰). Elle évoque le château viennois de Schönbrunn près duquel se regroupe l'association professionnelle des artistes d'Autriche (*Die Berufsvereinigung der bildenden*

⁴⁴ Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 15.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶ Wehlte est un professeur allemand spécialisé dans la couleur. Il a également mené les premiers examens techniques aux rayons X dans les musées, à partir de 1928. Ce spécialiste a enseigné à l'académie d'art de Dresden (1925-1930), à l'institut d'artisanat de Berlin-Charlottenburg (1930-1933), aux Beaux-Arts de Berlin (1933-1947), et à l'académie des Beaux-Arts de Stuttgart (1949-1963).

⁴⁷ Voir dossier d'annexes, source n° 6, p. 26.

⁴⁸ Gilbert ASSEMAT, *Un peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 20.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁰ Cette dernière école n'a pu être localisée. Voir dossier d'annexes, sources n° 7, 8 et 9, p. 27-29.

Künstler Österreichs). Néanmoins, cette association n'est fondée qu'en 1950. Ewald Königstein, rattaché au musée du district de Hietzing (*Bezirksmuseum Hietzing*) de Vienne suggère⁵¹ qu'il s'agit peut-être de l'Ecole Artistique d'État de Berlin (*Staatliche Kunstschule zu Berlin*) située dans le district de Schöneberg (Berlin) et dans laquelle Wehlte a enseigné. Cette information serait fautive pour l'archiviste de l'université des Beaux-Arts (*Universität der Künste*) de Berlin, Antje Kalcher, puisqu'elle nous certifie dans son courrier que Wehlte n'y a pas enseigné⁵².

Enfin, Greschny aurait passé deux ans supplémentaires au musée de Neisse en qualité de « stagiaire ». Ce musée dépend alors en partie du duc de Pologne et de l'archevêque de Breslau⁵³.

Ces années auraient été accompagnées d'un engagement politique. Dès 1933, Greschny aurait intégré deux mouvements de jeunesse anti-hitlériennes⁵⁴. Puis, il serait rentré au service du cardinal Adolf Bertram⁵⁵, prince-évêque de Breslau, tout en « s'infiltrant » dans les jeunesses hitlériennes. Sa mission aurait été de transmettre des documents destinés à constituer un livre blanc contre le nazisme. Au regard de l'attitude ambiguë de l'Église vis-à-vis du nazisme⁵⁶, ce dernier point peut être contesté : si certains évêques d'Europe de l'Est dénoncent la politique du chancelier allemand, d'autres tel le cardinal Bertram, se rangent à l'hitlérisme.

Démasqué dans ses agissements, Greschny aurait alors été contraint à l'exil. Il aurait passé la frontière entre l'Allemagne et la Tchécoslovaquie. Les jésuites de Brno (dans l'actuelle République tchèque) l'auraient accueilli. Son séjour de quelques semaines à Prague n'est que provisoire puisqu'il s'agit pour lui d'obtenir le droit de circulation vers l'Autriche.

⁵¹ Voir dossier d'annexes, sources n° 9, p. 29

⁵² Voir dossier d'annexes, source n° 7, p. 27.

⁵³ Le musée de Neisse n'a pas donné suite à notre lettre.

⁵⁴ La Nouvelle Allemagne et la jeunesse Allemande du 1^{er} novembre. Elles sont condamnées par la loi du 14 juillet 1933 interdisant tout autre parti ou mouvement politique que le Parti national-socialiste des travailleurs allemands.

⁵⁵ Le cardinal Bertram (1859-1945), ordonné prêtre en 1881 est nommé évêque en 1906. Il préside les conférences de Fulda (1931-1938) interdisant aux catholiques d'adhérer au parti nazi. Toutefois, ses relations avec Adolf Hitler demeurent ambiguës : ne s'opposant pas au régime nazi il lui donne à l'occasion de la publication de la lettre pastorale de juin 1933, les marques publiques de son soutien. Le 1^{er} octobre 1938, le cardinal Bertram envoie un télégramme de félicitations à Hitler qui vient d'annexer la Tchécoslovaquie. Enfin, en 1945, il prend la libre initiative d'organiser une messe de Requiem en la mémoire d'Hitler.

⁵⁶ Michel PHAYER, *L'Église et les nazis 1930-1965*, Paris, Levi, 2001, p. 21-47.

Installé à Vienne en 1936, il y reste jusqu'en 1938. Malgré son exil politique, il aurait collaboré avec un certain « professeur Strelher », lui servant d'assistant technique. Par ailleurs, Greschny aurait vendu ses icônes par nécessité économique. Ces dernières acquièrent une valeur marchande contraire à leur principe. Des fresques auraient également été réalisées⁵⁷. De cette période demeure seulement l'icône de l'Emmanuel⁵⁸ - le Christ jeune - rapportée en France. Parallèlement, Greschny aurait encadré des scouts⁵⁹. Ainsi aurait débuté son activité pédagogique auprès de la jeunesse⁶⁰.

L'entrée d'Hitler à Vienne le 15 mars 1938 contraint une fois encore l'artiste à s'exiler. Obtenant un faux passeport, il aurait alors gagné Venise où une famille juive était prête à l'abriter. Fermement décidé à entrer au *Russicum*, Greschny serait arrivé au Vatican alors qu'Hitler y était reçu par Benito Mussolini. Il aurait été caché dans « une des pièces de la caserne des gardes suisses »⁶¹ avant de demander l'asile en France. Essuyant un refus, il aurait obtenu un visa pour rejoindre l'Estonie. Un « immense tour à travers la Yougoslavie, la Hongrie, la Slovaquie, la Pologne (Cracovie et Varsovie) »⁶² aurait alors été entrepris grâce à « un billet payé par les services du Pape Pie XI »⁶³. Arrivé à Wilno où son visa n'aurait pas été reconnu, il serait parvenu, grâce à des « jésuites avertis », à gagner Riga puis Tallinn où il aurait séjourné dans son ancien pensionnat.

Greschny espère néanmoins poursuivre des études de théologie en Belgique dans l'immuable perspective d'intégrer un jour le *Russicum*. Grâce aux concours des ambassadeurs de France et de Belgique, il serait parvenu à obtenir un visa. Ce dernier n'ayant pas été reconnu à Copenhague pour des motifs nous étant inconnus, la situation aurait été dénouée suite à l'intervention des jésuites du Danemark auprès de l'ambassade de Belgique.

⁵⁷ L'une représenterait notamment un Saint-Georges peint dans l'abbaye bénédictine Notre-Dame à Heiligenkreuz.

Toutefois, ces oeuvres n'ont pas été référencées.

⁵⁸ Nicolai GRESCHNY, *L'Emmanuel*, s.d., icône avec *tempera* sur bois et *risso*, 18 x 15,5 cm, chapelle privée de l'artiste, La Maurinié.

⁵⁹ L'association des Amis de Nicolai Greschny, *Biographie : une vie digne d'un roman, une passion pour la peinture*, http://www.nicolaigreschny.net/?page_id=5, [consulté le 03 novembre 2017].

⁶⁰ Il aurait notamment connu le fils du chancelier autrichien Kurt Schuschnigg.

Gilbert ASSEMAT, *Un peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 24.

⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶² *Ibid.*, p. 25.

⁶³ *Ibid.*, p. 25.

De 1938 à 1940, Greschny aurait étudié à l'université de Louvain, poursuivant « des études de philosophie et de théologie »⁶⁴. L'artiste se serait familiarisé avec Platon, Plotin, Philon. C'est à ce moment-là, contrairement à ce que prétend Siwaporn Tongwat⁶⁵, que Greschny aurait organisé sa première exposition⁶⁶. Parallèlement, il serait devenu illustrateur pour une revue missionnaire titrée *Missi*⁶⁷. Cependant, ni les registres de l'université de Louvain⁶⁸, ni les revues missionnaires de Belgique ne mentionnent son nom.

La reddition de Léopold III, roi des Belges, le 28 mai 1940 marque le début de l'occupation nazie de la Belgique. Contraint à la fuite, Greschny serait arrivé pour la première fois en France à la gare d'Orléans où il aurait été arrêté. Dépouillé de ses biens, les icônes de sa famille et son *podlinnik* lui auraient été confisqués, hormis l'icône de l'Emmanuel. Il aurait été envoyé au camp de Saint-Cyprien près de Perpignan où il aurait souffert de la faim. L'évêque de Perpignan, monseigneur Bertrand, aurait contribué à le faire évader illégalement, « en simulant une évasion »⁶⁹. Il aurait par la suite obtenu un sauf-conduit grâce à des jésuites pour étudier à l'Institut Catholique de la ville de Toulouse.

Jusqu'à la fin de l'année 1942, l'artiste, logé au collège des jésuites du Caousou à Toulouse, aurait suivi, en externe, les cours de théologie à l'Institut. Inspiré par la philosophie de Vladimir Soloviev (1853-1900)⁷⁰, il aurait réalisé une licence portant sur le thème du *Logos* dans l'*Épître aux Hébreux*⁷¹. Sa collaboration avec le monde de l'édition se serait poursuivie avec une certaine « Mme Garnier », en charge d'une certaine édition « Beaux livres ». Cette édition n'est cependant pas

⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵ Siwaporn TONGWAT, *Etude iconographiques des fresques de Nicolai Greschny dans l'église Saint-Anne de Châtel-Guyon et la réception des fresques de l'église Sainte-Anne de Châtel-Guyon*, mémoire de deuxième année de master, sous la direction de Pascale CHEVALIER, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, p. 8.

⁶⁶ Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 27.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁸ Voir dossier d'annexes, source n° 13, p. 32.

⁶⁹ Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 28.

⁷⁰ Poète et philosophe russe, Soloviev s'inscrit contre le nationalisme tendant à isoler la Russie, dont l'une des chevilles est l'orthodoxie. Il prône l'union des églises par une chrétienté jugée universelle.

⁷¹ Cette dernière n'est pas accessible à ce jour, malgré des autorisations demandées à l'Institut catholique de Toulouse.

recensée⁷². Il aurait aussi exposé ses oeuvres dans le magasin « Entraide des Artistes »⁷³.

L'invasion de la zone libre par les Allemands à partir de novembre 1942 contraint Greschny à une nouvelle retraite : son camarade de l'Institut, l'abbé Henri Médalle aurait incité l'archevêque d'Albi à accueillir l'artiste dans la Collégiale⁷⁴ tout en lui permettant de suivre des cours de théologie au Grand Séminaire. Il aurait réalisé pour Louis-Charles Bellet (1880-1951), président de l'association Les Amis du Musée Toulouse-Lautrec, un triptyque et un chemin de croix⁷⁵. Assémat mentionne, sans toutefois préciser de date, ses activités de résistance. Elle est attestée par la présence de l'artiste sur une photographie du maquis de Carmaux⁷⁶. Il aurait, avec l'abbé Henri de Villeneuve⁷⁷, contribué à faire passer la frontière à des personnes, tout en étant affecté au service de santé de la Croix-Rouge.

Au lendemain de la Libération, Greschny se fixe à Albi, puis à la Maurinié dans le Tarn, un hameau acheté en 1948. L'artiste s'assure un revenu grâce à la réalisation de fresques. «Gilbert Assémat, futur vicaire général d'Albi], et camarade de séminaire[, l'encourage et lui ouvre les portes de nombreuses paroisses»⁷⁸. Ses fresques, dispersées dans la France entière jusque sur l'île d'Oléron⁷⁹ témoignent d'une activité dense et ininterrompue de 1947 jusqu'à 1985. Mais elles indiquent aussi un réseau de commanditaires étoffé se ramifiant au cours de la carrière de l'artiste. Néanmoins, le concile de Vatican II (1962-1965) est un frein à sa production⁸⁰. Contraint de diversifier ses activités, Greschny crée, en

⁷² Centre Régional des Lettres (Midi-Pyrénées), *Maisons d'édition*, <http://www.crl-midipyrenees.fr/annuaire/maisonsedition/?type=maisonsedition&departement=3&categorie=1&se-arch=garnier>, [consulté le 26 octobre 2017].

⁷³ Cette organisation est créée par le gouvernement de Vichy en 1939 afin de permettre aux artistes les plus défavorisés d'exposer sans frais.

⁷⁴ La Collégiale regroupe d'anciens prêtres ayant cessé d'officier.

⁷⁵ Toutefois, ces œuvres n'ont pas été référencées à ce jour.

⁷⁶ Nicolai Greschny est effectivement présent sur une photographie du maquis de Carmaux .

Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 11.

⁷⁷ L'abbé Henri de Villeneuve est un des membres du *Corps Franc de la Montagne Noire*, un organisme de résistance créé à Castres le 21 avril 1944.

La Dépêche, « il y a soixante-dix ans le Corps Franc se battait en Montagne Noire », publié le 25 mai 2014, <https://www.ladepeche.fr/article/2014/05/25/1888079-70-ans-corps-franc-battait-montagne-noire.html>, [consulté le 23 octobre 2017].

⁷⁸ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 7.

⁷⁹ Voir dossier d'annexes, annexe n° 2, p. 34.

⁸⁰ Nous y revenons plus en détail p. 25-26.

1970, des stages d'artisanat : les « vacances insolites ». Prodiguant des « cours de techniques des peintres anciens »⁸¹, il assure notamment un cours sur l'icône.

Ce changement d'orientation correspond aussi aux besoins d'une famille nouvelle : marié le 20 avril 1953 avec Marie-Thérèse Greschny, l'artiste a deux enfants, Anouchka et Michaël. Si M^{me} Greschny se consacre exclusivement au travail de l'émail, son mari conjugue à la fois les stages pédagogiques et la peinture murale. Toutefois, la famille aurait toujours eu à surmonter des difficultés économiques. D'après Alain Catalo⁸², ami et maçon de Greschny l'ayant assisté dans ses premiers chantiers, le fresquiste n'aurait pas été un âpre négociant de son art.

Sans appartenir à un cénacle, Greschny tisse des affinités artistiques au gré de ses chantiers et propres expérimentations. Dès 1949, il s'insère dans le maillage artistique carmausin proche de la Maurinié en collaborant avec Georges Virazels (mort en 2007)⁸³ à l'église de Saint-Benoît de Carmaux. En 1954, Greschny rencontre le photographe Jean Dieuzaide (mort en 2003). En 1956, le fresquiste décore avec un élève de Pablo Picasso, Sabbi, l'église de Notre-Dame de Châtel-Guyon⁸⁴. Des partenariats artistiques avec le monde de l'industrie auraient aussi été mis en oeuvre : Greschny aurait collaboré avec la fabrique de céramique Defos située à Albi⁸⁵.

Le 24 février 1985, il décède. Il repose aujourd'hui dans sa chapelle de La Maurinié.

⁸¹ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolaï Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 8.

⁸² Vladimir KOVLOV, *Nicolaï Greschny : une affaire de famille*, op. cit.

⁸³ Cet artiste zurichois intégré à « l'école de Paris » a collaboré avec Marcel Pagnol dans la réalisation de ses premiers films avant de se réfugier à Carmaux après la seconde guerre mondiale.

⁸⁴ Siwaporn TONGWAT, *Etude iconographiques des fresques de Nicolaï Greschny dans l'église Saint-Anne de Châtel-Guyon et la réception des fresques de l'église Sainte-Anne de Châtel-Guyon*.

⁸⁵ Cette dernière ferme ses portes en 1963. Cette période de collaboration est mal-délimitée : d'après Michaël Greschny, Nicolaï Greschny était un ami de la famille Defos et n'exécutait de céramique qu'à titre personnel.

Voir dossier d'annexes, source n° 1, p. 3.

C. Nicolai Greschny : une impasse pour l'histoire de l'art ?

De toute évidence, il faudrait bien plus d'un an de travail afin de reconstituer, avec fidélité, de telles pérégrinations - si tant est qu'elles puissent être vérifiées. Assémat qualifie lui-même de « véritable roman »⁸⁶ la vie de l'artiste. Le récit biographique souligne, à plusieurs reprises, sa clandestinité et ses voyages sous de fausses identités. Ses visas ne cessent de changer. Les nombreuses interventions des jésuites présagent d'un vaste réseau catholique performant dont aurait bénéficié l'artiste. Ce premier parcours informel porte préjudice à Greschny : réfugié politique clandestin, il ne rentre pas dans les critères d'une histoire de l'art institutionnelle. S'ajoute à cette clandestinité la destruction et/ou des changements affectant certains centres d'archives d'Europe de l'Est. Près de 70 % du territoire polonais dans lequel Greschny a passé son Abitur aurait été ravagé⁸⁷. Les archives des jésuites estoniens ont, rappelons-le, été évacuées, lors de l'invasion soviétique en 1917, et sont en partie conservées au Vatican. De telles archives participent à des réseaux informels, lesquels demeurent difficiles d'accès.

A cette première difficulté s'ajoute la position d'isolement volontaire de l'artiste. Lui-même déclare : « Nous vivons ici un peu au bout du monde. Et je

⁸⁶ Gilbert ASSEMAT, *Un peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 24.

⁸⁷ Université Paris-Sorbonne IV, *De Breslau à Wrocław 1918-1945*, http://www.circe.paris-sorbonne.fr/villes/wroclaw_simon/page2.html, [consulté le 01 octobre 2017].

prépare comme ça aussi l'avenir pour mes mioches qui vont continuer à vivre ici. Et j'espère qu'ils continueront notre tradition »⁸⁸. Il semblerait que Greschny n'ait jamais eu vocation à s'insérer sur le marché de l'art. Contrairement à d'autres artistes immigrés, comme Vassily Kandinsky (1866-1945), il ne participe d'aucun cosmopolitisme artistique urbain et ne bénéficie d'aucune reconnaissance institutionnelle. Du reste, ses principaux commanditaires forment un réseau catholique privé. Greschny ne trouve donc pas sa place dans le contexte d'une histoire essentiellement urbaine depuis les années 1960. La théorie des centres culturels après 1945 de Christophe Charle met en évidence le « pouvoir d'attraction et de consécration] de la ville[, sa dynamique et son originalité intrinsèque »⁸⁹. Toujours pour Charle, « l'art contemporain » dépend de ces noyaux urbains aux fortes interactions symboliques et sociales. Greschny ayant vécu « au bout du monde », il ne bénéficie guère d'une consécration urbaine. Néanmoins, la définition de Charle faillit en ne tenant pas compte d'un critère primordial : le public et son goût. Sa vision du centre urbain et culturel éclipse les autres territoires et sociétés liées.

L'isolement de Greschny n'est pas seulement géographique, il est aussi esthétique, voire éthique : la victoire de l'abstraction vers les années 1950 n'atteint pas Greschny, lequel poursuit ses activités d'art figuratif. Cette victoire, concrétisée par les nouvelles orientations esthétiques de Vatican II, redéfinit aussi l'art catholique réconcilié avec le « temps présent, et notamment l'abstraction »⁹⁰ : les formes fonctionnelles et épurées sont privilégiées, au détriment de décorations trop fastueuses. Greschny reste à l'écart de ce changement de paradigme artistique atteignant l'art chrétien. En se revendiquant iconographe, l'artiste rapporte ses créations au principe de l'iconographie.

Ces différents constats mettent en évidence la position marginale de Greschny par rapport à un monde artistique essentiellement urbain. Il nous paraît essentiel de dresser un panorama de ses créations, ce afin de comprendre sa démarche artistique.

⁸⁸ Vladimir KOVLOV, *Nicolai Greschny : une affaire de famille...*, op. cit.

⁸⁹ Christophe CHARLE (dir.), *Le Temps des capitale culturelles, XVIII^e-XX^e siècles*, Lonrai, Champ Vallon, 2009, p. 13.

⁹⁰ Fanny DRUGEON, *L'Église et l'abstraction : intégration ou profanation ? – L'exposition « Libri Libri e oggetti d'arte religiosi »*, Rome, 1950, http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/La%20Profanation_%20Drugeon.pdf, [consulté le 10 janvier 2018].

2- Production artistique.

A. Le travail d'iconographe : les icônes.

Le métier d'iconographe renvoie d'abord à la réalisation d'icônes. A ce titre, examiner leurs principes et signification rituelle est incontournable.

Les origines de l'icône, ou *εἰκών* (image, ressemblance, en grec), sont contestées. Les premières icônes, pour s'en tenir strictement à l'étymologie, sont les portraits du Fayoum réalisés entre le I^{er} et le VI^e siècles après Jésus-Christ à l'encaustique⁹¹. Par la suite, cet art est défini et associé à un rituel de vénération politique et religieux sous l'Empire byzantin (330-1453). Leur culte, évoqué pour la première fois au milieu du VI^e siècle après Jésus-Christ, relève d'écrits fabuleux. Ces légendes associent leur réalisation à une manifestation divine, les icônes étant dites *acheiropoiètos* (non-faites de la main de l'homme en grec). Leurs propriétés les rattachent directement au saint patron des peintres, Luc l'Évangéliste, lequel est considéré comme le premier iconographe : ayant réalisé le portrait de la Vierge, cette dernière aurait transféré des vertus magiques dans son portrait⁹². Cette

⁹¹ Les portraits du Fayoum recouvrent un ensemble de portraits funéraires réalisés à Hawara en Égypte. Ils montrent l'évolution des pratiques funéraires romaines depuis les sarcophages.

⁹² Bruno DUBORGEL, *L'icône : art et pensée de l'invisible*, Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1991, p. 46.

narration souligne, avant même les écrits théologiques byzantin, le lien inextinguible entre l'Incarnation, constitutive à toute image, et son lien avec la parole de Dieu.

Les normes iconographiques et rituelles de l'icône sont pour la première fois énoncées au concile de Nicée (325). Elles se précisent avec les conceptions⁹³ de Jean Damascène (676-749) et de Théodore le Studite (759-826)⁹⁴ étroitement liées à la liturgie byzantine. Théodore le Studite met l'accent sur la consubstantialité de l'icône et de la divinité, à la manière du sceau (soit le prototype divin) marquant la cire de son empreinte (soit l'icône humaine). Egon Sendler (1923- 2014), hiéromoine uniate, explicite cette théologie : « "L'invisible se fait voir". Cela signifie que le Verbe invisible, né de l'Invisible, est apparu à nos yeux, que nous avons vu la personne même du Verbe, son hypostase. Ainsi l'icône du Christ ne représente pas seulement sa nature, mais son hypostase »⁹⁵.

Objet de vénération relative, (*proskunésis schetiké* en grec), l'icône ne peut donc être adorée (*latreiotiké proskunésis* en grec) qu'en accomplissant le rituel eucharistique. Cette conception de la contemplation de l'icône demeurera dans le patriarcat russe, héritier de l'orthodoxie, et ce malgré leur adaptation suivant les évolutions historiques de l'orthodoxie⁹⁶. Des affinités formelles et thématiques avec les icônes byzantines sont maintenues en Russie jusqu'en 1721⁹⁷. Cette année marque le début des réformes de modernisation entreprises par Pierre le Grand. Sur le plan artistique s'opère un rapprochement formel avec l'art européen. Dès lors, pour le métropolite Alfeïev Hilarion, « la tradition iconographique n'est plus

⁹³ Moshe BARASCH, *Icon : studies in the History of an Idea*, New York University Press, New York, 1992, p. 254-284.

⁹⁴ Ces deux théologiens chrétiens et Pères de l'Église défendent la vénération des images à l'heure des crises iconoclastes (723-775 et 813-843).

⁹⁵ Egon SENDLER, *L'icône, image de l'invisible : éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981, p. 44.

⁹⁶ Une de ces adaptations transforme, par exemple, le *templon* byzantin en iconostase russe, entre le XIV^e et le XV^e siècle. Une telle modification nécessite un usage et une disposition différente de l'icône.

Lire Catherine BORTOLI-DOUCET, « L'Iconostase et l'espace sacré dans l'église russe aux XIV^e et XV^e siècles : d'où provient le développement en hauteur de cette iconostase ? », in Michel KAPLAN (dir.), *Le Sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2001, p. 25-43.

⁹⁷ Marie-Pierre REY, *La Russie face à l'Europe. D'Ivan le Terrible à Vladimir Poutine*, Paris, Flammarion, 2016., p. 40.

respectée que des Vieux-Croyants, chez lesquels le développement de l'art chrétien s'arrête aux standards de la fin du XVII^e siècle dans lesquels ils demeurent figés »⁹⁸ — mouvement religieux auquel se rattache la famille de Greschny.

La conception spirituelle de l'icône rejaillit sur sa réalisation. Le dessin du prototype est rapporté sur une planche au moyen d'un papier ocré ou d'une pointe d'argent. S'ensuit, après fixation de la feuille d'or, un travail de l'ombre vers la lumière : l'iconographe, par un système de hachures (nommé *iconops*) plus claires que le fond (appelé *proplasma*), rend possible l'incarnation du personnage. Force est de constater que la réalisation religieuse des icônes correspond aussi à ses principes spirituels. L'apprentissage iconographique de Greschny par son père, un Vieux-Croyant, aurait vraisemblablement respecté cette spiritualité.

Bien que dépendant de l'orthodoxie, l'icône intègre une histoire géopolitique et artistique complexe.

La circulation de ces objets est d'abord à prendre en compte, surtout entre les différents patriarcats chrétiens. Ainsi Jean Wirth a-t-il mis en évidence l'inspiration des artistes d'Europe de l'Ouest quant à des modèles byzantins au XII^e siècle sans préciser pour autant s'il s'agit d'icônes : « La manière de copier change encore à la fin du XII^e siècle, par la volonté des artistes de dominer la syntaxe de l'art byzantin qui les amènent à reproduire exactement des personnages et des gestes dont on reconnaît, sinon le modèle byzantin exact, du moins le type de modèle »⁹⁹. Cette circulation est donc certifiée dès le XI^e siècle par la pratique de l'imitation. Elle correspond aussi à la revendication d'une filiation à l'Empire byzantin : « Au Moyen-Âge, depuis l'année 800 où Charlemagne avait été sacré empereur par le pape, il était admis en Occident qu'avait été effectué ce que les intellectuels carolingiens avaient appelé la *translatio imperii*, le « transfert de l'empire » d'Orient en Occident »¹⁰⁰. L'art byzantin sert, et ce dès l'époque carolingienne, une stratégie de légitimation des pouvoirs religieux et politiques. La présence française dans l'ancien Empire byzantin est encore réaffirmée au XVI^e

⁹⁸ Alféïev HIALRION, *Images de l'invisible, l'art dans l'église orthodoxe*, Epinay-sous-Sénart, Editions Sainte-Geneviève, 2007, p. 200.

⁹⁹ Jean WIRTH, *L'Image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 2008, p. 69.

¹⁰⁰ Marie-France AUZEPY, « la fascination de l'Empire », in Marie-France AUZEPY (dir.), *Byzance en Europe*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 10.

siècle par les *Capitulations*¹⁰¹ de 1535. Elle confère au roi de France, alors François I^{er} (1515-1547), des privilèges avec l'Empire ottoman (623-1923).

Ces liens privilégiés persistent, ce malgré la période de mépris que connaît l'icône au XVIII^e siècle. Byzance apparaît, sous la plume de certains philosophes tel un « 'tissu de révoltes, de séditions et de perfidies' » (Montesquieu) ou le « 'triomphe de la barbarie et de la religion' » (Gibbon) »¹⁰². Ce rejet s'intensifie par la constitution de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793) : cette dernière favorise l'inspiration de l'art italien, au détriment de celle des icônes.

Leur ostracisme prend fin au XIX^e siècle, bien que les stéréotypes liés à Byzance survivent. Les campagnes napoléoniennes en Egypte (1798-1801) ouvrent un nouveau champ d'étude privilégiant le prisme de l'Orient. Parallèlement, l'intérêt pour les chrétiens d'Orient s'accroît avec leur massacre¹⁰³.

Au XX^e siècle, l'icône occupe une place privilégiée. La révolution d'octobre 1917 et l'avènement des soviets (ou *sovét* en russe : le conseil) contraint de nombreuses familles, comme celle de Greschny, à l'exil¹⁰⁴. Néanmoins, comme le soutient Stephan Brenske, ces migrations nourrissent des circulations et transferts artistiques : « cependant, la contradiction entre l'art moderne et les images religieuses russes n'est qu'apparente. Elle se dissout au moment où l'analyse quitte le niveau de la généralité pour se tourner vers une inspection attentive d'œuvres d'art singulières »¹⁰⁵. De nombreux artistes s'inspirent alors de l'iconographie russe, et plus généralement, de traditions artistiques revisitées : Aexej Jawlensky (1864-1941), par exemple, s'installe à Munich pour créer des images qu'il prénomme lui-même saintes-faces ou encore méditations. De même, certains visages peints par Georges Rouault (1871-1958) s'inspirent d'icônes, en particulier le tableau de *La Sainte Face*¹⁰⁶. D'un point de vue scientifique, l'icône fait alors l'objet d'une attention plus poussée, surtout avec l'essor, déjà mentionné, des

¹⁰¹ Ce traité signé le 4 février 1536 entre François I^{er} et Soliman le Magnifique permet aux navires français de commercer avec les ports de l'empire ottoman tandis que le roi de France devient protecteur des lieux saints et des chrétiens de ce même empire.

¹⁰² Jean-Claude CHEYNET, *Histoire de Byzance*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 117.

¹⁰³ Ceux du Liban et à Damas, en 1860 motivent l'envoi d'un corps expéditionnaire français par exemple.

¹⁰⁴ A la suite de la guerre civile (1917-1921) opposant les *bolcheviks* appelés Russes rouges et les tenants de la monarchie ou Russes blancs, certaines familles de Russes blancs s'exilèrent.

¹⁰⁵ « However, the contradiction between the modern work of art and the Russian religious image is only an apparent one. It dissolves at the moment when the analysis leaves the level of generality and turns into a close inspection of the particular artworks », Stephan BRENSKE, *Ikonen und die moderne*, Regensburg, Schnell et Steiner, 2005, p. 14.

¹⁰⁶ Georges ROUAULT, *La Sainte Face*, huile sur toile, 50 x 36 cm, Fondation Georges Rouault.

études byzantines. Certains collectionneurs privés russes, également contraints à la fuite, incitent à une redécouverte informelle. Elle est officialisée en France avec la donation des frères Dutuit, au début du XX^e siècle au musée du Petit Palais.

Nous l’observons : les icônes de Greschny sont précédées du prestige accordé, dès le début du XX^e siècle, à l’étude et à l’inspiration de ce genre artistique. Loin d’être exclusivement un héritage orthodoxe, l’icône sert de terreau à une partie de l’art moderne. Son caractère prétendument invariable est remis en cause dès qu’est pris en compte son acclimatation à différents contextes socio-historiques. Ces conditions suggèrent le cadre dans lequel oeuvre Greschny. Ses icônes ne répondent plus aux orientations théologiques et artistiques, surtout après 1945. Elles sont donc avant tout réalisées pour des particuliers.

A ce jour, vingt et une icônes¹⁰⁷ ont été référencées. Leur nombre reste indéterminé, étant entendu qu’elles appartiennent désormais, pour la plupart, à leurs commanditaires. Aucun livre de compte n’a été, à notre connaissance, retrouvé. La relation entretenue par l’artiste avec les icônes est, par ailleurs, équivoque. Si Greschny les commercialisait, il pouvait tout aussi bien les donner ou les troquer, en cas de nécessité¹⁰⁸. Pourtant, l’artiste aurait démenti tout intérêt commercial. L’icône aurait alors été présentée comme un remède spirituel : « Attention ! Je ne devrais pas dire : ce que les gens me demandent, mais ‘ce dont les gens ont besoin’. Comprenez-moi bien. Je rends un service sacré en faisant des icônes. Quand quelqu’un désire une Vierge, je ne me plie pas artistiquement, mais je me comporte comme un prêtre qui va dans une maison bénir un objet qu’une famille lui a demandé de bénir »¹⁰⁹.

La qualité des icônes présentées par l’association des Amis de Nicolai Greschny est extrêmement variable. Celle de l’Emmanuel, peinte à Vienne en 1936, présente un riche revêtement (appelé *oklad* en russe) d’or incrusté de camés. Elle se rapproche de certaines reliures carolingiennes, observant des principes de composition et des matériaux similaires¹¹⁰. Par ailleurs, son format (18 x 15,5 cm)

¹⁰⁷ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, *op. cit.*, p. 20-37.

¹⁰⁸ Gilbert ASSEMAT, Un peintre d’icônes : Nicolai Greschny, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁰ L’évangélaire dit de Metz conservé à la Bibliothèque Nationale de France et réalisé au IX^e siècle présente la même composition (exceptées l’ivoire et la calligraphie) d’or repoussé et de camés. Cet héritage est byzantin.

surpasse celui des autres icônes présentées (10,5 x 15,5 cm) par l'ouvrage. Ces dernières sont, *a contrario*, bien moins richement ornées. L'association des Amis de Nicolaï Greschny avance des conditions précaires de réalisation : « La majeure partie des icônes présentées dans cet ouvrage appartiennent à la chapelle de la Maurinié. Certaines ont été réalisées pendant la dernière guerre à l'époque où Nicolaï Greschny vivait dans la clandestinité, caché à la collégiale d'Albi. Réalisées souvent avec des moyens de fortune, ces icônes remplies de charme, rayonnant d'un artiste qui exprime sa foi »¹¹¹. Toutefois, le livre ne mentionnant que les icônes de la chapelle privée de l'artiste, il n'est donc pas exclu que d'autres icônes, richement ornées, aient été créés.

Réalisées *a tempera*, les icônes dont nous disposons incluent un travail de la feuille d'or. Leur caractéristique repose sur une simplicité de composition - peut-être due à la modestie du support. L'artiste revendiquant¹¹² un héritage de l'école de Novgorod, une comparaison s'impose.

Cette école artistique formée au IX^e siècle et persistant jusqu'en 1478¹¹³ forge ses propres critères iconiques : structures simples et symétriques, compositions didactiques, tons chauds et humanisme des figures. Greschny partage ce caractère de simplicité didactique. Toutefois, force est de contrer cette apparente similarité. Ce rapprochement relève d'un anachronisme, d'autant que l'histoire de l'école de Novgorod est loin d'être immuable. De surcroît, des divergences sont observées chez Greschny : les contrastes et ruptures de couleurs, notamment entre gammes chaudes et froides, sont utilisés afin de souligner la composition. L'icône de la Transfiguration¹¹⁴ fait preuve d'une véritable rupture dans l'harmonie des couleurs : le fond bleu déborde sur le cadre de l'icône. Il met en évidence la Transfiguration du Christ, tandis que les couleurs plus claires des autres personnages détonnent. Ces couleurs soulignent la position appesantie presque caricaturale des apôtres Pierre, Jacques, et Jean. Cette position contraste avec l'élévation du Christ. L'usage des couleurs par Greschny n'est donc subordonné à

¹¹¹ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolaï Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 22.

¹¹² Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolaï Greschny*, op. cit., p. 39.

¹¹³ Ivan le Terrible prive alors cette ville riche marchande de son indépendance.

¹¹⁴ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolaï Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 75.

aucun choix politique, contrairement à Novgorod¹¹⁵. Mais il se met au service du support et de la composition.

Du reste, la perception de l'icône par l'artiste demeure variable. Ce dernier ne se réclame que d'un seul métier : iconographe. Il adapte le dessin iconique d'origine, issu du *Podlinnik*, à d'autres supports, comme des portes de chapelle¹¹⁶. L'icône étant principalement considérée comme un modèle théorique, il convient d'analyser l'ensemble de ses médiums.

B. Les ensembles liturgiques.

Les ensembles liturgiques sont absents de la biographie d'Assémat : à le lire, la vie de Greschny se partage entre icônes (premier tome) et fresques (deuxième tome). Ce n'est pourtant pas l'avis de l'ouvrage collectif publié par l'association des Amis de Nicolai Greschny. Ils consacrent cinq chapitres¹¹⁷ à présenter les autres créations de l'artiste : « Nicolai Greschny était un artiste, un homme qui avait des mains qui démangeaient, et un besoin de créer. En fait, il mettait en pratique tout simplement un aspect de la parabole des talents. »¹¹⁸. Cet éloge insiste sur ses capacités de diversification artistique : parchemins, objets d'orfèvrerie (croix reliquaires, évangélaire ouvragé, autel portatif, petite chasse, reliquaire, croix de procession), chasubles, sculptures, céramique et même bougeoirs sont montrés par l'ouvrage. Toutefois, leur nombre exact fait défaut.

Il semblerait que ces élaborations relèvent d'initiatives expérimentales. Dès 1949, il œuvre avec Virazels à la réalisation de chemin de croix en bois. Vers 1960, il s'associe avec sa femme « spécialisée dans l'émail »¹¹⁹ afin de créer des œuvres communes¹²⁰. En parallèle, il collabore avec la fabrique de céramique Defos à Albi sur une période indéterminée. Enfin, à partir de 1961, sollicité par le Congrès Eucharistique de Castres et le Congrès Marial d'Albi, Greschny fabrique les décors

¹¹⁵ Les tons chauds de Novgorod sont opposés aux tons plus froids de l'école de Moscou.

¹¹⁶ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 25.

¹¹⁷ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 94-108

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹¹⁹ Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny*, op. cit., p. 40.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 40.

et les chars du festival d'Histoire de Castres, choisissant aussi le costume des acteurs.

Ces diverses tentatives insèrent l'artiste dans une dynamique de production socio-territoriale. Ainsi ses créations sont-elles modulées en fonction des demandes et des centres de production mis à sa disposition. Preuve en est la série des cierges pascals, « demandés à Nicolaï Greschny » par certains particuliers ¹²¹. L'iconographie est donc transférée sur la cire, support jusqu'ici inutilisé par l'artiste.

Ces collaborations interrogent leur(s) auteur(s), les contributions de Greschny étant de natures différentes. Si des bougeoirs peuvent être réalisés des propres mains de l'artiste, il en va autrement des céramiques, déléguées à un atelier : les céramistes se rapportent alors au dessin ébauché par Greschny. L'usage du dessin mérite donc d'être questionné. Il se révèle nécessaire dans la réalisation des émaux par Mme Greschny. L'utilisation de ce support, indispensable dans le cas de transfert de médiums¹²², se révélerait plus fréquente que ne le mentionne Assémat. D'après Michaël Greschny, à Saint-Benoît de Carmaux, Nicolaï Greschny a effectué les dessins du chemin de croix ensuite réalisé par Virazels¹²³. De plus, les « cours de techniques de peintres anciens » nécessitent la préparation d'un support pédagogique efficace, d'ailleurs montré dans une séquence filmique¹²⁴. Des cartons à l'usage indéfini sont conservés par le Centre d'art mural et d'interprétation de la fresque à Saint-Victor. Enfin, rappelons que les dessins du festival de Castres sont aussi référencés.

De toutes ces activités, la fresque se révèle être celle ayant le plus mobilisé l'artiste. Catalo en témoigne : « Greschny, pour bien le comprendre, je crois qu'il faut savoir que c'était un fresquiste. Son art, c'était la fresque. Il était extrêmement doué pour la fresque. »¹²⁵. Cet hommage à un ami disparu souligne l'importance à

¹²¹ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolaï Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 110.

¹²² Ces transferts nécessitent d'adapter la composition au médium.

¹²³ Voir dossier d'annexes, source n° 1, p. 2-3.

¹²⁴ Vladimir KOVLOV, *Nicolaï Greschny : une affaire de famille*, op. cit.

¹²⁵ *Ibid.*

la fois qualitative et quantitative de la fresque : de quatre-vingt-dix ¹²⁶ à deux-cents chantiers auraient été réalisés¹²⁷.

Aussi situerons-nous cette pratique au regard du paysage artistique au XX^e siècle.

C. Les fresques.

Une diversité d'ouvrages didactiques théorise le principe, immuable, de la fresque. Quatre écrits témoignent de sa présence. Le premier enseignement est, *a priori*, élaboré sous le règne de l'empereur byzantin Théodose II (408-428). Il se poursuit avec *Le Livre de l'Art*, composé par le florentin Cennino Cennini entre 1390 et 1437, et assure un apprentissage sur la péninsule italienne. Toutefois, la théorie grecque des fresques est redécouverte au XIX^e siècle : en 1839, Adolphe-Napoléon Didron fait exécuter la copie du manuscrit grec du père Macarios résidant au Mont-Athos. Ce dernier reprend en partie le manuel écrit par le moine Denys de Fournas au XVIII^e siècle. Enfin, en 1958, Paul Baudoin, professeur aux Beaux-Arts de Paris, rédige un précis à destination de ses élèves.

La fresque peut se résumer en un processus chimique constant : la carbonatation. Enduisant le mur à fresquer d'un mortier composé de chaux et de sable (donc de calcaire), le fresquiste y dépose ensuite ses couleurs. En séchant, le mélange inhérent au mortier se recarbonate au contact du gaz carbonique présent dans l'air. L'évaporation de l'eau provoque l'apparition du calcaire, une fine pellicule fixant les couleurs précédemment disposées. Le degré d'hygrométrie constitue la condition *sine qua non* à la réalisation et à la pérennisation des fresques. Le mortier permet de le réguler en laissant le mur « respirer ». Par ailleurs, la qualité du mur présente une exigence supplémentaire : s'il est constitué de moellons, le fresquiste

¹²⁶ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op. cit., p. 8.

¹²⁷ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 111.

doit le lisser en utilisant une couche supplémentaire de mortier. La qualité de la chaux-même importe : la chaux hydraulique est à éviter puisqu'étant issue de calcaire contenant de l'argile, elle se réhydrate plutôt que de se carbonater. Doué des mêmes talents que le chimiste, le fresquiste porte une attention toute particulière à l'eau utilisée : cette dernière ne doit comporter aucune trace de calcaire.

A chaque société revient la préparation des pigments ainsi que la manière de peindre. Pour Greschny, « la palette du fresquiste est conditionnée par la résistance du pigment à une base »¹²⁸, en l'occurrence, à la chaux. Mais elle doit également affronter les acides, favorisés par la pollution. Les pigments jouent un rôle essentiel dans la préservation de la fresque et restent de précieux indicateurs de pratiques sociétales, voire de ressources géopolitiques. Attardons-nous sur un seul cas : le prix de la pierre lapis-lazuli, utilisée pour produire la couleur bleue, est onéreux. Or, son remplacement au XIX^e siècle par un bleu outremer de synthèse, de bas coût, permet un accès moins élitiste à la pratique de la fresque. Par ailleurs, la manière de peindre ressort aussi de pratiques sociétales. Le dessin préparatoire (ou *sinopia* en italien) peut directement être tracé sur le mur à l'aide d'un pinceau enduit de la terre rouge de Sinope. Toutefois, le dessin peut être transféré à l'aide d'un poncif, un carton préparatoire troué (soit la technique du *spolvero* en italien). Les lignes sont alors fixées en projetant du charbon ou en creusant les contours à l'aide d'un stylet.

Cette technique *a fresco* se distingue d'une peinture *a secco* (sèche en italien) ou encore de la technique à l'encaustique prisee durant l'Antiquité et au XIX^e siècle en France.

Ces divergences permettent d'insister sur les contraintes et/ou libertés sociales prises par le fresquiste. Bien que la fresque soit présente avant l'époque paléochrétienne¹²⁹, en ébaucher une histoire s'avère être non seulement une tentative monumentale, mais encore un hors-sujet, voire une aporie. Cette histoire demeure lacunaire et multilatérale, comme le prouve Denis Lavalley : « la fresque, et plus généralement l'art mural, sont presque toujours inséparables du patrimoine

¹²⁸ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op. cit., 1992, p. 93.

¹²⁹ Les origines de la fresque sont sujettes à polémique : à en juger par certains vestiges archéologiques, les plus anciennes fresques sont celles de Doura-Europos sur l'Euphrate (III^e siècle). Néanmoins, les peintures pariétales paléolithiques peuvent, à certains égards, être considérées comme un précurseuses, puisqu'elles témoignent du même processus de carbonatation.

monumental, et celui-ci diffère considérablement d'un pays à l'autre. »¹³⁰. Aussi nous contenterons-nous, plus modestement, d'inscrire l'œuvre de Greschny au regard des pratiques et du statut de la fresque au XX^e siècle.

Les fresques de Greschny ne cessent, chez Assémat, d'être comparées à un vaste et prestigieux patrimoine mural : Saint-Paul-hors-les-murs¹³¹ à Rome, Saint-Vital de Ravenne¹³², le site de Mystra¹³³, Saint-Clément à Rome¹³⁴, Saint-Michel-du-Puy¹³⁵, Sainte-Sophie de Constantinople¹³⁶, Sainte-Marie-Majeure à Rome¹³⁷, Sainte-Sophie de Kiev¹³⁸, Sainte-Cécile d'Albi¹³⁹, Notre-Dame-du-Bourg à Rabastens¹⁴⁰ et Saint-Jean-de-Latran¹⁴¹. Sa visée patrimoniale se traduit par son intention de créer des « circuits Greschny »¹⁴² sur le modèle « des routes d'églises romanes »¹⁴³.

Ce propos témoigne de l'importance des études historiographiques développées sur les fresques en France depuis le premier tiers du XIX^e siècle. En 1830, le roi Louis-Philippe d'Orléans (1830-1848) institue officiellement le Comité des Arts et Monuments. Il chargé d'inventorier, d'étudier, de protéger, voire de restaurer le patrimoine français. Cette initiative fructueuse¹⁴⁴ motive dès 1882 l'ouverture de la première institution conservant des ensembles monumentaux et décoratifs : le musée des monuments français. De cet engouement naissent les premières études sur la fresque-dont celle de Didron¹⁴⁵. L'art décoratif constitue, à

¹³⁰ Persée, Revue de l'Art, 1995, n° 108, Denis LAVALLE, Jacques Thuillier, « A propos de l'art mural en France », https://www.persee.fr/issue/rvart_0035-1326_1995_num_108_1, [consulté le 04 novembre 2017].

¹³¹ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op. cit., p. 13.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, p. 52.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.88.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴² *Ibid.*, p. 8.

¹⁴³ *Ibid.* p. 8.

¹⁴⁴ In Situ, Elodie Jeannest, « Découvrir » la peinture murale au XIX^e siècle : le rôle pionnier du Comité historique des Arts et Monuments dans la connaissance, la diffusion et la conservation du décor peint (1835-1852), <https://journals.openedition.org/insitu/10832#tocto2n7>, [consulté le 02 novembre 2017].

¹⁴⁵ Adolphe-Napoléon DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, Imprimerie Royale, 1845.

cet égard, une nouvelle catégorie artistique mise à l'honneur. Certaines églises font l'objet de peinture à l'encaustique¹⁴⁶, telle l'église de Saint-Sulpice (Paris) décorée par Eugène Delacroix de 1853 à 1860.

Mais le véritable succès de la peinture *a fresco* se situe au XX^e siècle. Cette dernière devient le support privilégié pour incarner de nouveaux paradigmes théologiques, artistiques mais aussi politiques. La « décadence »¹⁴⁷ de l'art sacré, multiplié et diffusé par des techniques de reproductibilité, est dénoncé par Alexandre Cingria suivi par Paul Claudel, son préfacier. C'est aussi à ce moment que culmine la notion « d'art chrétien », mise en évidence par Isabelle Saint-Martin¹⁴⁸. Cette dernière associe, au début du XX^e siècle, l'authenticité de la foi à des techniques mettant en avant la simplicité des matériaux¹⁴⁹. Les « Primitifs » italiens servent de modèles à la fois techniques et esthétiques. A ce titre, en 1907 paraît le premier ouvrage scientifique étudiant les oeuvres de Giotto di Bonone dit Giotto¹⁵⁰.

Cette pensée du matériau traduit un changement dans la perception de la religiosité. A ce titre, les fresques, jugées auxiliaires de la sculpture au XIX^e siècle, acquièrent un rôle de premier plan au XX^e siècle, comme en témoigne Maurice Brillant :

« Mais ce qui nous intéresse particulièrement, c'est la décoration murale à proprement dite. On a pu soutenir que la fonction essentielle de la peinture c'était justement de vêtir le mur et d'être l'auxiliaire de l'architecture. Quoiqu'il en soit, la question la peinture murale est de première importance pour nos églises. [...] La fresque, voilà donc une technique qui est appelée à rendre, après des siècles d'oubli, les plus précieux services à la décoration des églises »¹⁵¹.

¹⁴⁶ Cette technique est alors prisée depuis les premières fouilles réalisées à Pompéi en 1748. Cet attachement à l'encaustique est réitéré par les écrits théoriques d'Henry Cros et de Charles Henry. Henry CROS, Charles HENRY, *L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les Anciens*, Paris, J. Rouam, 1884.

¹⁴⁷ Alexandre CINGRIA, *La Décadence de l'art sacré*, Paris, Art Catholique, 1930.

¹⁴⁸ Isabelle SAINT-MARTIN, *Art chrétien, art sacré : regards sur l'art, France, XIX^e-XX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 217.

¹⁵⁰ Frederik MASON-PERKINS, *Giotto*, Londres, G. Bell, 1907.

¹⁵¹ Maurice BRILLANT, *L'Art chrétien en France au XX^e siècle, ses tendances nouvelles*, Paris, Bloud et Gay, 1927, p. 101-107.

La fresque intègre une vocation de réfaction globale des églises et de l'Église, imposant une vision d'ensemble à l'édifice religieux. Certains artistes-théologiens en font d'ailleurs leur support privilégié d'expression : Maurice Denis, pour ne citer que le plus illustre d'entre eux, crée, aux côtés de Georges Desvallières, le 15 novembre 1919 les Ateliers d'Art Sacré, point de jonction entre leurs écrits théologiques et une pensée religieuse esthétique. En 1919, Paul Baudouin et Marcel Lenoir créent la première chaire dédiée à la fresque à l'école nationale des Beaux-Arts. Ce triomphe académique prend une envergure internationale avec la formation d'élèves étrangers comme Jozo Klakovic, de nationalité yougoslave¹⁵². Eugène Thoubert, journaliste de *La Douce France*, conclue : « la fresque se met au service des murs »¹⁵³.

Cette technique est liée à certains discours réformateurs de l'Église. Greschny aurait été sensible à ces nouvelles théories religieuses puisqu'il aurait cité Romano Guardini¹⁵⁴ et Doumiborski¹⁵⁵. Ces derniers auraient « formé toute une génération en Allemagne Orientale, en Silésie, en Poméranie ou à Berlin et bien d'autres qui entraînaient les étudiants »¹⁵⁶.

La disgrâce de la fresque advient après 1945. Le développement de l'industrie pétrochimique trouve des alternatives à la technique *a fresco*, jugée peu rentable et inadaptée à une temporalité de travail plus rapide. Preuve en est la décoration de l'église de la chapelle de Milly-la-forêt (Essonne) peinte par Jean Cocteau en 1959 : des résines vinyliques et acryliques appliquées sur des parois en béton supplantent la technique *a fresco*. De plus : « à partir des années cinquante, la peinture contemporaine voua tout cela à l'exécration. C'était le reste archaïque et immoral d'une peinture qui de nouveau échappait au pouvoir hégémonique de la galerie et renouait avec le vieux système de la commande directe et du « sujet » accessible à chacun »¹⁵⁷. Enfin, le concile de Vatican II réforme la liturgie avec la

¹⁵² In Situ, Marie-Ange NAMY, *Marcel Lenoir et la fresque*, <https://journals.openedition.org/insitu/10627>, [consulté le 16 novembre 2017].

¹⁵³ Maurice BRILLANT, *L'Art chrétien en France au XX^e siècle, ses tendances nouvelles*, p. 105.

¹⁵⁴ Guardini (1885 - 1968) est un théologien ayant enseigné à Tübingen (Allemagne) jusqu'à sa mort. Engagé dans des mouvements de jeunesse, il est connu pour sa participation active à des mouvements liturgiques tentant de jeter les bases d'une nouvelle religiosité.

¹⁵⁵ Nous n'avons pas retrouvé trace de ce théologien.

¹⁵⁶ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁷ Persée, *Revue de l'Art*, 1995, n° 108, Denis LAVALLE, Jacques Thuillier, « A propos de l'art mural en France », https://www.persee.fr/issue/rvart_0035-1326_1995_num_108_1, [consulté le 04 novembre 2017].

Constitution *Sacrosanctum concilium*¹⁵⁸. Le troisième crédo insiste sur la liturgie vivante et mobile. Cette dimension fonctionnelle favorise la sobriété et le dépouillement des églises, l'image devant être utilisée avec modération¹⁵⁹.

Si Greschny a bénéficié d'un engouement pour la fresque, présent depuis le début du XX^e siècle en France, ce dernier n'est plus d'actualité après 1965, année d'application de la réforme de Vatican II. Il s'inscrit alors en marge de nouvelles pratiques artistiques contemporaines favorisées par l'Église, telle que l'abstraction¹⁶⁰.

Toutefois, parallèlement à ces nouvelles pratiques se maintient une tradition d'iconographie orthodoxe en Europe de l'Est. L'usage de la fresque y est devenu vernaculaire. Il entérine l'héritage de la koiné artistique byzantine diffusé dans les pays anciennement vassaux de Byzance, en particulier la Russie. Ces pratiques populaires sont décrites par Miltos Garidis : « les peintres de village dont le métier n'est pas toujours bien solide, perpétuent, en général, un fonds de traditions byzantines archaïsantes, en simplifiant les schémas et les formules iconographiques et en alourdissant l'exécution. Ils se transmettent aussi certains traits particuliers, iconographiques et en alourdissant l'exécution. »¹⁶¹. Cette remarque montre la complexité qu'implique cet héritage vernaculaire dénaturé par une incessante actualisation.

Greschny semble, à première vue, s'inscrire au sein de la tradition vernaculaire décrite par Garidis. Mais ce jugement hâtif, ne tiendrait pas compte du parcours de Greschny : artiste cultivé et voyageur, il peut déroger à toute perpétuation artistique. Son parcours s'inscrit au cœur de mutations sociales et

¹⁵⁸ Cairn, *La place de la Constitution sur la liturgie dans l'herméneutique de Vatican II*, Patrick PRETOT, <https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2013-1-page-13.htm#no6>, [consulté le 12 décembre 2017].

¹⁵⁹ Persée, *Art et liturgie : l'art chrétien du XXI^e siècle à la lumière de « Sacrosanctum concilium »*, François BOESPFLUG, https://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_2004_num_78_2_3715, [consulté le 12 décembre 2017].

¹⁶⁰ Fanny DRUGEON, *Incarnation sans figures ? : l'abstraction et L'Église catholique en France, 1945-1965*, thèse de doctorat non-publiée sous la direction d'Eric de Chasse, Université de Tours, 2007.

¹⁶¹ Miltos GARIDIS, *La Peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes, C. Spanos, 1989, p. 15.

politiques européennes propres au XX^e siècle : d'où la nécessité de singulariser ses créations par rapport à un contexte social et artistique.

En trente-trois ans, Greschny aurait couvert près de dix milles mètres carrés de fresques localisées dans vingt-sept départements¹⁶². Ce nombre, provisoire, est le fruit d'ininterrompues investigations menées par l'association des Amis de Nicolaï Greschny référençant ses œuvres. Si la décoration des églises publiques est davantage aisée à répertorier¹⁶³, le référencement des œuvres privées reste incomplet (trois à ce jour). Ce dernier dépend entièrement de la bonne volonté de leur propriétaire.

Quoiqu'incomplète, cette liste livre de précieux indices. Le rayonnement progressif des fresques dans la France entière¹⁶⁴ traduit la sédimentation de la carrière artistique de Greschny : si la plupart de ses chantiers se situe à proximité de son domicile dans le Tarn, des décorations ponctuelles hors de l'actuelle région d'Occitanie interviennent fréquemment à partir de 1956 où le fresquiste œuvre à Châtel-Guyon par exemple. Extrêmement mobile, l'artiste se déplace à Saint Pierre d'Oléron en 1960 (Charente-Maritime), puis à Auzances (Creuse, 1965), mais aussi à Saint Genest Lerpt (Loire, 1973-1974). Parallèlement, des chantiers à proximité de son domicile, comme celui de Fonlabour (Tarn, 1970), sont entrepris.

Cette diffusion graduelle des décorations murales doit être mise au regard de son réseau relationnel notamment créé à l'aide d'Assémat. Certains commanditaires relèvent de ses connaissances intimes : l'abbé Lafargue, curé de Miramont en 1949 et ancien camarade de séminaire, aurait, d'après Marie-Laure Pellan¹⁶⁵, motivé la décoration de l'église paroissiale d'Encausse-les-Thermes. Cependant, d'autres, comme le curé de Cranves-Sales auraient, d'après l'association des Amis de Nicolaï Greschny, fait appel à lui après avoir découvert ses travaux¹⁶⁶. Ces indices, bien que trop ténus pour inférer quelques principes, révèlent que la carrière de Greschny s'établit grâce à son propre réseau relationnel, du moins à ses débuts.

¹⁶² Site de l'association des Amis de Nicolaï Greschny, *Liste des œuvres*, http://www.nicolaigreschny.net/?page_id=8, [consulté le 24 juillet 2017].

¹⁶³ Quoiqu'il faille encore localiser certaines églises isolées des axes de fréquentation.

¹⁶⁴ Voir dossier d'annexes, annexe n° 1, p. 33.

¹⁶⁵ Marie-Laure PELLAN, *Encausse-les-Thermes, hier et aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁶⁶ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolaï Greschny : des fresques aux icônes*, *op. cit.*, p.7.

Sa pratique de la décoration murale est avant tout vivrière. Ce n'est qu'en 1970, soit cinq ans après l'application des réformes induites par Vatican II, que Greschny délaisse progressivement la fresque au profit d'une activité pédagogique. Seulement quatre églises sont décorées après 1962 (Auzances, Fonlabour, Pitié, Rosières). Des chantiers conséquents d'édifices entièrement peints sont confiés à l'artiste de 1947 à 1960 : la station thermale d'Encausse-les-Thermes (1950), Notre-Dame de Treize Pierres (1952), Saint-Victor (1953), Notre-Dame des Sources à Châtel-Guyon (1957), et Notre-Dame de l'Assomption à Alban (1958). Par ailleurs, des activités annexes à la fresque entrent dans le champ d'action de Greschny. Ces dernières recouvrent le domaine de la restauration des édifices, mais aussi le rafraîchissement de fresques anciennement exécutées. L'église paroissiale de Saint-Victor, notamment, voit entre 1952 et 1953 son espace ecclésial entièrement repensé par l'artiste¹⁶⁷. Certaines peintures *a fresco*, dégradées, font l'objet d'une seconde intervention destinée à les restaurer, comme celle de Notre-Dame de Consolation.

Force est de constater divers degrés d'intervention de l'artiste. Seules quatre églises précédemment citées présentent une décoration intérieure complète¹⁶⁸. Les autres, portées à notre connaissance, ne bénéficient que d'une décoration partielle. Dans certains cas, comme celui de Saint-Amans de Cazedarnes, les fresques ont été posées non sur la paroi, inapte à les recevoir, mais sur des panneaux de bois. De telles différences soulignent les contraintes matérielles et économiques des commanditaires.

Le travail de Greschny est astreint aux commandes qu'il reçoit. Les motifs incitant l'artiste à préférer certains édifices à d'autres le suggèrent : « Tout d'abord parce qu'on m'a laissé faire] sur ces chantiers[: on ne m'a rien imposé. J'ai donc pu m'exprimer moi-même et appliquer à mon gré les canons essentiels de décoration de l'Orient. »¹⁶⁹. Cette citation se réfère, en creux, à des exigences iconographiques parfois contraires au goût de l'artiste. Pourtant, la situation économique demeure précaire d'après Catalo et les Amis de Nicolai Greschny. Selon cette dernière, certains chantiers tel celui de Saint-Pierre d'Oléron, auraient

¹⁶⁷ Ce dernier y ajoute, outre des fresques, une tribune et un dallage.

¹⁶⁸ Saint-Victor, Notre-Dame de Treize Pierres, Notre-Dame des Sources à Châtel-Guyon et Notre-Dame de l'Assomption à Alban

¹⁶⁹ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, *op. cit.*, p. 33.

été monnayés contre le gîte et le couvert. Elle conclue : « A Saint-Pierre d'Oléron, on dit qu'il a peint en échange du gîte et du couvert. Il semble qu'il ne se soit jamais payé à la vraie valeur de ses œuvres et donc qu'il ne fit pas fortune malgré l'immensité de son œuvre ¹⁷⁰». Aucun livre de compte n'était tenu par la famille Greschny, les fresques étant le fruit de négociations comme le rappelle Catalo.

En dépit de ces témoignages, une seule archive, détaillée, permet de dresser un bilan économique précis du travail de l'artiste¹⁷¹ : l'acte du conseil municipal de Saint-Victor et Melvieu, daté du 18 mai 1952. Les frais déboursés pour la réfection et la décoration de l'édifice religieux par l'entreprise de maçonnerie de Marcel Salson et Greschny y sont détaillés¹⁷². Les prestations de Greschny font l'objet d'une évaluation forfaitaire. Y sont compris les coûts d'aménagement de l'église, la réalisation de sculptures, de fresques et les déplacements de l'artiste. Le prix des fresques dépend du nombre de personnages peints, à trois mille anciens francs l'unité. En huit mois, l'artiste est rémunéré deux cent soixante-dix milles anciens francs pour l'ensemble de ses prestations, dont cent quatre-vingt dix milles pour les fresques. Le salaire annuel net moyen pour un homme cadre supérieur s'élevait en 1952 à douze mille huit cent quarante-neuf anciens francs, trois mille deux cent quatre-vingt six anciens francs pour un ouvrier¹⁷³. Pour le chantier de Saint-Victor, Greschny gagnait près de vingt et une fois le salaire annuel net moyen d'un cadre supérieur. Cet acte de commande dément la précarité associée à Greschny, du moins pour ce chantier. La fresque s'avère, en cette occasion, plutôt rémunératrice. Toutefois cette remarque ne peut être généralisée, en l'absence d'autres actes de commande aussi détaillés¹⁷⁴.

Ce constat attire nécessairement notre attention sur les conditions de réalisation des fresques et la sociologie de travail dans laquelle œuvre Greschny.

Les conditions de réalisation de la fresque impliquent des choix de travail révélateurs d'une sociologie de travail. La pose du mortier s'effectue à l'aide de

¹⁷⁰ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p.7.

¹⁷¹ Voir dossier d'annexes, archive n° 1, p. 5.

¹⁷² Le fresquiste a oeuvré d'octobre 1952 au 20 mai 1953.

¹⁷³ Voir dossier d'annexes, annexe n° 3, p. 35.

¹⁷⁴ La déduction des frais annexes, notamment des pigments, n'est pas prise en compte.

maçons assistant le fresquiste¹⁷⁵. Cependant, le dessin de la fresque serait exécuté sans carton préparatoire, ni gravure. La composition resterait mentale, l'artiste l'ébauchant de mémoire : « Personnellement, presque toujours, j'ai la composition dans ma tête et je la rapporte directement sur le mortier »¹⁷⁶. Les seuls croquis réalisés concernent la fixation des personnages secondaires¹⁷⁷. Greschny prend son propre corps comme instrument de mesure des proportions : « presque toujours je les peins]les personnages[grandeur nature, en me référant grosso modo à moi-même, à ma taille, aux dimensions de mes membres. J'utilise aussi comme mesure l'écartement de mes doigts ; c'est une mesure à peu près fixe et régulière »¹⁷⁸. La taille des personnages avoisine donc peu ou prou celle des spectateurs. Bien sûr, ce propos est nuancé par la nature-même des espaces à couvrir et du degré d'importance accordé aux personnages : dans l'église paroissiale de Lagarde par exemple, un Christ Pantocrator couvre l'intégralité de la voûte de la croisée du transept. Cette représentation démesurée produit un effet d'écrasement sur le spectateur.

La palette du fresquiste, restreinte, fait aussi l'objet de choix stratégiques : conditionnées par leur résistance aux acides et aux bases, les couleurs dépendent de leur environnement. Les agents atmosphériques sont soigneusement analysés par Greschny, lequel aurait déclaré : « si vous faites la fresque à côté d'une usine ou à côté d'une autoroute, ce problème qui ne se posait pas au Moyen Age se pose dans les temps modernes. Il faut donc éliminer les couleurs attaquées par les acides »¹⁷⁹. Aussi le choix des teintes est-il déterminé par la qualité atmosphérique de l'air. Greschny aurait utilisé près de sept couleurs pour la peinture *a fresco* : « l'ocre jaune, l'ocre rouge, le bleu outremer le bleu cobalt (en ville le bleu outremer ne résiste pas aux acides), le vert de chrome, un argile vert, une terre verte aussi, le verdaccio des Italiens, de Giotto »¹⁸⁰. Evitant de multiplier les pigments, l'artiste joue des effets de contrastes destinés à créer des illusions de couleurs :

¹⁷⁵ Il semble que la plupart du temps, son ami Catalo, l'ait accompagné.
Voir Vladimir KOVLOV, *Nicolai Greschny : une affaire de famille...*, op. cit.

¹⁷⁶ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op. cit., p. 90.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 91.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 94.

« On a des moyens, des ‘trucs’ pour donner l’impression d’une couleur qui en réalité n’est pas présente. Prenez un objet rouge ; vous le mettez devant vous et vous le regardez un certain temps ; vous l’enlevez et vous le verrez en rouge, le violet en orange... Dans la fresque on peut mettre une couleur très faible qui, en provoquant le contraste, vous donne la sensation d’une autre couleur »¹⁸¹.

« ‘Ces trucs’ » révèlent à quel point Greschny possède la technique pratique et savante de la fresque. Remarquons l’interaction entre fresque et environnement social.

La fresque serait intimement liée à la société par la pratique de la liturgie¹⁸². Mettant en avant les rites d’une collectivité, elle s’offrirait donc comme l’illustration de pratiques spatiales. L’artiste aime à s’adresser aux habitants dans leur langue : « j’aime aussi employer l’occitan dans le midi de la France. Je suis tributaire de l’assemblée »¹⁸³. L’accessibilité au public ainsi que son appropriation des fresques se présentent tels des éléments déterminants de la peinture murale : d’où l’intérêt de se pencher sur la diversité d’édifices présente dans notre corpus.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁸² Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d’Icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 34.

¹⁸³ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 22.

3- Présentation du corpus : des fresques recouvrant divers contextes.

A. Œuvrer dans une salle de catéchisme : le cas de Laparroquial¹⁸⁴.

Le hameau de Laparroquial est implanté dans le département du Tarn, à environ dix-huit kilomètres de Carmaux. Ce territoire rural et agricole accuse une déprise démographique à partir de la fin du XIX^e siècle¹⁸⁵. La salle de catéchisme est décorée en 1947 par Greschny. Elle s'inscrit dans une catégorie d'édifices laïcs particulièrement intéressante : s'adressant aux enfants à évangéliser¹⁸⁶, elle comporte un enjeu pédagogique évident. La formation de la jeunesse fait d'ailleurs l'objet d'une rivalité entre Église et État, ce depuis les lois de Jules Ferry (1881-1886)¹⁸⁷. Cette salle atteste de la présence de l'Église au sein d'un espace laïc dégagé de lois contraignant l'espace rituel qu'implique un édifice cultuel. De la sorte, Laparroquial témoigne de représentations religieuses vernaculaires.

¹⁸⁴ Voir dossier d'annexes, planche n° 1, p. 37-40.

¹⁸⁵ Gérard GORGUES, *Une Histoire des mines de Carmaux*, Labastide-Gabausse, G. Gorgues, 1992, p. 20.

¹⁸⁶ Le catéchisme est instauré par le Concile de Trente (13 décembre 1545- 4 décembre 1463).

¹⁸⁷ La loi du 28 mars 1882 impose notamment de suivre l'enseignement laïc devenu obligatoire.

Les conditions de réalisation des fresques restent à ce jour inconnues, les archives ne faisant état d'aucune commande.

B. Saint-Benoît de Carmaux : une église dédiée aux mineurs¹⁸⁸.

Si les références pour Laparrouquial sont lacunaires, celles concernant Saint-Benoît de Carmaux abondent. L'église paroissiale de Saint-Benoît de Carmaux est située dans le bassin carmausin, dans le département du Tarn. Ce chantier est proche de l'habitat de l'artiste.

L'église reposerait sur les vestiges d'un ancien monastère bénédictin érigé vers l'an mil. D'après Marie-Thérèse Sorel : « c'est vraisemblablement vers l'an mil que naquit Saint-Benoît de Carmaux [...]. L'édification d'un monastère bénédictin auquel le village doit son nom est, de toute évidence, à l'origine du développement de ce petit hameau perdu dans les bois »¹⁸⁹. Cette naissance légendaire, dont la toponymie est la seule trace¹⁹⁰, est accompagnée par un essor démographique et agricole. Les moines, pionniers, auraient assuré un foyer de vie laïc, le protégeant suite aux invasions du XI^e siècle¹⁹¹. Entre le XI^e et le XII^e siècles, une première église romane aurait été attenante au monastère (seul le monastère sera détruit pendant les guerres de religion, entre 1562 et 1598).

Au XX^e siècle, l'église est rénovée sur la décision de la session municipale du 25 juillet 1947 dénonçant son état « de délabrement »¹⁹². Rappelons l'activité minière inhérente au Carmausin : elle remonte à l'édit royal du 12 septembre 1752, se poursuivant jusqu'à la fermeture des derniers puits de la Tronquié en 1987. Cette caractéristique économique est aussi liée à l'histoire des droits sociaux. En témoigne la figure de Jean-Jaurès député à tarnais de 1892 à 1895. L'église de Saint-

¹⁸⁸ Voir dossier d'annexes, planche n°2, p. 41-57.

¹⁸⁹ Marie-Thérèse SOREL, *Saint-Benoît de Carmaux à travers les âges, Saint-Benoît de Carmaux*, Carmaux, mairie de Saint-Benoît de Carmaux, 1996, p. 36.

¹⁹⁰ Aucune fouille archéologique n'a été entreprise dans le village.

¹⁹¹ Marie-Thérèse SOREL, *Saint-Benoît de Carmaux à travers les âges, Saint-Benoît de Carmaux*, *op.cit.*, p. 36.

¹⁹² Voir dossier d'annexes, source n° 3, p. 9-16.

Benoît de Carmaux est restaurée au temps fort de l'activité minière et s'adresse avant tout à sa majorité de paroissiens : des mineurs.

Cette restauration est menée par la mairie et la Société des mines. Dépassant l'enjeu religieux, elle s'insère dans une stratégie d'amélioration du cadre de vie d'après-guerre : en témoigne la création d'une école et autres aménagements urbains rapportés par les actes de délibération du conseil municipal. La restauration de l'église est à l'ordre du jour de la session du 8 mars 1947 du conseil municipal. La Société des mines, après s'être engagée à restaurer l'église en 1941, se rétracte. En 1949, après pourparlers, elle finit par accepter sa participation financière à hauteur de l'estimation initiale des travaux, soit trois millions d'anciens francs. La rétribution de Greschny ainsi que la décoration de l'église ne sont pas mentionnées dans les actes de délibération entre 1947 et 1951. Ce n'est qu'en 1951 qu'il question de rétribuer les maçons. Par ailleurs, la paroisse de Carmaux ne possède aucun document relatif à ladite décoration. Un article du 20 août 1949 du Tarn Libre révèle un travail en deux temps : « Après la fresque du Christ-Juge, le peintre Nicolas Greschny vient d'ajouter à notre église de Saint-Benoît deux autres joyaux : décoration de la chapelle des Fonts-Baptismaux et celle de Saint-Joseph »¹⁹³. Les trois signatures de l'église abondent en ce sens : la première (chœur) indique 1947, la deuxième (baptistère) 1948 et la troisième (collatéral nord) 1949. L'acte de délibération de 1951 abordant la rémunération des maçons atteste de la fin de leurs travaux. Or, ce même maçon « ALBENGE » aurait aidé l'artiste puisque sa signature figure aussi sur l'enduit des fresques (chœur). En 1951, les fresques sont donc déjà achevées. D'après Sorel, l'intervention de l'artiste aurait été motivée par le curé Balssa¹⁹⁴. Michaël Greschny confirme cette information¹⁹⁵.

Si la réfection de l'église relève de la sécurité publique à en croire les actes, elle affiche aussi une visée patrimoniale. « Témoin de la naissance du village »¹⁹⁶, elle en cristallise l'histoire. Sorel fait ressortir cette fonction symbolique : « Et l'église ! N'oublions pas que depuis la création du village de Saint-Benoît, elle fut

¹⁹³ Marie-Thérèse SOREL, *Saint-Benoît de Carmaux à travers les âges, Saint-Benoît de Carmaux*, Carmaux, mairie de Saint-Benoît de Carmaux, 1996, p. 42.

¹⁹⁴ Marie-Thérèse SOREL, *Saint-Benoît de Carmaux à travers les âges, Saint-Benoît de Carmaux*, *op.cit.*, 1996, p. 44.

¹⁹⁵ Voir dossier d'annexes, source n°1, p. 1.

¹⁹⁶ Marie-Thérèse SOREL, *Saint-Benoît de Carmaux à travers les âges, Saint-Benoît de Carmaux*, *op. cit.*, 1996, p. 32.

le point de mire des Bénédictins. Elle fut leur chose ». Plus qu'une affaire de paroisse, l'église serait constitutive à la communauté des villageois.

C. Encausse-les-Thermes : une station thermale pyrénéenne¹⁹⁷.

Encausse-les-Thermes se situe au sud du département de la Haute-Garonne dans le piémont pyrénéen¹⁹⁸. Son implantation sur cette chaîne de montagne lui assure des sources d'eaux thermales du groupe des sulfatées calciques et magnésiennes¹⁹⁹. Il s'agit d'une spécificité pyrénéenne puisque trente-sept thermes y sont dénombrés au début du XIX^e siècle²⁰⁰.

L'exploitation commerciale et touristique des sources est assurée dès le XIX^e siècle, la « "grande époque" du thermalisme en France [...] jusqu'à la guerre de 1939-45 »²⁰¹. Dans ce contexte de prospérité est érigé le dernier édifice thermal de type néo-gothique. Il est construit entre 1873 et 1881. Ces thermes garantissent encore l'économie du village dans la première moitié du XX^e siècle : « il apparaît clairement qu'en 1912 l'activité thermale était la raison d'être de nombreux commerces »²⁰², précise Pellan. Comme le rappelle Jean-Louis Sentenac, instituteur à Encausse-les-Thermes en 1979, la saison des curateurs commence en juillet²⁰³. En sont tributaires les salariés des thermes, les logements et distractions des curistes, mais aussi plus largement les commerces, voire certaines fêtes de villages organisées autour des sources thermales. La cure est principalement destinée à une clientèle étrangère coloniale atteinte de paludisme²⁰⁴.

¹⁹⁷ Voir dossier d'annexes, planche n° 3, p. 58-68.

¹⁹⁸ Jean-Louis SENTENAC, *Plaisants visages Encausse-les-Thermes*, sl., s.e, 1966. p.10.

¹⁹⁹ Marie-Laure PELLAN, *Encausse-les-Thermes : hier et aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 88.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 87.

²⁰¹ *Ibid.* p. 107-108.

²⁰² *Ibid.*, p. 28.

²⁰³ Jean-Louis SENTENAC, *Plaisants visages : Encausse-les-Thermes*, *op. cit.*, p. 91.

²⁰⁴ Marie-Laure PELLAN, *Encausse-les-Thermes : hier et aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 31-32.

Cet établissement thermal municipal est acheté à la commune par Albert Salomon en 1949. Le 5 août 1950, le nouveau propriétaire obtient l'autorisation d'exploitation des sources. Des travaux de réfection sont entrepris jusqu'en 1953. Néanmoins, les thermes périclitent, « faute de publicité »²⁰⁵. Le bâtiment est vendu à un certain « Mr. Stella », lequel initie un embouteillage de l'eau à grande échelle. En 1968, l'installation ferme définitivement ses portes.

Salomon fait appel à Greschny pour la décoration de la buvette, restaurée entre 1950 et 1953. L'artiste s'est déjà déplacé en 1949 pour orner les murs d'un collatéral de l'église d'Encausse-les-Thermes, sans avoir été rémunéré. Cette initiative avait alors été prise par l'abbé Bories curé d'Encausse, sur les conseils de l'abbé Lafargue²⁰⁶ curé de Miramont. La décoration de l'église précède celle la station thermale et l'aurait peut-être inspirée. Les archives municipales ne faisant mention de la descendance de Salomon, aucun acte de commande relatif à la station thermale n'a été trouvé. La signature de l'artiste indique de manière évasive « XX » (siècle).

Ce chantier demeure exceptionnel dans la carrière de Greschny. La peinture murale répond à un enjeu commercial et touristique : rendre attractive la station en vantant les mérites d'une eau aux propriétés miraculeuses.

D. Autour d'un culte marial : le sanctuaire de Notre-Dame de Consolation²⁰⁷.

Le sanctuaire de Notre-Dame de Consolation se trouve isolé dans le vignoble héraultais, à environ cinquante kilomètres de Béziers.

L'histoire du sanctuaire relève d'une légende. Si des fondations archéologiques d'une *villa* gallo-romaine ont été retrouvées à 250 mètres environ

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 129.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁷ Voir dossier d'annexes, planche n° 4, p. 69-72.

du sanctuaire²⁰⁸, et que des structures religieuses lui succèdent²⁰⁹, la reconnaissance de Notre-Dame de Consolation apparaît seulement au XIX^e siècle. En 1828, le berger Etienne I Camman se porte acquéreur suite à un « songe lui dictant [...]]la[restauration »²¹⁰ de la nécropole. Son successeur, Etienne III Camman, la vend à l'abbé Bernard Aurière auteur de sa reconstruction. L'abbé installe une communauté de Clarisses résidant près de Notre-Dame de Consolation de 1853 à 1866.

La fréquentation du sanctuaire est surtout motivée par des pratiques de piété populaires au XIX^e siècle. Elles sont destinées à la Vierge et à Saint-Placide²¹¹. Jean-Louis Bergasse les détaille : « On apprend l'accueil des exhortations périodiques de fin des épidémies et des fléaux météorologiques préjudiciables aux récoltes suivant sa vocation ancienne »²¹². Cette dévotion mariale se traduit par le pèlerinage du 15 août destiné à gratifier ou à implorer l'aide de la Vierge.

En 1866, le sanctuaire est acheté par l'association La Trinité fondé en 1865. En 1953, l'abbé Itié, trésorier de cette association, confie la réalisation de fresques à Greschny. Ce chantier confirme le succès du fresquiste dans le bassin de Béziers. Son épouse a « des liens avec Cornheilan où il exécuta des décorations dans l'église »²¹³. Notre-Dame de Consolation témoigne d'une notoriété acquise. En 1984, Greschny est d'ailleurs rappelé pour rafraîchir ses fresques.

²⁰⁸ Jean-Louis BERGASSE, *Histoire singulière du sanctuaire-nécropole Notre-Dame de Consolation à Béziers*, Cessenon, J-L. Bergasse, 1993, p. 23.

²⁰⁹ Bergasse met en évidence le rôle de chapelle privée et de nécropole de Notre-Dame de Consolation : au XVI^e siècle, elle appartient à la riche famille Lepul, puis aux Dorsène en 1715. Parallèlement, l'ordre des Minimes, présent depuis les pandémies de pestes de 1629-1630, 1652 et grâce à la donation de Louis Lepul en 1633, y vit jusqu'à la saisie (et la destruction) de l'édifice après 1789.

²¹⁰ Jean-Louis BERGASSE, *Histoire singulière du sanctuaire-nécropole Notre-Dame de Consolation à Béziers*, *op. cit.*, 1993, 31.

²¹¹ Le 20 juillet 1841, les reliques du saint sont transférées, avec l'accord du pape Grégoire XVI à Notre-Dame de Consolation.

²¹² Jean-Louis BERGASSE, *Histoire singulière du sanctuaire-nécropole Notre-Dame de Consolation à Béziers*, *op. cit.*, p. 39.

²¹³ *Ibid.*, p.

4- Description des fresques.

Après avoir examiné les divers contextes historiques des édifices choisis, la description de leurs fresques s'impose.

A. Laparrouquial.

Cette salle de catéchisme se présente tel un rectangle dont l'un des angles cassé correspond à une cheminée. Notre description commence depuis la porte d'entrée et s'effectue de la droite vers la gauche.

Dans un univers champêtre agrémenté de chèvres, deux adolescents à demi-couchés dans l'herbe, s'adonnent à la lecture et à la réflexion.

Cette scène d'étude contraste avec la suivante montrant une scène festive : un violoneux accompagne un couple s'adonnant à la danse sous le regard d'un adolescent en bermuda. Alors que les paysans ont de lourds sabots, le jeune homme porte des souliers.

Sous un soleil radieux, un paysan sème son champ tandis qu'au loin on distingue une église suggérant la présence d'un village.

Le manteau supérieur de la cheminée devient prétexte à la représentation fleurie d'une Vierge au *Logos*. Ce *Logos* est le « Christ antérieur à l'Incarnation, et toujours sous des traits d'un jeune »²¹⁴.

Le dernier pan de mur met en exergue un *Logos* assis sur un arc-en-ciel, les pieds reposant sur un globe. Une mandorle l'entoure. De part et d'autre, deux enfants agenouillés lui offrent, l'un une gerbe de blé, l'autre un panier de raisin. Les

²¹⁴ Gilbet ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschmy, op. cit.*, p. 40.

parents des enfants sont aussi présents : le père tient une houe tandis que la mère porte un bouquet de fleurs. Les grands-parents gardant le dernier-né (il a un hochet) s'inscrivent dans une composition pyramidale.

B. Saint-Benoît de Carmaux.

L'église de Saint-Benoît de Carmaux suit un plan de type classique en croix latine. Cinq collatéraux se greffent sur une unique nef.

Les fresques se situent sur : les cinq collatéraux, deux voûtes de la nef ainsi que leurs retombées, la paroi du chevet et sa voûte. Selon les sujets peints, la décoration s'organise sur deux à trois registres.

Le choeur :

Entre les nervures, au-dessus de l'autel, s'élève un Christ en majesté assis sur un arc-en-ciel parmi des nuées ocre et bleues. Il bénit de sa main droite tandis que de l'autre il tient les Saintes-Ecritures. Une double mandorle accentue son aspect longitudinal amplifié par les nervures de la voûte. Ce Christ monumental fait face au spectateur. De part et d'autre figurent ses intercesseurs : à sa droite, la Vierge ainsi que Sainte-Barbara²¹⁵. Elles sont surmontées par l'archange Saint-Michael tenant un globe au-dessus de nuées. A la gauche du Christ, apparaissent Saint-Jean le Baptiste et Saint-Benoît²¹⁶. Au-dessus d'eux, l'archange Saint-Gabriel sort lui aussi des nuées en tenant un globe. Remarquons les paysages appropriés à chacun des intercesseurs. Le jardin fleuri ou *hortus conclusus* pour Marie s'oppose au désert associé à Saint-Jean le Baptiste.

²¹⁵ Sainte-Barbara est identifiable grâce à son *titulo* ou inscription précisant son identité. Ses attributs (une couronne et une tour) l'accompagnent.

²¹⁶ Ces derniers se distinguent par leur *titulo*. Saint-Jean le Baptiste revêt une peau de bête alors que Saint-Benoît porte la coule noire de son ordre.

Sur la voûte du chœur est représentée la Trinité : la colombe du l'Esprit-Saint prolonge la main bénissant de Dieu. Main, colombe et tête du Christ sont alignées.

La paroi inférieure du chœur est occupée par des scènes de l'Apocalypse de Saint-Jean²¹⁷. Trois anges annoncent la chute de Babylone : le premier s'apprête à moissonner, le deuxième sort du temple, le troisième vendange la colère de Dieu. A la suite, figurent six coupes que surmontent l'agneau sacrificiel et le livre « de la vie »²¹⁸ donné par la main divine. La troisième scène met en œuvre le châtement de Babylone symbolisé par « la Bête » (une femme couronnée assise sur une hydre à sept têtes). Un ange jette la pierre détruisant la cité, alors qu'un autre, tenant une clef, enchaîne le Mal (un serpent).

La nef :

La croisée du transept.

La voûte reprend le thème de la Trinité : le Père étoilé et auréolé présente la colombe (dont le cœur correspond à la clef de voûte) du Saint-Esprit volant vers le Fils allongé dans le calice.

La retombée méridionale de la voûte est partagée entre le sacrifice d'Abraham²¹⁹ - Isaac repose déjà sur l'autel du sacrifice - et sa rencontre avec Melchisédech. Ce dernier, prêtre, offre le pain et le vin eucharistiques à Abraham.

La retombée occidentale de la voûte représente la Cène. Du fait de la perspective inversée, la Cène semble basculer vers le spectateur. Les convives se répartissent autour d'une table arrondie alors que Judas s'éclipse sous des arcades.

La deuxième travée en partant de l'entrée.

²¹⁷ *La Bible de Jérusalem*, La Sainte Bible, trad. École de Jérusalem, [Cerf, 1973], nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Cerf, 1986, Livre de l'Apocalypse, chapitre 14 ; verset 9.

²¹⁸ *La Bible de Jérusalem*, La Sainte Bible, trad. École de Jérusalem, [Cerf, 1973], nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Cerf, 1986, Livre de l'Apocalypse, chapitres 16- 19.

²¹⁹ *La Bible de Jérusalem*, La Sainte Bible, trad. École de Jérusalem, [Cerf, 1973], nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Cerf, 1986, Livre de la Genèse, chapitre 1-14.

Sur la voûte, les nervures séparent les quatre évangélistes. Chacun d'entre eux est identifiable grâce aux phylactères mentionnant le début de leurs évangiles, leur nom et le tétramorphe.

La vie de Saint-Benoît d'Aniane se déploie sur les retombées occidentale et orientale de la voûte. Au nord, figurent sa vie d'ascète et sa mise à l'épreuve. Un vieillard encapuchonné lui apporte son frugal repas alors qu'il prie, isolé sur un rocher. La tentation charnelle apparaît sous les traits d'une jeune femme semblant l'ensorceler. Son corps tenté est prisonnier d'épines. Au sud, l'artiste met l'accent sur la règle de Saint-Benoît. Ce dernier fonde un monastère qu'il construit à l'aide de deux moines. A côté, la coupe de vin empoisonnée qu'il bénit éclate sous le regard de deux autres religieux.

Les collatéraux :

Dès l'entrée, la première chapelle accueille le fidèle autour du baptistère. Sur la paroi est, le Christ immergé dans le Jourdain - personnifié en vieillard - se fait baptiser par Jean le Baptiste alors que trois anges, sur l'autre rive, portent des linges afin de le sécher.

La paroi sud est consacrée à la création du monde. L'Esprit-Saint sortant des eaux surplombe les jours des créations orchestrées par le *Logos*. Suivent, de haut en bas : la lumière émergeant des ténèbres (premier jour), la naissance du ciel (deuxième jour), la création d'une terre verdoyante (troisième et quatrième jours), la création des étoiles, de la lune et du soleil (cinquième jour), apparition des animaux (sixième jour), et la création de l'homme (septième jour).

La paroi ouest réunit des thèmes de l'Ancien et du Nouveau Testament autour du Christ crucifié. L'archange Gabriel annonce à Marie sa maternité divine alors qu'à l'opposé un ange assis sur le tombeau du Christ annonce sa résurrection aux Sainte Femmes. Quant à l'Ancien Testament, une scène évoque à la fois la création d'Ève et le péché originel : Ève, convaincue par le serpent, tend une pomme à Adam. En parallèle, le couple est chassé du paradis par le *Logos* alors que l'archange Saint-Michel leur en défend l'entrée.

Sur la paroi inférieure, une frise évoque la vie d'un « bon » chrétien à savoir : sa naissance, son baptême, ses jeux d'enfant, son éducation, sa confirmation, son

adolescence, l'apprentissage d'un métier (charpentier), sa communion solennelle, son mariage, son travail de paysan et/ou de mineur, la maternité, la mort et les derniers sacrements, son enterrement.

La deuxième chapelle méridionale est consacrée à la Vierge. Cette dernière est assise sur un trône portant le *Logos* sur ses genoux. De part et d'autre, six anges l'entourent. Au-dessous, apparaissent Sainte-Bernadette en prière et deux orants²²⁰. Quatre épisodes de la vie de la Vierge se succèdent sur le mur sud : l'Annonciation par Saint-Gabriel alors que Marie puise de l'eau, la Visitation, l'Adoration des mages et les Noces de Cana. Sur cette dernière scène, alors que le Christ multiplie le vin et l'eau, la Vierge désigne le miracle sous le regard des époux Cana habillés en costumes du XX^e siècle. A l'est de la chapelle, Saint-Jean dépose délicatement la Vierge sur son linceul. Elle est entourée par les apôtres. Cette Dormition²²¹ est accomplie par la figure d'un Christ psychopompe recueillant l'âme de sa mère sous la forme d'un nourrisson. Au-dessus, la Vierge est couronnée par son fils.

Sur la bande inférieure, le thème de la filiation se poursuit avec la parabole du bon fils auprès de son père et du mauvais fils entouré de pourceaux.

La troisième et dernière chapelle méridionale se structure autour du thème de la foi. A l'est, est représentée l'alliance entre catholicisme et orthodoxie. La Vierge trône entourée des douze apôtres. Au-dessus d'elle, l'Esprit-Saint l'irradie, amenant les sept vertus cardinales de l'Église. Celle-ci est représentée par deux basiliques, l'une orthodoxe et l'autre romaine. Sur la paroi sud, figurent les thèmes de l'espérance et de la foi. Le Christ apparaît à Marie-Madeleine prosternée dans le jardin des oliviers. Dans la descente aux Enfers, Jésus sauve les justes. L'incrédulité de Saint-Thomas pousse ce dernier à toucher les stigmates du Christ.

Le premier collatéral septentrional comporte des scènes relatives à la vie de Joseph. La narration commence sur la paroi sud avec l'échange des alliances entre Marie et Joseph. Cet échange se déroule devant deux édifices : une basilique orthodoxe et une église romaine. Succède la Nativité : alors que la Vierge s'apprête à prendre son enfant dans ses bras, Joseph, troublé, reste à l'écart. Le Christ enfant

²²⁰ L'un d'eux, agenouillé, ressemble à l'artiste.

²²¹ La Dormition désigne la mort de la Mère de Dieu (Théotokos) d'après les *Actes des Apôtres* (Ac 1, 14): la Vierge, morte sans souffrance, s'endort avant que son âme ne rejoigne le royaume de Dieu.

est présenté au Temple à Syméon et Anne. Joseph porte les tourterelles destinées au sacrifice. Suit le deuxième songe de Joseph : un ange lui intime de rejoindre l'Égypte afin de se prémunir contre Hérode. Lors de la Fuite en Égypte, les idoles tombent au passage de la Sainte-Famille. Enfin, le Christ enfant est retrouvé par ses parents parmi les docteurs du Temple. La vie de Joseph s'achève sur la paroi est. Il est représenté reposant dans son lit, sur le point de mourir. Marie est à son chevet tandis que le Christ le bénit. La paroi ouest met en scène Joseph, patron des charpentiers. Il figure debout près du *Logos*. Râpe, scie et hache sont présentes tandis qu'à l'arrière-plan des charpentiers s'activent.

Dessous, un bandeau établit un parallèle avec le travail des mineurs : les uns forent une galerie, d'autres évacuent le charbon.

Le dernier collatéral septentrional évoque la Passion du Christ. Sur la paroi est, un ange offre au Christ agenouillé le calice de son sacrifice. Au-dessous, dans la cohue générale, le Christ est arrêté. Simon-Pierre s'apprête à couper l'oreille du serviteur du grand prêtre sous le regard du témoin insolite : un jeune homme nu en partie drapé²²². Sur la paroi sud, le Christ comparaît devant Ponce-Pilate qui se lave littéralement les mains. Après ce jugement, le Christ est tour à tour flagellé et humilié par trois personnages grimaçants. Sous le regard de sa mère soutenue par Saint-Jean et Marie-Madeleine, le Christ porte sa croix. Au-dessus, il est crucifié entouré de la Vierge et Saint-Jean. Sur le mur ouest, Jésus est descendu de sa croix. Les clous sont enlevés à l'aide d'une tenaille. Enfin, le corps enveloppé de bandelettes, le Christ est mis au tombeau par la Vierge, Saint-Jean, Marie-Madeleine et les deux participants déjà présents lors de sa descente de croix.

C. Encausse-les-Thermes.

Cette station thermale comprend un centre de soin à l'entrée néo-classique. S'y greffe une buvette octogonale. Les fresques extérieures, réparties en six panneaux abîmés, se déroulent aussi bien sur l'une des façades du bâtiment que sur l'octogone.

²²² La Bible de Jérusalem, La Sainte Bible, trad. École de Jérusalem, [Cerf, 1973], nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Cerf, 1986, Évangile de Marc, chapitre 14 verset 49.

Les premiers panneaux situés sur la façade accueillent le curiste. Un slogan « Ici l'espoir renaît et la maladie disparaît » avec, en-dessous, « Heureux qui à cette source peut longtemps s'arrêter, Heureux qui la revoit s'il a dû la quitter » sépare deux figures. A gauche, une jeune fille remplit une bouteille d'eau tandis qu'un jeune garçon accroupi tend un calice vers la source. Répond, à gauche, une autre jeune fille versant l'eau de la bouteille dans le calice d'une jeune femme assise.

Sur l'octogone, le premier panneau est une allégorie du triomphe du bien sur le mal/ de la vie sur la mort. Un jeune homme armé d'une lance transperce un squelette. Suit une fenêtre aveugle ornée de cornes d'abondance sculptées sur laquelle figure l'histoire des thermes. Un soldat de Pompée recueille l'eau jaillissante dans son casque et abreuve son cheval. Une inscription précise la naissance légendaire de la station : « En l'an 74 av. J-C les légionnaires de Pompée s'arrêtèrent en ce lieu par leurs chevaux, découvrirent cette source merveilleuse. Ils y furent guéris de la malaria, ils y bâtirent ces thermes ». Les propriétés salvatrices de l'eau sont illustrées sur les panneaux suivants : un jeune homme nu arrose verse une amphore d'eau sur un espace fleuri (il tient un phylactère sur lequel on peut lire « Aqua ad potum optima »), un homme vigoureux en *contraposto* porte un calice d'eau, un autre jeune homme se baigne dans un bassin faisant fuir un démon.

A l'intérieur de l'octogone, les fresques, occupant l'intégralité des parois, sont disposées selon un ordre logique de lecture : les étapes de la cure thermale.

En entrant, à droite, le spectateur découvre un groupe éclectique de souffrants : un vieil homme dégarni armé de béquille, une vieille femme avec une canne en bois, une mère et son enfant, un vieillard accompagné par deux femmes, un homme s'appuyant sur un déambulateur, un colon paralysé poussé dans son fauteuil. Tous suivent l'indication d'un jeune homme qui de la main leur montre la direction des thermes. Il est accompagné d'un vieil homme portant d'amples vêtements beiges, « sans doute un Père blanc »²²³.

Le traitement commence à l'intérieur d'un bâtiment en perspective inversée. Au rez-de-chaussée, le propriétaire de la station et un brancardier transporte un malade. Une infirmière lui tend un verre d'eau. A côté, deux hommes prennent déjà

²²³ Marie-Laure PELLAN, *Encausse-les-Thermes : hier et aujourd'hui*, op. cit., p. 209.

leur bain. Au second étage, alors qu'une baignoire est remplie par deux infirmière, une autre accueille une vieille femme.

Trois des parois octogonales sont occupées par la scène la plus importante (vue depuis l'entrée) : un immense bassin donne lieu à une multitude de scènes. Cinq verseuses d'eau amènent des cruches au centre de soin. Un infirmier soutient un vieillard squelettique entrant dans le bassin alors que d'autres y sont déjà. Au centre de l'image, la source du bassin est personnifiée en verseuse découverte par un homme portant un caducée. Ces personnages sont postés au-devant d'un temple grec. A leur droite, les malades sont revitalisés. Ils sont jeunes. Réapparaît au-dessus d'eux le slogan « Aqua ad potum optima ». Cette jeunesse s'ébat dans un décor paradisiaque : la nature est verdoyante et fleurie. Une jeune femme y est même lascivement allongée.

Des scènes de joie succèdent à la cure. Une jeune femme, allégorie de la gaieté, orchestre des jeux enfantins, rondes, danses avec animaux, musique (tambourin et guitare). Notons un paysage bucolique.

Le tableau suivant met en avant la construction des thermes par des maçons et la présence de Greschny. Derrière eux, un couple s'enlace tendrement sous la lune.

Enfin, la parcours du curiste s'achève et il regagne la sortie au-dessus de laquelle préside une galerie d'illustres. Un phylactère relie et s'enroule autour des quatre portraits en médaillon. Il porte l'inscription suivante : « depuis des temps immémoriaux la source d'Encausse fut visitée entre autres par ces hommes ». Il s'agit de : Pompée jeune homme, du poète et ami de Ronsard Salustre du Bartas, la reine Marguerite de Valois, des hommes de lettres Claude-Emmanuel Luillier dit Chapelle et François Le Coigneux de Bachaumont.

D. Notre-Dame de Consolation.

Ce sanctuaire est constitué d'une nef unique dont seul le chevet est orné de fresques. Les fresques s'organisent sur trois registres. Au centre, une statue de bois figurant la Vierge surmonte l'autel. Elle sert de point d'organisation aux compositions. Cette statue issue d'un cep de vigne présente dans des médaillons le portrait des douze apôtres. De part et d'autre, cinq anges en buste prolongent le

rayonnement de sa mandorle. Au-dessus, deux anges émergeant de nuées tiennent une échelle et les portes ouvertes d'une église.

Assesseurs de la Vierge, ces anges assistent aussi à son Couronnement scène sous la charpente. Un Christ en majesté assis sur un trône couronne sa mère assise sur un tabouret. Sa main gauche tient un phylactère sur lequel on peut lire : « Lève-toi ma compagne, il faut venir./ L'hiver est terminé./ Le brouillard épais/ se dissout, il a disparu. »²²⁴. Les archanges Saint-Gabriel accompagné de musiciens et Saint-Michel accompagné de soldats assistent à la cérémonie. Aux extrémités de la paroi, deux anges déploient des phylactères reprenant aussi *Le Cantique des Cantiques*. Celui situé au nord du mur mentionne : « Marie a été élevée au ciel./ Les anges s'en sont réjouis./ Louons le Seigneur. ». Quant au phylactère côté sud : « Que tu es belle et avenante/ Fille de Jérusalem/ Terrible comme une armée/ Prête à livrer bataille »²²⁵. L'espace vacant est occupé par un orchestre d'une trentaine d'anges musiciens déclinés entre choristes, cuivres et instruments à vent.

Sous cette nuée, un panorama s'étend sur la partie inférieure. Il comprend notamment les montagnes du Caroux, de l'Espinouse et du mont Canigou, la ville de Béziers, quelques villages identifiables grâce à leurs clochers. Dans les champs, au premier plan, se déroulent des travaux d'une année viticole : le labour (à l'automne), la taille de la vigne (pendant l'hiver), le repos de la vigne (au printemps), son sulfatage (à la fin du printemps), ses vendanges avec l'acheminement du raisin (à l'automne).

A l'extrémité méridionale, le berger Camman I fait don du sanctuaire à la Vierge.

²²⁴ « Leva te moun amic ca venir / S'es acabat l'ivern. / La blaina foscosa/ S'escapa, a fugit ». Texte inspiré de *La Bible de Jérusalem*, La Sainte Bible, trad. École de Jérusalem, [Cerf, 1973], nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Cerf, 1986, Cantique des Cantiques, chapitre 2, versets 10-11.

²²⁵ « Que sios belo et avenento/ Filho de Jerusalem. / Terrible coumo uno armada / Rengado sul prat batalhé. ». Texte inspiré de *La Bible de Jérusalem*, La Sainte Bible, trad. École de Jérusalem, [Cerf, 1973], nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Cerf, 1986, Cantique des Cantiques, chapitre 2, versets 10-11.

II- Des sources revendiquées aux sources implicites.

1. Précision de l'héritage revendiqué.

A. Un héritage iconographique multidimensionnel....

La « tradition » iconographique revendiquée par Greschny englobe diverses créations depuis l'Empire byzantin jusqu'au XX^e siècle : « l'école de Novgorod »²²⁶, la Cappadoce médiévale²²⁷, Théophane le Grec²²⁸, et Roublev²²⁹ cohabitent pêle-mêle sans compter les différents monuments mentionnés. Cette hétérogénéité artistique est pourtant ramenée au seul terme d'art « byzantin », adjectif d'ailleurs fréquemment utilisé par Assémat²³⁰. Or, l'art byzantin recouvre les créations de l'Empire byzantin (395-1453). Celles qui lui succèdent sont regroupées sous le qualificatif d'art post-byzantin. Désunies, les anciennes provinces de l'Empire et leurs alliés (telle l'Empire russe) mènent leur propre politique artistique. Un foisonnement de pratiques et des particularismes d'écoles perdurent jusqu'au XX^e siècle. L'affiliation à l'« art byzantin » essuie une remise en question historique : comme l'a déjà observé Garidis, les traits conservés relèvent plus du byzantinisme- soit un caractère byzantin- que d'une stricte fidélité aux canons de l'Empire. L'héritage de l'artiste mérite donc d'être précisé.

La Cappadoce ²³¹ médiévale (X^e-XI^e siècles), province de l'Empire byzantin, aurait inspiré l'artiste. Ce dernier aurait opté « pour un style assez primitif dans les sens des moines de Cappadoce, avec une note populaire, un canon lourd... »²³². Aucune date ni période ne sont précisées. La spécificité de ces églises

²²⁶ Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 39.

²²⁷ *Ibid.*, p. 39.

²²⁸ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 98.

²²⁹ *Ibid.*, p. 110.

²³⁰ La référence revient à onze fois, soit :

Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 39, 50, 62, 67, 73, 86.

Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 27, 52, 58, 79, 138.

²³¹ Cette région historique se situe au centre de l'actuelle Anatolie. En 17 après Jésus-Christ, elle est intégrée à l'Empire romain (27 av. J-C - 476) puis à l'Empire byzantin (330-1453).

²³² Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes, Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 39.

médiévales byzantines cappadociennes émane de leur architecture troglodytique. Si leur plan respecte celui des basiliques byzantines, le décors « entretient des rapports étroits avec la structure de l'édifice et avec les rites qu'il abrite »²³³. Les décors cappadociens s'adaptent aux propriétaires et fonctions des églises, contrairement à ceux de Byzance disposés en fonction de la seule cérémonie impériale.

Greschny adopte ce même caractère modulable des fresques à leurs habitants. De plus, il reprend la pratique de peindre des personnes vivantes ou ayant vécu. Cette pratique témoigne de la diversité des édifices et collectivités les ayant érigés : donateurs²³⁴, défunts²³⁵, orants accompagnant la déisis²³⁶ sont autant de portraits issus de la société et de témoignage de sa piété. Greschny intègre des orants, des personnages légendaires (le berger Camman I) ou vivants (Mr. Salomon) révélateurs des groupes sociaux et de leurs attachements aux édifices. De plus, ces groupes contribuent à asseoir l'identité des lieux, à délimiter leurs fonctions précises. A Saint-Benoît de Carmaux par exemple la chapelle dédiée à Saint-Joseph est associée à la collectivité ouvrière du bassin carmausin, essentiellement des mineurs et des charpentiers.

Par ailleurs, l'inspiration de Greschny est aussi technique : aux fastueux décors en mosaïques peintes distinguant Byzance, la Cappadoce, plus pauvre, préfère davantage les peintures *a fresco* et *a secco*. Ses ateliers recourent, tout comme Greschny, « aux ressources locales »²³⁷ soit des pigments issus du milieu environnant les édifices. Toutefois, cet usage peut tout aussi répondre à des contraintes économiques limitant le coût des matériaux.

Le second modèle, revendiqué par deux fois, est l'école de Novgorod, de tradition post-byzantine. Elle est définie comme un art « caractéristique avec ses icônes de petit format, ses thèmes narratifs, très didactiques, ses multiples scènes sur un même sujet, sa miniaturisation »²³⁸. Elle serait assimilée, chez l'artiste, à un style uniforme : « Jeune j'étais, de par ma famille, marqué par le style

²³³ Catherine JOLIVET-LEVY, *La Cappadoce médiévale : images et spiritualité*, Paris, Zodiaque, 2001, p. 17.

²³⁴ *Ibid.*, p. 57.

²³⁵ *Ibid.* p. 58.

²³⁶ *Ibid.* p. 125.

²³⁷ *Ibid.* p. 42.

²³⁸ Gilbert ASSEMAT, Un peintre d'icônes, Nicolaï Greschny, *op. cit.*, p. 17.

Stroganov »²³⁹. Rappelons que cette puissante famille marchande, établie à Novgorod, inspirera par la suite l'art des Vieux-Croyants. Toutefois, ces affirmations nécessitent quelques nuances. Greschny ne suit que les critères de la première école de Novgorod (XII^e-XIII^e siècles). Elle se singularise, dans son ensemble, par une interprétation claire de ses sujets. La composition est simple, accompagnée d'une gamme peu étendue de couleurs. Elle accuse un subtil mariage de modèles graphiques et formes picturales²⁴⁰. Par ailleurs, le commerce actif de Novgorod lui permet l'acquisition d'icônes byzantines²⁴¹ inspirant son art.

Greschny se nourrit de ces principes. Deux iconographies en témoignent. Le Saint-Nicolas peint à l'église de Saint-Victor (1953) se rapproche de celui que réalise Alexis Petrov pour le monastère de Lipna en 1294 : tous deux partagent une figure robuste, particulièrement imposante. Par ailleurs, le graphisme de leur silhouette ressort *via* des formes aplaties. Une autre composition éclaire davantage les liens entre Greschny et l'école de Novgorod. Dans l'église d'Encausse-les-Thermes, la Vierge-fontaine de vie s'inspire entièrement de l'icône de la Vierge du Signe. Les deux compositions révèlent une Théotokos au manteau incrusté d'or et rougeoyant de la pourpre impériale. Ses mains sont ouvertes, sa tête nimbée. Sa posture rappelle celle de la Vierge orante existant depuis l'époque paléochrétienne²⁴². En son sein s'inscrit un *Logos* au nimbe crucifère. Ce thème fait partie des « œuvres classiques de la meilleure période de l'école de Novgorod »²⁴³. Il est élaboré par le rhéteur Pakhomi le Serbe dans *Le Récit sur le miracle de l'icône de la Vierge du Signe*. La première icône est réalisée dans la seconde moitié du XII^e siècle à Novgorod. Elle est destinée à un culte marial. Par la suite, cette icône est créée afin de commémorer la victoire de Novgorod sur leurs assaillants les Souzdaliens en 1170. Elle se diffuse dans toute la Russie.

Pourtant, des détails différencient ces deux iconographies. Le Christ de Greschny est représenté tel un *Logos* en buste et n'est pas délimité par un cercle.

²³⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁴⁰ Pushkarev VASILIJ ALEKSEEVICH (éd.), trad. Maksimov VLADIMIR, H, *Les Icônes Russes : école de Novgorod XII^e-XIII^e siècles*, Paris, H. Veyrier, 1983, p. 23.

²⁴¹ *Ibid.* p. 15.

²⁴² Persée, *Les peintures de la catacombe de Priscille ; deux scènes relatives à la vie intellectuelle*, Paul-Albert FEVRIER, 1959, https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-4874_1959_num_71_1_7452, [consulté le 02 novembre 2017].

²⁴³ Pushkarev VASILIJ ALEKSEEVICH (éd.), trad. Maksimov VLADIMIR, H, *Les Icônes Russes : école de Novgorod XII^e-XIII^e siècles*, op. cit., p. 33.

Les points de comparaison formelles que nous avons détaillés ne suffisent donc pas à appuyer l'inspiration univoque de l'école de Novgorod. Ce « style » a d'ailleurs bien évolué, surtout à partir du XIV^e siècle : « les artistes de Novgorod empruntaient à Byzance leurs sujets, mais les interprétaient à leur façon. [...] Les sujets montrent une tentative d'exprimer l'état psychologique des personnages représentés et de traduire les phénomènes observés dans le monde environnant. Ainsi, l'action gagne en dramatisme, les compositions deviennent plus libres, plus expressives, le paysage et la perspective sont l'objet d'un intérêt plus soutenu »²⁴⁴. Théophane le Grec (1350-1410), artiste cité par la biographie, traduit cette humanisation des personnages. Le stylite peint à l'église Sauveur-rue-Ilina (1378)²⁴⁵ le montre : son corps est presque longitudinal, volontairement émacié. Ses traits tombants traduisent une expressivité contraire au style préconisé sous l'Empire byzantin. Nous retrouvons chez Greschny une humanisation de certaines figures. En témoigne la Vierge de la Crucifixion à Saint-Benoît : son visage est affligé et elle tient même un mouchoir.

Enfin, Novgorod perd son rôle économique et culturel en étant annexée par Kiev au XV^e siècle. Considérablement ralentie, l'activité artistique de Novgorod est éclipsée par celle de Saint-Pétersbourg, nouvelle capitale fondée au XVI^e siècle. L'héritage de Greschny peut être nuancé : ce dernier ne reprend que certains procédés de composition et expressions.

Avec l'éveil des nationalismes au XIX^e siècle, Novgorod devient un symbole véhiculant des idéaux politiques et patrimoniaux. Elle offre l'image du prestige intellectuel et artistique de la Russie, mais aussi de ses affiliations à Byzance. Pushkarev Vasili Alekseevich relève l'investissement patriotique de Novgorod sur plus d'un siècle : « au XIX^e siècle, l'étude scientifique de l'héritage de Novgorod succéda l'interprétation poétique et idéaliste des temps passés. [...] Au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, la connaissance du passé de Novgorod contribua au renforcement de la prise de conscience patriotique car elle montra le haut degré atteint par l'architecture et la peinture et le niveau élevé des métiers dans l'ancienne Russie »²⁴⁶. Greschny utilise davantage Novgorod tel un symbole puisqu'il n'en respecte pas les critères esthétiques d'ailleurs variables. Ainsi l'

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁴⁵ Théophane Le Grec, fresques de l'église Saint-Sauveur-rue-Ilina, réalisées vers 1378.

²⁴⁶ *Ibid.* p. 18.

« école » de Novgorod véhicule-t-elle un idéal aux yeux de l'artiste. Par ailleurs, privilégier une simplicité structurelle fondée sur des oppositions de formes, une palette réduite peut s'expliquer en raison d'une économie de moyen, d'ailleurs certifiée par l'association des Amis de Nicolaï Greschny²⁴⁷ et Catalo²⁴⁸.

Au vue de cette démonstration, le terme « byzantin » est impropre à caractériser un héritage iconographique stratifié jusqu'au XX^e siècle. Néanmoins, cet héritage respecte certains critères iconographiques. Ils sont issus d'une déontologie artistique élaborée par des théologiens byzantins. Cette déontologie se transmet par la formation vernaculaire de l'iconographe, ce dont témoigne le manuel recopié par Didron. Ces principes à la fois spirituels et créatifs sont élaborés par les Pères de l'orthodoxie et leur cosmologie : « la vision des *logoï*, archétypes, des pensées de Dieu sur les êtres et sur les choses, construit une grandiose théologie visuelle, une iconosophie. »²⁴⁹. L'explication que donne Evdokimov des icônes les relie à une conception platonicienne²⁵⁰ : tout modèle idéal trouve sa réalisation, soit une incarnation terrestre. Cette opération est exécutée à l'aide du *Logos*, la « parole intérieure »²⁵¹ de chaque chose.

L'iconographie est donc étroitement liée à la doctrine chrétienne de l'Incarnation : « chez nous, l'image rend présent. Chez vous, elle évoque » aurait précisé Greschny²⁵². L'iconographie n'a pas vocation à évoquer une religiosité. Elle se constitue en matrice permettant d'invoquer une présence sacrée. Chaque icône orthodoxe se veut donc anamnèse de l'épiphanie artistique, conduisant le fidèle jusqu'à un état d'apaisement (hésychasme ou *ήσυχασμός* en grec). Ce rôle rituel est d'ailleurs souligné : « Tout ce qui est sacré, je le répète, dépasse l'individu et le temps [...] Je suis ce qui est strictement fixé, exactement comme le prêtre observe des rites déterminés »²⁵³. Aussi cette iconographie suit-elle des règles précises²⁵⁴.

²⁴⁷ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolaï Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 7.

²⁴⁸ Vladimir KOVLOV, *Nicolaï Greschny : une affaire de famille*, op. cit.

²⁴⁹ Paul EVDOKIMOV, *L'art de l'icône : théologie de la beauté*, Paris, Desclée De Brouwer, 1972, p. 19.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 17-23.

²⁵¹ *Ibid.* p. 19.

²⁵² Gilbert ASSEMAT, *Nicolaï Greschny : un peintre d'icônes*, op. cit., p. 81.

²⁵³ *Ibid.*, p. 46.

²⁵⁴ Egon SENDLER, *L'icône, image de l'invisible : éléments de théologie, esthétique et technique*, op. cit., p. 85-112.

L'iconographe est formé au respect de ces principes spirituels et artistiques. Son apprentissage apporte des preuves matérielles de cette transmission : l'enseignement de l'iconographie est lui-même codifié. A cet égard, Greschny évoque deux manuels : le premier, recueil de jeunesse, est le *Podlinnik*²⁵⁵, ou plutôt *litsevyés*, contenant des dessins d'icônes classées selon les jours de fêtes de l'Eglise. Néanmoins, leur naissance est tardive : « peu nombreux, ils datent en général du dix-septième ou du dix-huitième siècles »²⁵⁶. Le plus célèbre d'entre-eux est celui des Stroganov²⁵⁷. Le deuxième est le *tolkovyé* (un guide sans images) du Mont-Athos. Il s'agit du *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* calqué sur l'*Herminia* (XVIII^e siècle) de Denys de Fournas. Greschny en respecte les procédés techniques et les normes : « je suis toujours le même canon, celui que je vous ai présenté à propos des icônes et que l'on expose dans le manuel du Mont-Athos »²⁵⁸.

Plusieurs normes iconographiques identifiables dans notre corpus découlent de cette conception et de l'usage de ces manuels. La théologie orthodoxe, contemplative, interdit l'incarnation du personnage par le modelé de la chair : d'où l'usage de l'*iconops*- des hachures blanches structurant le dessin et rappelant la notion-même de lumière divine. Leur usage est omniprésent chez Greschny. L'élément, *a fortiori*, le plus probant en la matière est la représentation de l'eau faite d'entremêlements bleus et blancs. Cependant, les hachures permettent également d'indiquer le mouvement des personnages, voire de souligner leur *contraposto* (hanchement)²⁵⁹. Seul Judas, sorti de la lumière de Dieu, se trouve privé de hachures. A Saint-Victor, il est représenté pendu, les traits distordus.

Cette même théologie contemplative interdit toute vivacité et mouvement jusqu'à la négation-même des sentiments. Certains personnages demeurent figés dans l'intemporalité tel que l'aurait soutenu Greschny : « Je suis prêt à retenir volontiers ce qualificatif de « figé » [...] Les notions d'éloignement ou de rapprochement disparaissent. Tout devient statique. Dans certaines icônes anciennes, (j'évite de le faire moi-même car l'esprit moderne en serait choqué), les personnages donnent une impression de lévitation »²⁶⁰. Les saints figurant dans

²⁵⁵ *Ibid.* p. 18.

²⁵⁶ Pavel FLORENSKY, *La Perspective inversée*, Lausanne, L'Age d'homme, 1992, p. 211.

²⁵⁷ Il ne nous a malheureusement pas été possible de consulter cet ouvrage.

²⁵⁸ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, *op. cit.*, p. 19.

²⁵⁹ Voir dossier d'annexes, planche n° 3, fig. 59, p.65.

²⁶⁰ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, *op. cit.*, p. 42-43.

l'abside de Saint-Benoît de Carmaux témoignent de ces conventions déjà en usage dans l'art byzantin. Leurs drapés se caractérisent par des plis statiques étirés vers le bas. Ils confortent l'immobilisme des personnages représentés au cœur de l'espace sacré, près de l'eucharistie. Leurs visages traduisent cette même fixité. Les proportions des faces sont réglées par d'imperturbables mesures « proposées par un manuel du mont Athos »²⁶¹. Le visage s'inscrit à l'intérieur d'un cercle où deux triangles équilatéraux, superposés, forment une étoile à six sommets. Leurs corps sont en lévitation : les saints « flottent » sur des nuées. Quant aux protagonistes des scènes narratives, ils paraissent détachés de leur environnement du fait de la perspective inversée.

Par ailleurs, la gestuelle des personnages est aussi régie par des conventions. La direction gauche signifie la mort ou la défaite des personnages, contrairement à la droite exprimant la gloire et la grâce divine²⁶². Ces procédés sont concrétisés à Saint-Benoît de Carmaux. Le Christ descendant aux Enfers marche vers la gauche. De même Judas, dans la Cène, s'apprête à s'éclipser vers la même direction. Cette règle concerne également le geste des mains. Le Christ trônant de Saint-Benoît de Carmaux tout comme le *Logos* de Laparrouquial bénissent de la main droite. Leur main gauche tient quant à elle un livre ou un rouleau.

Depuis l'époque constantinienne²⁶³, les personnages sont accompagnés de monogrammes tributaires, à l'origine, des cultes rendus et donations effectuées. En témoignent l'utilisation systématique que fait Greschny du christogramme accompagnant le Christ Pantocrator « IS XS »²⁶⁴ et le monogramme « MP OY » entourant les représentations de la Théotokos²⁶⁵.

Certains protagonistes suivent une typologie inflexible, d'ailleurs illustrée par Assémat²⁶⁶. La Vierge-Théotokos de Greschny revêt le *maphorion* (ou manteau)²⁶⁷ et une tunique (soit *chiton*, *χιτών* en grec) bleue. Les cannelures

²⁶¹ *Ibid.*, p. 67.

²⁶² *Ibid.*, p. 99-100.

²⁶³ Christopher WALTER, *The Iconography of Constantine the Great emperor and saint with associated studies*, Netherlands, Alexandros Press, 2006, p. 129-130.

²⁶⁴ Il s'agit d'une abréviation du nom de Jésus Christ en grec (soit *Ἰησοῦς Χριστός*).

²⁶⁵ « MP OY » est issu de la contraction du terme désignant la Mère de Dieu en grec (soit *μητέρα του Θεού*)

²⁶⁶ Gilbert ASSEMAT, *Nicolai Greschny : un peintre d'icônes*, *op. cit.*, p. 81.

²⁶⁷ La pourpre impériale est un privilège réservé aux impératrices de Byzance. Mais il semblerait que le *maphorion* de la Théotokos ne soit pas nécessairement pourpre dans les mosaïques byzantines.

dessinées par les extrémités du *maphorion* ainsi que le visage de la Mère de Dieu correspondent aux représentations de la *Théotokos* trônant ou entourée par la famille impériale de la basilique Sainte-Sophie de Constantinople²⁶⁸. Par ailleurs, le visage du Christ reprend les traits de la Sainte-Face²⁶⁹. Enfin, Greschny suit la typologie indiquée dans le *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* pour certains apôtres : Saint-Thomas est décrit comme « jeune et imberbe »²⁷⁰. Il trouve une figure équivalente dans la Dormition et le concile des apôtres à Saint-Benoît de Carmaux. Mais c'est Jean-le Baptiste qui répond le mieux à des critères d'illustration. Sa vie d'ascète et de privations est suggérée par sa peau de bête, sous sa cape de pèlerin. Ses pieds sont nus et sa pilosité hirsute. Ces caractéristiques affleurent dans certaines fresques byzantines, comme celles de l'église de Daphni (XI^e siècle)²⁷¹.

Greschny demeure fidèle à certains principes de l'orthodoxie qu'implique sa formation en iconographie orthodoxe. Cependant, cet héritage relève davantage d'une spiritualité que d'une affiliation à l'art byzantin. La politique artistique impériale cesse d'être à l'œuvre en 1453 au profit d'un post-byzantinisme éclectique et perdurant parfois jusqu'au XX^e siècle. Certaines compositions de notre corpus accusent la rémanence de thèmes spécifiquement orthodoxes.

²⁶⁸ Voir dossier d'annexes, planche n° 5, fig. 76, p. 76.

²⁶⁹ La Sainte-Face reprend l'image d'Edesse, connue pour avoir été le seul portrait du Christ : d'après la *Doctrine d'Addai* (texte syrien composé au V^e siècle), le roi d'Edesse Abgar, malade, envoie une délégation auprès du Christ réputé pour ses miracles de guérison. Ce dernier, à défaut de venir, fait peindre sa Sainte-Face. De cette légende serait issu, d'après la tradition chrétienne, le Madylion. Ce tissu, sur lequel est imprimé l'image d'Edesse, aurait été conservé à Constantinople du X^e au XIII^e siècles. Il a fait l'objet de nombreuses icônes.

²⁷⁰ Gallica, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Alphonse-Napoléon DIDRON, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k112062s/f353.item.r=jeune%20et%20imberbe>, [consulté le 15 janvier 2018].

²⁷¹ Voir dossier d'annexes, planche n°5, fig. 78, p. 77.

B. L'héritage confronté à l'analyse iconographique : des compositions et thèmes post-byzantins.

Certaines représentations byzantines se maintiennent dans l'art post-byzantin. L'iconographie de Dieu sous les traits de l'Ancien des Jours s'impose dès le XI^e siècle dans l'art byzantin²⁷². Greschny la peint sur la voûte de Saint-Benoît de Carmaux²⁷³. La source de cette représentation anthropomorphe provient de la vision prophétique de Daniel : « Je continuerai à regarder jusqu'au moment où l'Ancien des Jours s'assit sur un trône. Son vêtement était blanc comme la neige et ses cheveux de sa tête étaient comme de la laine pure »²⁷⁴.

Par ailleurs, le baptême du Christ est un thème particulièrement prisé par l'artiste : il est à la fois présent à Saint-Benoît de Carmaux et dans l'église d'Encausse-les-Thermes. Dans les basiliques byzantines, ce sujet intègre le cycle des grandes fêtes liturgiques peintes sur le *naos*²⁷⁵. Sa mise en valeur correspond au premier sacrement de l'orthodoxie théorisé par Basile de Césarée²⁷⁶ au IV^e siècle. Il marque l'entrée solennelle et messianique du fidèle au sein de la communauté chrétienne orthodoxe. Jusqu'au VI^e siècle, la Nativité et le Baptême²⁷⁷ y sont célébrés le même jour²⁷⁸. Baptême et Résurrection sont donc liés²⁷⁹ : tous deux annoncent une humanité nouvelle. A ce titre, le baptême acquiert une signification eschatologique. A Saint-Benoît de Carmaux, ce lien est mis en évidence : le baptême fait face à la Crucifixion. D'autre part, l'inspiration du baptême du Christ est formelle. Elle suit un schéma byzantin puis post-byzantin n'ayant que très peu changé. En comparant²⁸⁰ les représentations de Greschny à celles de Nea Moni (situé à Chios sur la mer Egée, XI^e siècle), et de Daphni (près d'Athènes, XI^e siècle) apparaissent des éléments identiques. La Trinité,

²⁷² Louis REAU, *L'iconographie de l'art chrétien*, 2 vol., Paris, Presses universitaires de France, 1952, p. 8.

²⁷³ Voir dossier d'annexes, planche n° 1, fig. 21, p. 44.

²⁷⁴ *La Bible de Jérusalem*, La Sainte Bible, trad. École de Jérusalem, [Cerf, 1973], nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Cerf, 1986, Le livre de Daniel, chapitre 7, verset 9.

²⁷⁵ Le *naos* est une nef de basilique orthodoxe.

²⁷⁶ Basile de CESAREE, trad. Benoit Pruche, *Traité du Saint-Esprit*, 1 vol., Paris, Cerf, 1945.

²⁷⁷ La plupart du temps, le baptême se situe dans les basiliques byzantines, parmi le cycle de l'Enfance du Christ, c'est à dire dans le pronaos (narthex). Ce lieu correspond aussi au baptistère.

²⁷⁸ Daniel VIGNE, *Christ au Jourdain*, Paris, J. Gabalda et Cie, 1992, p. 265.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Voir dossier d'annexes, planche n°5, fig. 77, 78, p. 77.

image élaborée entre le VI^e et le XI^e siècles adopte la figure d'une main divine accompagnée d'une colombe plongeant vers le Christ. Par ailleurs, les trois œuvres précédemment citées comprennent systématiquement : deux anges (l'un d'entre eux porte un tissu), l'acte de bénédiction de Jean le Baptiste, un personnage aquatique représentant le Jourdain, et le détail de la roche fendue. Toutefois, remarquons qu'à Nea Moni et à Daphni, des spectateurs assistent au baptême. Or, elle est absente chez Greschny. Pour lui, le baptême est du ressort de l'intimité, et non d'un acte public. L'artiste insiste sur le rôle de la Trinité en peignant non deux anges, mais trois. Certains ajouts relèvent d'anachronismes. La nudité du Christ est affichée de face, et non de trois-quarts comme sur les mosaïques byzantines. Ce n'est que depuis l'époque carolingienne qu'un pudique périzonium voile sa chair. De même, le geste de bénédiction exécuté par le Christ est absent des mosaïques byzantines. Le motif de l'onction accomplie par Saint-Jean le Baptiste se retrouve par exemple chez le maître de Rheinfelden²⁸¹. Enfin, la colonnette noyée dans les eaux à l'église d'Encausse constituerait une référence culturelle pour Pellan²⁸² : elle évoquerait le culte de certains chrétiens vénérant le baptême du Christ. Ce lieu saint serait signalé par ce type de colonne situé sur la rive de certains fleuves.

La dimension sacrificielle du Christ est aussi rappelée dans la Descente de Croix figurée à Saint-Benoît de Carmaux. Cette scène suit une composition tardo-byzantine apparue dès le XIII^e siècle²⁸³. Elle intègre plus généralement le cycle de la Passion parcourant le *naos* des basiliques byzantines. La posture des personnages (la Vierge à la gauche du Christ, Saint-Jean à sa droite) et l'affaissement du Christ rappellent la Descente de Croix peinte dans la crypte du monastère d'Ossios Loukas (Mistra, XI^e siècle)²⁸⁴. Or, l'affliction des protagonistes est plus démonstrative chez Greschny. Cette expressivité rappelle davantage les scènes des Lamentations figurées dans l'art crétois du XII^e siècle²⁸⁵. La proximité de la Vierge avec son

²⁸¹ Voir dossier d'annexes, planche n°5, fig. 80, p. 78.

²⁸² Marie-Laure PELLAN, *Encausse-les-Thermes : hier et aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 198.

²⁸³ Judith STORIA, *Le Récit de la Passion du Christ dans les peintures murales : formes et fonctions du cycle narratif à Byzance et en Serbie, du XIII^e au XV^e siècle*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Catherine Jolivet-Lévy, à l'École Pratique des Hautes Études, 2005.

²⁸⁴ Voir dossier d'annexes, planche n°5, fig. 81, p. 79.

²⁸⁵ Miltos GARIDIS, *La Peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, *op. cit.*, p. 137-145.

Voir dossier d'annexes, planche n°5, fig. 83, p. 79.

enfant ressemble à celle liant la Théotokos au Christ dans la Mise au Tombeau de Nerezi²⁸⁶ (dans l'actuelle République de Macédoine, XII^e siècle).

Cependant, Greschny met aussi en valeur des conceptions théologiques et artistiques strictement orthodoxes. La Dormition de Saint-Benoît de Carmaux le prouve. Le concile d'Ephèse²⁸⁷ en 431 fait de la Vierge une Théotokos. Elle est la mère de Dieu intercédant entre son fils et l'humanité²⁸⁸. C'est le sens-même de la Dormition²⁸⁹ où l'âme pure de la Vierge est extraite par un Christ psychopompe afin de rejoindre le royaume céleste. L'iconographie de cette scène est fixée entre le X^e et le XIII^e siècles²⁹⁰. Greschny en respecte les éléments essentiels : au centre de la scène, la Théotokos est allongée. Au-dessus, le Christ nimbé et inscrit dans une mandorle tient son âme figurée par un nourrisson. De part et d'autre, les apôtres s'affligent. Au premier plan, à gauche, l'un d'entre eux tient un encensoir. Ce dernier figure le mystère théophanique et l'Incarnation²⁹¹. Un autre apôtre se penche au-dessus de la Vierge. Reprenant invariablement cette structure, Greschny la simplifie. La mandorle du Christ est ramenée à un seul trait. Cet usage de la ligne simple s'oppose à la mandorle richement ornée de séraphins à Saint-Sauveur in Chora (XIV^e siècle) par exemple. Greschny utilise cette stylisation pour souligner l'ascension de la Vierge : la mandorle s'étend au Couronnement de la Vierge situé sur le bord supérieur. Évêques et anges protecteurs présents à Saint-Sauveur in Chora. L'inspiration de cette Dormition est ici davantage structurelle qu'artistique.

Enfin, Greschny peint la déisis²⁹² à Saint-Benoît de Carmaux. Ce sujet accuse la persistance d'une iconographie byzantine dans les basiliques orthodoxes russes, notamment au XX^e siècle. D'après Catherine Bortoli-Doucet²⁹³, la déisis est

²⁸⁶ Voir dossier d'annexes, planche n°5, fig. 82, p. 79

²⁸⁷ Le troisième concile œcuménique d'Ephèse convoqué à la demande de l'empereur Théodose II proclame la double-nature du Christ, ayant une part d'humanité et de divinité.

²⁸⁸ Cette position est souvent signifiée dans les basiliques byzantines par la localisation de la Dormition, avant le *naos*, juste en face de l'ambon.

²⁸⁹ Du grec ancien κοιμητήριον, koimêtêrion : « lieu pour dormir, dortoir ».

²⁹⁰ Voir par exemple la Dormition de l'église Saint-Sauveur-in-Chora,

Dossier d'annexes, planche n°5, fig. 84, p. 80.

²⁹¹ Maria EVANGELATOU, « Symbolism of the censer in Byzantine representations of the Dormition of the Virgin », in Maria VASSILAKI (éd.), *Images of the Mother of God : perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot, Ashgate, p. 95.

²⁹² La déisis, du terme grec Δέσις (prière) désigne l'intercession de la Vierge et de Saint-Jean le Baptiste auprès du Christ.

²⁹³ Catherine BORTOLI-DOUCET, « L'iconostase et l'espace sacré dans l'église russe aux XIV^e et XV^e siècles : d'où provient le développement en hauteur de cette iconostase ? » in *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, *op. cit.*, p. 25-43.

représentée sur des icônes mobiles d'entablement des architraves basilicales dès le X^e siècle. Néanmoins, la transformation du *templon* en iconostase dans les basiliques russes dès la fin du XIV^e siècle confère une importance toute particulière à la déisis placée au centre de l'iconostase. Un rôle séparateur entre le sanctuaire et le reste de l'espace sacré est conféré à cette représentation. La déisis peinte à Saint-Benoît se rapproche par exemple de celle de Sainte-Sophie de Constantinople (dans l'actuelle ville d'Istanbul, XIII^e siècle)²⁹⁴. Toutefois, Saint-Jean le Baptiste revêt à Constantinople comme sur l'iconostase de la cathédrale de l'Annonciation du Kremlin (Moscou, XIV^e siècle) une cape (*cucullus* en latin) brune. *A contrario*, Saint-Jean le Baptiste porte toujours une peau de bête à Saint-Benoît de Carmaux. Si Greschny s'inspire d'iconographies post-byzantines voire byzantines, il les reformule au gré de ses propres compositions.

C. Faire référence à l'Empire byzantin : usage de la citation.

L'art byzantin serait-il, plus que reproduit, évoqué ? Les clins d'œil à Byzance abondent, notamment dans la biographie, si tant est qu'ils soient du cru de l'artiste : la description du cérémonial impérial²⁹⁵ et les explications historiques quant à certains détails artistiques proprement byzantins constituent un solide socle d'érudition. Greschny aurait donc utilisé ce réseau référentiel de byzantinismes.

La référence à l'art byzantin est d'abord architecturale. Lorsque l'architecture s'y prête, le fresquiste adopte la même disposition des scènes que pour les basiliques byzantines. Notre-Dame de Lagarde, par exemple, comporte trois coupes en enfilade dans la nef. Elles rappellent celles caractérisant les *naos* byzantins. A la croisée du transept figure le Christ Pantocrator tel que le reçoivent toujours les coupes byzantines. Le Christ Pantocrator de Lagarde rappelle celui de Saint-Sauveur in Chora (dans l'actuelle Istanbul, XIV^e siècle) situé au sommet sud de l'ésonarthex.

²⁹⁴ Voir dossier d'annexes, planche n°5, fig. 84, p. 80.

²⁹⁵ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, *op. cit.*, p. 27 et 73.

Par ailleurs, Greschny conserve certaines associations typologiques entre scènes. Elles sont élaborées dans certains programmes monumentaux byzantins et répondent à des lectures théologiques précises. Remarquons qu'un des collatéraux sud de Saint-Benoît de Carmaux fait cohabiter la Dormition et la Nativité qui lui est adjacente. Or, il s'agit, pour Henry Maguire²⁹⁶, d'une antithèse visuelle. Elle correspond à un concept rhétorique inventé sous l'empereur Léo VI (886-912) à l'église de Tokali Kilise (Cappadoce, X^e siècle). Maguire précise, afin d'étayer son argumentation : « et parfois, les deux scènes n'ont pas uniquement un lien visuel dépendant de leur proximité physique mais sont aussi liées par un insistant parallélisme dans certains détails »²⁹⁷. Cette disposition est reprise par Greschny. Cependant, nuancions cet usage de la part de l'artiste ayant peut-être ignoré le lien théologique tissé entre ces deux thèmes.

Toutefois, la référence à des rituels byzantins est parfois explicite. Le *Logos*-prospore (s'offrant) dans le calice de Saint-Benoît de Carmaux rappelle le rite de célébration de la proskomidie²⁹⁸. Alors que l'art byzantin figure la proskomidie sous les traits d'un enfant couché dans une patène, Greschny réintègre cette iconographie tout en lui adjoignant les images du Père et du Saint-Esprit. Ce motif byzantin sert à élaborer la figure de la Trinité spécifique à l'artiste.

L'allusion à une culture byzantine n'est pourtant pas incompatible avec la réadaptation de certains motifs. Greschny les actualise en les accommodant à son propre goût. Les anges offrent un cas flagrant de cette personnalisation. Ils ne suivent pas la typologie établie par Denys l'Aéropagite²⁹⁹ et rappelée par Denys de Fournas³⁰⁰. Néanmoins, ils conservent des attributs hérités de l'Antiquité tardive³⁰¹. Ils sont mis en scène sur certaines fresques comme à Tokali Kilise (Göreme,

²⁹⁶ Henry MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, 1981, p. 60

²⁹⁷ « and sometimes the two scenes are visually correlated not only by physical proximity but also by an insistent parallelism in certain details », dans Henry MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, 1981, p. 60

²⁹⁸ La proskomidie est le moment précédant la liturgie dans le rituel byzantin (du grec Προσκομιδή apporter, transporter).

²⁹⁹ Au V^e siècle, Denys l'Aéropagite distingue trois catégories d'anges : les séraphins, les chérubins et les trônes.

³⁰⁰ Gallica, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Alphonse-Napoléon DIDRON, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k112062s/f127.item.r=trôn>, [consulté le 02 novembre 2017].

³⁰¹ Glenn PEERS, *Subtle Angels*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 20.

Turquie, XI^e siècle) : un *peplos* et un bandeau blanc ceignant leur tête les caractérisent. Mais Greschny prend soin de rétrécir leurs cheveux eu égard à « tous les jeunes] qui[avaient les cheveux courts »³⁰². L'artiste s'est donc « plié à la mode »³⁰³, arguant : « on n'aurait pas compris que je donne aux anges des cheveux longs »³⁰⁴. Si cette explication ne manque pas d'humour, elle traduit le souci qu'a le fresquiste d'actualiser certaines représentations byzantines afin de les adapter à leurs publics.

Ces compromis iconographiques servent à l'élaboration de nouvelles compositions. Les règles de l'iconographie orthodoxe permettent de construire d'autres images. A Encausse-les-Thermes, les mouvements des baigneurs sont soulignés par l'iconops. Dans l'église de ce village, Greschny croque des enfants s'ébrouant dans l'eau. L'absence de toute expression faciale, propre aux icônes, est saisissante. Il s'agit pourtant de portraits s'apparentant plus à la scène de genre qu'à une icône.

Certaines entorses à l'iconographie orthodoxe sont commises, ce dans une même perspective d'actualisation. Le traitement des anges est emblématique de cette contradiction. Rappelons que les anges, serviteurs de Dieu, forment une micro-société. Aussi sont-ils déclinés en courtisans, guerriers, justiciers ou encore adjuvants liturgiques. Or, Greschny n'emploie que les adjuvants liturgiques : les anges thuriféraires³⁰⁵ et cériféraires³⁰⁶. Ils sont par exemple représentés dans la Divine Liturgie de Camalières. Hormis cet usage, les autres anges n'occupent un rôle qu'ornemental ou architectural. Ils ne figurent qu'en buste ou de plein-pied pour la Divine liturgie. D'après Glenn Peers³⁰⁷, les êtres angéliques offrent la parfaite image des controverses théologiques byzantines. Leur figuration oscille entre symbolisme et littéralisme. Il n'est donc pas exclu que Greschny ait souhaité illustrer cette ambiguïté consubstantielle à ces êtres médiateurs entre l'humanité terrestre et la divinité céleste. Quoiqu'il en soit, cette diversité iconographique montre à quel point doit être nuancée l'absolue fidélité à une tradition iconographique orthodoxe.

³⁰² Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 58.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ Anges portant un encensoir.

³⁰⁶ Anges tenant un cierge à la main.

³⁰⁷ Glenn PEERS, *Subtle Bodies, op. cit.*, p. 1.

2. Un héritage à relativiser : le spectre de la déformation.

A. L'Oriental à la mode.

Assémat emploie volontiers le terme d'« Oriental »³⁰⁸ afin de caractériser Greschny. Lui niant presque toute singularité créatrice, il le ramène à un prototype artistique. En effet, à deux reprises, Greschny porte la parole d'une communauté, celle d'un iconographe d'Orient : « Nous ne défigurons pas l'œuvre créatrice de Dieu »³⁰⁹, rappelle-t'il quant à la représentation de la nature. L'expression d'une pluralité figurant la confrérie des iconographes est ici évidente. Par la suite, Greschny aurait souligné certaines caractéristiques picturales relevant d'une religiosité orientale. Ainsi explique-t'il l'importance toute particulière accordée au Christ de l'Apocalypse : « En Orient, c'est le couronnement de toute expression religieuse »³¹⁰. Pourtant, l'Apocalypse occupe une place tout aussi essentielle pour l'église apostolique romaine. En atteste sa présence dans les décors monumentaux du XI^e-XII^e siècle en France. Greschny et ses œuvres sont perçus à travers le prisme d'une pensée orientaliste³¹¹. Dans la préface du deuxième recueil, Assémat précise : « Etranger à notre logique cartésienne, Nicolai Greschny en oriental qu'il était, ne classait rien »³¹². L'identité orientale de l'artiste se précise au fil de l'ouvrage : « Vous, les latins, vous voulez toujours que tout soit clair. Nous préférons que plusieurs idées, plusieurs traditions s'entremêlent »³¹³. Désordre, fantaisie et entremêlements thématiques seraient l'apanage des Orientaux, *a contrario* d'une rationalité jugée occidentale. Ces remarques rejoignent celles faites au XVIII^e siècle pour Byzance.

Ce portrait-type de l'Oriental révèle l'imprégnation d'une doctrine orientaliste latente. Assémat installe le dualisme opposant l'Orient à l'Occident,

³⁰⁸ Soit vingt-deux occurrences relevées dans les deux premiers ouvrages d'Assémat.

³⁰⁹ Gilbert ASSEMAT, *Nicolai Greschny, un peintre d'icônes*, *op. cit.*, p. 42.

³¹⁰ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, *op. cit.*, p. 48.

³¹¹ Edward SAÏD, *L'Orientalisme*, trad. Claude Wauthier, [Seuil, 1980], 2^e édition, Paris, Seuil, 2003, p. 54.

³¹² Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, *op. cit.*, p. 9.

³¹³ *Ibid.* p. 55.

« L'orientaliste [...] étant] principalement une sorte d'agent de cette vision globale »³¹⁴. Notons que l'étude des fresques s'inscrit dans une visée ethnologique. Dès lors, la présence d'un interprète — Assémat — est nécessairement requise. Ses commentaires se justifient dans la mesure où les « fresques]de Greschny[débordaient de vie, et il ne pouvait être question de les réduire en les faisant entrer dans des catégories classiques »³¹⁵. Ces oeuvres nécessitent donc être expliquées.

L'Orient se caractériserait par des procédés d'enrichissements sémantiques soit une « superposition de divers thèmes, comme c'est fréquent chez nous] en Orient^{[316} ». Mais ces lectures typologiques sont les fruits d'exégèses menées par les Eglises. Elles ne relèvent pas d'une soi-disant « identité orientale ». Cette intellectualisation de l'image a d'ailleurs été démontrée par Jean Wirth, et serait présente en France depuis l'époque carolingienne³¹⁷. L'image religieuse acquiert dès le XI^e siècle des propriétés sémantiques, symbolisant davantage ce qu'elle représente. La déformation induite par la doctrine orientaliste prive le lecteur et spectateur d'une complexité iconographique inhérente à des pratiques chrétiennes oecuméniques.

Notre corpus témoigne de cette pratique typologique. A Encausse-les-Thermes, la Vierge *Fons Vitae* de l'église se confond au topos de la fontaine de jouvence. Ce topos est à la fois présent dans l'église et dans la station thermale : le bassin rajeunit les personnes y plongeant. De même, à Saint-Benoît de Carmaux, le Christ trônant surplombe les scènes de l'Apocalypse : cette association rappelle la parousie, la seconde venue du Christ afin de juger l'humanité. Saint-Benoît de Carmaux présente un second exemple de lecture typologique. Les scènes de la Dormition et du Couronnement de la Vierge surmontent la parabole du fils prodigue. Ces trois représentations mettent en avant la fidélité à la filiation et sa consécration christique.

³¹⁴ Edward SAÏD, *L'Orientalisme*, op. cit., p. 268.

³¹⁵ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op. cit., p. 9.

³¹⁶ *Ibid.* p. 54.

³¹⁷ Jean WIRTH, *L'Image à l'époque romane*, op. cit., p. 63.

B. L'École Russe : une déformation de l'art post-byzantin.

Chez Assémat, l'art byzantin rejoint indistinctement l'art post-byzantin : il comprend l'art russe. La Trinité de Roublev (XV^e siècle)³¹⁸ inspire celle peinte par Greschny à Saint-Victor. La composition est identique jusqu'aux détails de la maison et de l'arbre derrière les trois anges atablés.

Les icônes mariales russes constituent des sources d'inspiration artistiques. La Vierge à l'enfant de Laparrouquial blottit son front contre celui de son fils qu'elle regarde tendrement. Mais sa main droite le désigne, présentant son sacrifice. Le regard de la Vierge rappelle celui de l'icône de la Vierge du don de Théophane le Grec³¹⁹. Le geste de désignation évoque celui fait par la Vierge Hodigitria³²⁰. Remarquons le remplacement original fait par Greschny du Christ enfant par le *Logos* pour la Vierge à l'enfant de Laparrouquial. Par ailleurs, rappelons que l'icône de la Vierge du Signe, élaborée à Novogorod, connaît une réhabilitation dépassant les frontières de la ville. La Vierge orante ou *Panagia* (XIII^e siècle) conservée à la galerie Tretiakov Moscou³²¹ en témoigne : elle adopte la même posture que la Vierge du Signe. L'inspiration des icônes russes reste ancrée dans les traditions figuratives précédant le schisme théologique de 1652 (ou *raskol* en russe). Aucun thème institué par Pierre le Grand et ses successeurs n'aurait, à notre connaissance, été représenté par Greschny.

L'imprégnation de ces modèles d'icônes russes se révèle problématique. Nous l'avons observé : Greschny ne s'inspire que de quelques gestes. De plus, certaines compositions dénotent une véritable personnalisation. Le thème de la Vierge à l'enfant se prête volontiers à ce processus de recomposition. L'artiste y adjoint un motif récurrent : un demi-cercle floral et végétalisé semblant émaner des personnages. Ces floraisons rappellent le thème de l'*hortus conclusus* (jardin clos)

³¹⁸ Voir dossier d'annexes, planche n°5, fig. 87, p. 81.

³¹⁹ Voir dossier d'annexes, planche n°5, fig. 86, p. 81.

³²⁰ Voir par exemple l'icône de Dinoni, en annexe : planche n°2, fig. 88, p. 82.

³²¹ Voir dossier d'annexes, planche n°5, fig. 89, p. 82.

en latin) originaire du *Cantique des Cantiques*. Associé à la Vierge, il devient une iconographie spécifique tel que le montre le retable de *La Vierge au buisson de roses* de Martin Schongauer (1473)³²². Le détail floral accompagnant les Vierges de Greschny y fait référence. Le fresquiste en joue. A Saint-Benoît de Carmaux, une efflorescence envahit la paroi inférieure de l'abside créant une forme de sol soutenant les quatre saints intercédant auprès du Christ. L'*hortus conclusus* peut aussi être évoqué par des éléments décoratifs. La Vierge à l'enfant de Notre-Dame de l'Assomption d'Alban est, à ce titre, significative : le voile aux motifs floraux de la Vierge renvoie à l'arc-de-cercle floral bordant son buste. Le Christ enfant empoigne une grappe de raisin de sa main gauche. Si le raisin symbolise l'eucharistie, il s'accorde aussi bien au *topos* naturel de l'*hortus conclusus*.

Ces nombreuses variations iconographiques remettent en question l'héritage post-byzantin, voire byzantin. Sa présence n'est effective qu'avec la sélection de certaines compositions, détails iconographiques et normatifs choisis : d'où la nécessité d'examiner les conditions présidant à ces choix.

C. Le principe d'adaptabilité.

Greschny s'adapte avant tout aux commandes et lieux à fresquer. Prévalent des contraintes spatiales inhérentes aux architectures : « Si l'on doit respecter la tradition iconographique, il faut aussi tenir compte du mur à couvrir, des exigences purement formelles, architecturales »³²³. Ce pragmatisme architectural contraint l'iconographie du Christ à Saint-Benoît de Carmaux : eu égard au peu de hauteur du mur est de l'abside, il eut été impossible de peindre un Christ Pantocrator. La figure de la *Majetas Christi* est davantage adaptée à la nature de la paroi murale. Cette adaptation aurait aussi tenu compte de la liturgie : « l'église est assez basse ; elle fait dans les 7 mètres de haut. Le Christ mesure dans les 4 à 5 mètres. Quand le prêtre célèbre la messe, sa tête arrive au pied du Pantocrator mais celui-ci monte presque jusqu'à la clef de voûte [...]. Les fidèles, d'ailleurs, ne s'y trompent pas ; ils " sentent ", disent-ils, " la grandeur du Christ " »³²⁴. Constatons que cette

³²³ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op. cit., p. 30.

³²⁴ *Ibid.*, p. 18.

disposition intègre le fidèle : l'artiste cherche à établir un rapport symbolique avec le spectateur.

La spatialité fonde la cohérence des fresques. Comme le soutient Henri Focillon³²⁵ et Wirth³²⁶, l'espace est lui-même générateur de sens et d'interprétation. L'architecture soutient l'articulation des thèmes, leurs références bibliques en lien avec les rites sacrés. A Saint-Benoît de Carmaux, la nef investit une gradation vers la Résurrection du Christ. Elle commence avec les quatre évangélistes énonçant dans leurs écrits le sacrifice christique. Ces témoignages indirects laissent place à l'incarnation du Saint-Esprit à la croisée du transept. Elle s'achève avec l'image du Christ en majesté dans l'espace sacré. A mesure que le fidèle progresse vers l'espace eucharistique (peut-être dans sa foi), la parole divine s'incarne.

L'habileté du fresquiste s'étend à d'autres architectures. Encausse-les-Thermes présente un vaste « mouvement tournant en conformité avec la raison de ces thermes »³²⁷. L'artiste parvient, en dépit du caractère octogonal de la buvette, à ménager le sentiment de circularité des fresques. Ces stratégies d'architectures feintes ont déjà été mises en œuvre par Giotto pour la cathédrale d'Assise (XIII^e siècle).

Une autre solution a été trouvée pour accorder les décorations situées sur les parois rectangulaires de Laparrouquial. Greschny confère une place centrale au foyer de la salle de catéchisme au-dessus duquel est représentée la Vierge à l'enfant. Elle assure une transition entre scènes d'intimité (le portrait d'une famille à sa droite) et des activités à l'extérieur situées à sa gauche (le travail, les fêtes, l'étude), vers la sortie.

Quant à Notre-Dame de Consolation, l'édifice comporte une charpente accentuant le large mur est de l'abside. L'artiste a délibérément exploité cette spécificité afin de créer une vision panoramique. Il s'est aussi appuyé sur la statue d'origine ornant aujourd'hui encore la partie supérieure de l'autel.

³²⁵ Henri FOCILLON, *Vie des formes*, *op. cit.*, p. 26.

³²⁶ Jean WIRTH, *L'Image à l'époque romane*, *op. cit.*, p. 64.

³²⁷ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, *op. cit.*, p. 124.

Néanmoins, le fresquiste est tout aussi tributaire des fonctions liées au lieu. Focillon montre que la « vie des formes définit des sites psychologiques »³²⁸. L'architecture délimite des usages, rites et besoins d'une communauté spécifiés par des images particulières. Les fresques tiennent compte de l'histoire des lieux et leurs cultes à la manière des *loci*³²⁹ utilisés en rhétorique. A Saint-Benoît de Carmaux, le programme iconographique met en valeur les deux saints auxquels sont consacrées les chapelles : rappelons que Saint-Joseph, patron des charpentiers, est accompagné de mineurs et autres travailleurs. La chapelle de la Vierge révèle Bernadette Soubirous en orante. L'artiste s'est inspiré du haut-relief de l'autel représentant la sainte dans une position similaire. Il reproduit cette iconographie à la droite de l'autel, créant de la sorte un écho visuel entre fresques et sculptures.

Dans notre corpus, l'artiste recourt à certains objets conservés par les édifices. A Encausse-les-Thermes, le fresquiste s'est inspiré des baignoires ayant appartenu aux anciens bâtiments du XIX^e siècle³³⁰ : d'après Pellan³³¹, trois d'entre elles auraient été conservées dans les cours des maisons du village dont celle de Mme Gramond. Il est probable que Greschny ait eu un modèle à sa disposition. De même, le motif de la femme déversant une amphore d'eau est également constitutif au fronton néo-grec de l'édifice du XIX^e siècle³³². Par ailleurs, à Notre-Dame de Consolation, le cep de vigne figuré au centre de l'abside suggère une statue de Béziers : cette dernière présente une Vierge à l'enfant³³³. Tous deux sont ornés d'un cep de vigne. Greschny se sert d'ancrages historiques signifiés par des objets résiduels.

Greschny s'adapte aux cultures de ses publics. La vénération de saints locaux absents de la tradition orthodoxe incite à la création iconographique. A Saint-Benoît de Carmaux, le saint fondateur des Bénédictins suit une élaboration précise : l'artiste a repris la figure du patriarche barbu et à demi-glabre généralement

³²⁸ Henri FOCILLON, *La Vie des formes*, *op. cit.* p. 23.

³²⁹ Désignant un « palais mental » les *loci* (« lieux » en latin) est un art de mémoire inventé par Simonide de Céos. Notamment utilisé en rhétorique, les *loci* associent à des lieux un savoir/argumentaire à retenir.

³³⁰ Voir dossier d'annexes, planche n° 6, fig. 91, p. 83.

³³¹ Marie-Laure PELLAN, Encausse-les-Thermes : hier et aujourd'hui, *op. cit.*, p. 112.

³³² renvoyer à l'édifice.

³³³ Voir dossier d'annexes, planche n°6, fig. 90, p. 83.

utilisée pour représenter la plupart des apôtres — exceptions faites de Saint-Thomas et Saint-Jean, les plus jeunes apôtres. Saint-Benoît est doté de deux attributs : la crosse des abbés et la coule noire identifiant l'ordre des Bénédictins. De plus, Saint-Benoît désigne le Christ plutôt que de tenir sa Règle. D'autres saints reprennent des images pieuses telle Bernadette Soubirous³³⁴. D'autres portraits, inspirés de légendes, sont laissés à la libre appréciation de l'artiste. C'est le cas du berger Camman I^{er} n'ayant aucun rapport avec un portrait réel. Dans certaines églises comme Notre-Dame de Treize-Pierres (Villefranche de Rouergue), l'artiste figure la légende complète du lieu. Greschny n'hésite pas à s'adapter aux dévotions populaires qu'il illustre.

L'artiste fait preuve d'une certaine souplesse iconographique. Elle contredit l'art byzantin encadré par des normes spirituelles tel que le remarque Gail-Nina Anderson : « dans le langage théologique byzantin, 'l'innovation' est synonyme 'd'hérésie' »³³⁵. Greschny dépasse l'héritage iconographique, ou l'accommode plutôt à d'autres cultures. Aussi convient-il d'analyser avec plus de minutie les ressources iconographiques réinvesties au service de nouvelles compositions.

³³⁴ Voir dossier d'annexes, planche n°6, fig. 93, p. 84.

³³⁵ Gail-Nail ANDERSON, « In Byzantine theological language, 'innovation' is synonymous with 'heresy' »
, in Linda SAFRAN (dir.), *Heaven on earth, art and the Church in Byzantium*, Londres, university of Nottingham Arts Centre in association with Lund Humphries, 1994, p. 39.

3. Au-delà d'un héritage : des ressources artistiques hétérogènes.

A. Des références médiévales.

L'art médiéval constituerait pour l'artiste une autre source d'inspiration : « maintenant depuis longtemps je m'inspire beaucoup des thèmes et des manières des XIII^e et XV^e siècles »³³⁶. Sabbi aurait montré le travail de Greschny à son maître Pablo Picasso lequel aurait abondé en ce sens : « le plein Moyen Age [...] Ça tient debout »³³⁷. Cette hypothèse est d'autant plus valable que Greschny était entouré d'un patrimoine monumental médiéval conséquent³³⁸ telle que la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi, ville dans laquelle le fresquiste a résidé.

L'artiste emprunte certains thèmes médiévaux. La représentation du Christ en *Majestas Christi* assise sur un arc-en-ciel le prouve. Ce dernier élément exprime l'alliance entre Dieu et les hommes, ce depuis Noé. Cette composition est attestée depuis le XII^e siècle surtout dans la sculpture monumentale : le tympan de la cathédrale Saint-Trophime d'Arles³³⁹ (construit vers 1180) en témoigne.

L'enluminure offre un autre point de comparaison avec le codex de Bruchsal (XIII^e siècle)³⁴⁰. Dès la fin du XI^e siècle, la *Majestas Christi* est associée au thème de l'Apocalypse. Soulignons que Saint-Benoît de Carmaux ne dépare pas avec certains portails sculptés romans : dans l'église de Saint-Victor décorée par Greschny en 1953, la *Majestas Christi* écarte les bras au-delà de la mandorle comme sur le tympan de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun (édifice entrepris vers 1120)³⁴¹ par exemple. Ce type de représentation christique est absent du répertoire byzantin. L'artiste y aurait peut-être été sensible lors de son apprentissage aux Beaux-Arts de Berlin, en poursuivant ses études théologiques, ou en parcourant le patrimoine

³³⁶ Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 39.

³³⁷ Siwaporn TONGWAT, Siwaporn TONGWAT, *Etude iconographiques des fresques de Nicolai Greschny dans l'église Saint-Anne de Châtel-Guyon et la réception des fresques de l'église Sainte-Anne de Châtel-Guyon, op. cit.*, p. 129.

³³⁸ Voir dossier d'annexes, planche n°1, annexe n°2, p. 34.

³³⁹ Voir dossier d'annexes, planche n°7, fig. 94, p. 85.

³⁴⁰ Voir dossier d'annexes, planche n°7, fig. 96, p. 86.

³⁴¹ Voir dossier d'annexes, planche n°7, fig. 95, p. 85.

religieux français. Les deux scènes de Crucifixion à Saint-Benoît de Carmaux semblent inspirées de la Crucifixion du tympan de Conques. Notons que dans l'art byzantin, ce thème est traité comme une théophanie. Les yeux du Christ sont ouverts et ses mains tournées vers le ciel : il n'endure aucune douleur manifestant sa divinité au cours de son supplice. Or, ceux de Carmaux ont les yeux fermés, la tête affaissée sur l'épaule. Ils témoignent de leur humanité par leur souffrance. Les bras prennent la même position que le Christ-juge de Conques³⁴² : la main droite désigne le ciel tandis que la main gauche indique la terre. Ce choix fait ressortir le caractère eschatologique de la Crucifixion.

D'autres emprunts à l'iconographie médiévale sont réalisés. L'épisode du Couronnement de la Vierge n'est pas représenté à Byzance. Il est mis en lumière dès le XI^e siècle par la chronique de Saint-Benoît de Clairvaux. L'une des premières références iconographiques apparaît sur le portail sud de l'église de Gloucestershire (Angleterre, XII^e siècle). Greschny réhabilite cette iconographie dans l'église de Saint-Benoît de Carmaux. Seul l'acte du Couronnement est montré. *A contrario*, celui de Notre-Dame de Consolation fait preuve d'une plus grande complexité iconographique : des anges musiciens et guerriers président à cette cérémonie devenue publique. Ces orchestres angéliques sont pour la première fois peints par Giotto et Taddeo Gaddi ³⁴³(vers 1328). Greschny s'inspire donc d'un thème pictural surtout prisé à partir du XIV^e siècle.

Le Couronnement de la Vierge s'effectue au-dessus d'un cep de vigne s'entourant autour des médaillons des apôtres. Ce cep fait référence à l'arbre de Jessé communément employé dans l'art médiéval afin de rappeler la royale ascendance du Christ. L'une des premières occurrences se situe sur l'un des vitraux de la basilique Saint-Denis (XIII^e siècle)³⁴⁴. A Notre-Dame de Consolation, cette composition rappelle donc la royale ascendance de la Vierge.

Moins évidentes à saisir sont certaines pratiques d'illustrations médiévales. Afin de figurer un édifice ouvert, le fresquiste peint une « maison de poupée »³⁴⁵, pour reprendre le qualificatif de Wirth. Cette perception de l'architecture prévaut à

³⁴² Voir dossier d'annexes, planche n°7, fig. 97, p. 86.

³⁴³ Voir dossier d'annexes, planche n°7, fig. 98, p. 87.

³⁴⁴ Voir dossier d'annexes, planche n°7, fig. , p. 87.

³⁴⁵ Jean WIRTH, *L'Image à l'époque romane*, op. cit., p. 89.

Encausse-les-Thermes. Le centre de soin est une « maison de poupée ». Ses arcades ouvertes permettent de voir l'intérieur de la salle. Par ailleurs, les travaux viticoles figurant à Notre-Dame de Consolation rappellent certains calendriers médiévaux : *Les Très Riches Heures* du duc de Berry (XV^e siècle), livre d'heures, permet au lecteur de se repérer dans les prières grâce aux saisons³⁴⁶. Chez Greschny, le calendrier est mis en relation avec une Théotokos présentée comme *Comos*.

B. Des fresques érudites : clins d'oeil à une histoire de la peinture et de la sculpture.

D'après Assémat, les deux années passées aux Beaux-Arts de Berlin auraient été enrichissantes : l'artiste y découvre « en profondeur l'art occidental »³⁴⁷. Quel que fût cet apprentissage, les fresques attestent d'une érudition picturale, plus ou moins flagrante.

Certains « tableaux » muraux nouent d'étroits liens formels avec des chefs d'oeuvres picturaux. Cette pratique distingue Laparrouquial et Encausse-les-Thermes des autres édifices : l'espace n'y est pas contraint pas des canons iconographiques religieux.

A Encausse-les-Thermes, Greschny rivalise de références picturales. Le duo de la mère s'apprêtant à baigner son enfant rappelle étrangement les *piètas*, surtout celle de Michel Ange (vers 1498-1499)³⁴⁸ : les deux mères, agenouillées, supportent le corps de leurs enfants affaissés. De même, la jeune fille étendue au-dessus du bassin à gauche, la tête tournée vers le spectateur, renvoie à *La Grande Odalisque* d'Ingres (1814)³⁴⁹. Par ailleurs, les baigneurs d'Encausse comprennent notamment trois baigneuses, à la gauche du bassin. Leurs corps irréguliers, loin de correspondre aux canons de beauté ingresques, partagent plus d'affinités avec *La Baigneuse* de

³⁴⁶ Voir dossier d'annexes, planche n°7, fig.100, p. 88.

³⁴⁷ Gilbert ASSEMAT, *Nicolai Greschny : un peintre d'icônes*, op. cit., p. 20.

³⁴⁸ Voir dossier d'annexes, planche n°8, fig. 101, p. 89.

³⁴⁹ Voir dossier d'annexes, planche n°8, fig. 102, p. 89.

Gustave Courbet (1855)³⁵⁰ et *Les Grandes Baigneuses* de Paul Cézanne (1894-1905)³⁵¹. Quant au médaillon représentant Marguerite de Valois, au-dessus de l'entrée, il est lui-même inspiré du portrait de la reine ébauché par François Clouet entre 1515 et 1572³⁵².

L'image du semeur à Laparrouquial s'inspire du *Semeur au soleil couchant* de Vincent Van Gogh (1888)³⁵³. La perspective latérale du personnage ainsi que le geste du semeur sont identiques. De même, Greschny retient pour la composition la présence d'un astre irradiant. Il reprend l'édifice, placé derrière le semeur. Mais il s'agit d'une église chez Greschny et non d'une maison comme sur la toile de Van Gogh.

Croquer le paysan relève d'un enjeu : s'inscrire dans un topos pictural, la peinture de paysan. Il est surtout apprécié au XIX^e siècle. La gerbe de blé portée par l'un des enfants de Laparrouquial rappelle *Le Rappel des Glaneuses* de Jules Breton³⁵⁴. De même, la tenue du semeur est celle d'un paysan berrichon. Elle est aussi peinte dans *Le Jeune vieilleur savoyard jouant devant une famille berrichonne* d'Aglaré de Ladicière (1840)³⁵⁵. Le réalisme des figures recouvre parfois, au XIX^e siècle, une allégorie spirituelle : les paysans représentent une collectivité humaine soumise aux lois divines³⁵⁶. Ces références agricoles constituent des symboles spirituels forts pour des enfants ruraux à évangéliser. Aussi Greschny joue-t'il de références culturelles qu'il réintègre dans ses propres compositions. Ce jeu suppose bien sûr une reconnaissance culturelle de la part d'un spectateur averti pouvant apprécier ce réinvestissement savant d'images.

³⁵⁰ Voir dossier d'annexes, planche n°8, fig.103, p. 89.

³⁵¹ Voir dossier d'annexes, planche n°8, fig.104, p. 90.

³⁵² François CLOUET, Portrait de Marguerite de Valois, vers 1559, huile sur toile, 29, 7 x 21, 3 cm, Chantilly, musée Condé.

³⁵³ Voir dossier d'annexes, planche n°8, fig. 105, p. 90.

³⁵⁴ Jules BRETON, *Le Rappel des glaneuses*, 1859, huile sur toile, 90 x 176 cm, musée d'Orsay.

³⁵⁵ Voir dossier d'annexes, planche n°8, fig. 105, p. 90.

³⁵⁶ Monica JUNEGA, *Le Paysan dans la peinture française de Millet à Van Gogh*, thèse de doctorat sous la direction d'Hubert Damisch, à l'École des hautes études en sciences sociales, 1985, p. 56.

C. Allusions à des vestiges gréco-latins.

Ce jeu se poursuit : Greschny convoque des références gréco-latines pour ses fresques. Tel que l'a remarqué Jean-Marie Spieser, cet héritage tardo-antique a été transmis à l'Empire byzantin devenant dépositaire de « l'extraordinaire valeur de l'art grec, symbole des valeurs humanistes »³⁵⁷. La koïné grecque continue d'ailleurs à rayonner parmi l'élite de l'Empire byzantin. L'Église se réapproprie la littérature hellénistique (*padeia* en grec). Elle fait « une lecture "typologique" des Anciens, comme on le faisait de l'Ancien Testament la préfiguration du Nouveau »³⁵⁸. L'art byzantin et post-byzantin seraient dépositaires de cette culture profane. Sylvain Gougenheim observe certains transferts culturels : le Christ barbu serait une réminiscence de Jupiter. Les prophètes quant à eux seraient représentés selon les modèles des philosophes antiques.

La persistance d'une iconographie mythologique est pressentie dans notre corpus. A Saint-Benoît de Carmaux comme à Encausse-les-Thermes, le baptême du Christ est significatif : Greschny personnifie le fleuve Jourdain. Son visage se rapproche de la statue sculptée du Tibre (époque d'Hadrien, 117-138 ap. J-C)³⁵⁹. Cette allégorie fluviale témoigne de la personnification d'éléments naturels intégrés à un savoir géographiques hellénistique. Relevons que cette pratique s'est diffusée dans l'iconographie orthodoxe du baptême³⁶⁰.

Les allusions à l'Antiquité sont davantage présentes à Encausse-les-Thermes. Le mythe de la fontaine de Jouvence est suggéré par Greschny lorsque les baigneurs rajeunissent en entrant dans la fontaine. D'autres éléments tels que le caducée et le temple évoquent les cultures gréco-latines. La culture humaniste du fresquiste, étoffée auprès des jésuites, mobilise donc une diversité de sources artistiques, mais aussi des mythes littéraires. Remaniée par les fresques, cette culture est mobilisée au service d'une nouvelle herméneutique. Y prennent place des références contemporaines à l'artiste.

³⁵⁷ Jean-Michel SPIESER, *Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2005, p. 40.

³⁵⁸ Sylvain GOUGENHEIM, *La Gloire des Grecs*, Paris, Les Editions du Cerf, 2017, p. 64.

³⁵⁹ Voir dossier d'annexes, planche n°9, fig. 107, p. 92.

³⁶⁰ Le Jourdain est personnifié dans certaines fresques de notre corpus. Voir dossier d'annexes, planche n°5, fig. 77 et 78, p. 77.

4. Silence : les sources contemporaines à l'artiste.

Assémat fait presque de Greschny un être anachronique coupé de son temps. Figé dans la « tradition » d'un art religieux, l'artiste se voit notamment dénié toute explication sur ses oeuvres profanes. La seule, incidemment mentionnée, concerne Encausse-les-Thermes. Mais elle est présentée comme une exception : « J'ai voulu peindre un tableau dans un grand élan, d'un seul jet... Cette œuvre est tout à fait exceptionnelle dans ma vie »³⁶¹. Faut-il voir dans cette assertion un plaidoyer en faveur de l'originalité de cette fresque ? Ne musèlerait-elle pas, *a contrario*, la liberté créatrice de l'artiste en excluant toute autre forme de représentation inspirée d'éléments profanes, ou dérogeant à la « tradition » ? Le « tableau », terme employé par Assémat, s'oppose à la « tradition » dont la fresque resterait emblématique. Pourtant, plusieurs détails témoignent de pratiques et/ou références contemporaines à l'artiste.

A. Des pratiques d'avant-gardes ?

Il est impossible d'envisager qu'un étudiant fréquentant les Beaux-Arts de Berlin n'ait pas, compte-tenu de l'efflorescence artistique de la ville, eu connaissance des orientations artistiques allemandes des années 1930. L'ignorance de cette scène avant-gardiste s'avère d'autant plus improbable lorsque l'étudiant, dénommé Greschny, a suivi les cours du professeur Wehlte. Ce dernier, impliqué dans le monde de l'industrie et de l'architecture, est réputé pour ses réflexions sur les couleurs, alors au cœur d'enjeux artistiques, notamment du Bauhaus. Kandinsky, engagé comme maître au Bauhaus de Weimar en 1922, théorise la spiritualité³⁶² vibratoire et symphonique de la peinture créée par l'association de formes et couleurs. Cette même théorie est étroitement liée à la notion esthétique et spirituelle de beauté dans l'art de l'icône. Elle aurait d'ailleurs été expliquée par Greschny :

³⁶¹ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op. cit., p. 35.

³⁶² Wassily KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art*, Paris, Galerie R. Drouin, 1949.

« la beauté est cette harmonie des formes et des couleurs qui crée un contentement profond chez l'homme, une forme d'euphorie [...] Mais la beauté tient particulièrement au dessin que je compare à une symphonie. Une symphonie comporte divers motifs que l'on a plaisir à répéter, à reprendre, à transformer.³⁶³ »

Peut-on envisager que le terme de « symphonie » crée une résonance entre Greschny et Kandinsky ? D'après cette citation, l'iconographe ne se contente pas de répéter un schéma : encore doit-il satisfaire un plaisir esthétique lié à une combinaison de motifs et de couleurs. Cette exigence rejoint les recherches cinétiques chères à Kandinsky. Elles s'inscrivent au coeur de préoccupations artistiques propres à la première moitié du XX^e siècle. La lumière, la couleur et le mouvement font l'objet d'une attention artistique particulière. Apollinaire la résume en 1912 : « le fonctionnement de la lumière nécessaire à toute expression vitale de la beauté, est resté le problème de la peinture moderne »³⁶⁴. Si cette citation éclaire certaines tendances artistiques, encore doit-on garder à l'esprit la diversité des avant-gardes.

Les propos de Kandinsky s'inscrivent dans des sillages avant-gardistes russe et allemand. Depuis la fin du XIX^e siècle avec le symbolisme russe incarné par le groupe russe de la Rose bleue, l'art devient un terrain expérimental associant nouveaux essais et doctrines esthétiques à des procédés traditionnels. Les artistes de la Rose bleue appuient leur recherche sur la culture vernaculaire et la spiritualité russes³⁶⁵. L'iconographie traditionnelle orthodoxe est largement diffusée depuis l'introduction de la lithographie au milieu du XIX^e siècle³⁶⁶. Des peintres, comme Mikhaïl Nestérov, corrélaient leurs recherches symbolistes à l'expression d'une spiritualité russe. Les symbolistes, tout comme Greschny, mettent en abîme le sentiment de religiosité : Greschny introduit la banalité de la vie au sein du sanctuaire en représentant le quotidien d'une collectivité. Le caractère trivial de certaines représentations s'apprécie par de menus détails. Ils créent des contrastes entre images sacrées et terrestres davantage grotesques. A Notre-Dame de Consolation, la solennité du Couronnement est atténuée par la présence, sur le

³⁶³ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op. cit., p. 66.

³⁶⁴ Michel LARIONOV, *Une Avant-Garde explosive*, Lausanne, l'Age d'homme, 1978, p. 33.

³⁶⁵ *Le Symbolisme russe : la rose bleue*, cat. exp. Bruxelles, Musée communal d'Ixelles, 13 octobre 2005- 5 février 2006 ; Moscou, Galerie nationale Trétiakov, mars-avril 2006 ; Bruxelles, Europolia International, 2005, p. 13.

³⁶⁶ Elle est issue des réformes de Pierre le Grand.

panorama, d'un petit-garçon s'appêtant à engloutir une grappe de raisins. Cette rupture de tons s'exprime surtout dans la station thermale d'Encausse. Les allégories poétiques de la danse, de la santé, et de la source s'opposent à la vieillesse des chairs malades. L'artiste se plaît à introduire des éléments spirituels ou légendaire au sein d'activités usuelles. Les symbolistes peuplent, *a contrario*, la terre d'êtres spirituels (saints, ermites, légendes religieuses)³⁶⁷. Si les procédés sont inversés, l'expression plastique et les contextes de réalisation différents, la référence à une culture de la piété est mobilisée dans les deux cas.

Par ailleurs, les *loubki*³⁶⁸, images de piété populaire, contribuent à simplifier l'iconographie : « la plupart des loubki sont exécutées à la manière grecque, et se caractérisent par leur hiératisme, leurs étirements et leur raideur. Au XIX^e siècle, le coloriage est des plus grossiers et se réduit à quatre tons : jaune, vert, rouge, framboise »³⁶⁹. Ces *loubki*, répandus en Russie initient un processus à long terme de simplification puis de stylisation des icônes : la « croissance entraîna une rationalisation de la production grâce à la séparation des tâches. »³⁷⁰. Les icônes, devenues des pièces bon-marché de qualité médiocre, répondent à des besoins de piété populaire. Elles sont reproduites en série. Les guildes de marchands périssent³⁷¹ au profit d'une industrie, plutôt éparse, de l'icône³⁷². L'Art Nouveau s'en inspire dans la première partie du XX^e siècle. Certaines ressemblances formelles lient Greschny à l'Art Nouveau. D'une part, il est intéressant de noter qu'une même stylisation corporelle est à l'oeuvre. Un goût identique pour la simplicité et l'efficacité est partagé. La *Majestas Christi* de Saint-Benoit de Carmaux peut être comparée à des Christs Art-Nouveau, comme celui des mosaïques de l'église de Kliazma³⁷³.

³⁶⁷ *Le Symbolisme russe : la rose bleue*, cat. exp. Bruxelles, Musée communal d'Ixelles, 13 octobre 2005- 5 février 2006 ; Moscou, Galerie nationale Trétiakov, mars-avril 2006 ; Bruxelles, Europalia International, 2005, p. 20.

³⁶⁸ Les *loubkis* sont des images d'Epinal produites en séries à partir d'icônes.

³⁶⁹ Michel LARIONOV, *Une Avant-Garde explosive*, op. cit., p. 48.

³⁷⁰ Bernard BORNHEIM, *icônes, miniatures russes*, Allemagne, Les éditions de l'Amateur, 1999, p. 372.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² Bornheim montre les modifications des étapes du processus induites par ces changements techniques et sociaux : mauvaise qualité du bois (souvent humide), appauvrissement de la gamme chromatique, simplification des décors architecturaux typiques du style « Palech », uniformisation du format et recadrages pratiqués sur les icônes-sources.

³⁷³ Voir dossier d'annexes, planche n°10, fig. 110, p. 94.

Au cours de ses études à Berlin, Greschny a probablement découvert certaines oeuvres de la Nouvelle Objectivité allemande (1918-1933). Ses portraits témoignent d'un goût pour un réalisme froid, inexpressif. Il est largement prisé par certains artistes de la Nouvelle Objectivité³⁷⁴. La gravité des personnages réels peints par Greschny rappelle ceux d'Otto Dix, notamment *Les Parents du peintre*³⁷⁵ (1921). La pose sans affectation des parents de Dix révèle qu'ils sont des modèles conscients d'être peints. Ils attendent la finition de leur portrait. Leur pose se résume à leur attente, tout comme le brancardier d'Encausse-les-Thermes ne se préoccupe que de porter. Son visage appesanti par son béret se résume lui-aussi à son acte.

Après la guerre, Greschny reste au contact d'artistes d'Avant-garde tel Georges Virazels. Ce dernier a participé à la première « École de Paris » avant 1939. Les deux artistes œuvrent conjointement à l'église de Saint-Benoit de Carmaux dès 1947. Greschny a également fait appel à lui pour la Chapelle du Saint-Voile de Coupiac afin de sculpter quatre chapiteaux. Le travail de Virazels s'inscrit dans la perspective d'une stylisation sobre au service de la ligne du dessin. Ce parti pris est flagrant dans ses œuvres de sculptures sur bois. A Saint-Benoit, les compositions du chemin de croix se resserrent autour des thèmes narratifs de la Passion : il s'agit de sculptures fixées sur un bois plus sombre. L'expression des personnages, démesurément accentuée, en devient presque caricaturale : sur le huitième panneau, par exemple, Saint-Jean lève les bras au ciel, faisant saillir ses coudes³⁷⁶. Cette posture, si elle s'était concrétisée, se saurait révélée être une luxation du bras. Sa bouche se résume quant à elle à un cercle ouvert par la révolte. Cette description est significative, puisque Greschny a conçu les compositions du chemin de croix. On peut d'ailleurs les rapprocher du chemin de croix de Saint-Victor, exclusif à l'artiste. Lui revient l'initiative d'avoir épuré les images. Cette conception rejoint le souci d'efficacité et de didactisme que lui aurait permise son inspiration de l'école de Novgorod.

³⁷⁴ *Allemagne années 20 : la nouvelle objectivité*, cat. ex. Grenoble, Musée de Grenoble, 15 février-11 mai 2003, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 4.

³⁷⁵ Voir dossier d'annexes, planche n° 10, fig. 108, p. 93.

³⁷⁶ Voir dossier d'annexes, planche n° 10, fig. 109, p. 94.

Toutefois, cette insistance sur la simplicité et l'efficacité visuelle n'est pas spécifique à Novgorod. A vrai dire, elle rejoint les expérimentations graphiques à l'œuvre au cours du XX^e siècle. L'usage de l'électricité se diffuse et transforme les modes de vie, inventant de nouveaux moyens de locomotion. Roxane Jubert précise l'importance que tient la communication visuelle dans ces transformations sociétales : « la vitesse semble s'établir comme un nouveau rythme, partageant jusqu'à l'enchaînement soutenu des mutations, lesquelles sollicitent toujours davantage le regard à travers l'image, la lecture à travers le texte, et l'écoute à travers le son »³⁷⁷. Dans ce contexte, le dessin revêt une importance capitale puisqu'il sert à établir de nouveaux systèmes d'expression. Lorsqu'il a étudié à Berlin vers 1932, Greschny a nécessairement été confronté à ces nouvelles orientations esthétiques : la population berlinoise en était imprégnée jusque dans sa vie quotidienne, surtout avec les affiches. L'intensité du mouvement est une préoccupation majeure de Greschny. Or, elle est également partagée par la plupart des affiches expressionnistes allemandes³⁷⁸. Les corps s'érigent en système de saillies anguleuses et décharnées mettant davantage en avant l'action des personnages plutôt que leurs particularités corporelles. Cette stylisation est effectuée au moyen d'une ligne noire, que Greschny ne cesse d'utiliser. L'artiste institue une véritable tension corporelle que favorise surtout un petit format : sur le chemin de croix de Saint-Victor, l'usage de la ligne noire prédomine sur un fond rouge diffus. Notons que l'écarlate s'éclaircit jusqu'au blanc lorsqu'on se rapproche des figures des protagonistes. Le dessin se réduit à une expression minimale suggérant des sentiments univoques. Ces choix peuvent être mis au regard de certaines affiches expressionnistes allemandes, telle celle que réalise Ernst Ludwig Kirchner pour l'exposition KG Brücke en Allemagne (1910)³⁷⁹. Bien que dissemblables, ces deux réalisations témoignent d'un même goût pour l'épuration formelle et son pouvoir dramatique.

³⁷⁷ Roxane JUBERT, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005, p. 154.

³⁷⁸ *Ibid.* p. 155.

³⁷⁹ Voir dossier d'annexes, planche n° 10, fig. 111, p. 95.

B. Art religieux et avant-garde.

Penser la rénovation globale du sanctuaire s'avère aussi être une orientation spécifique aux tendances d'art sacré du XX^e siècle. Maurice Brillant démontre dans son ouvrage les liens étroits unissant l'Avant-garde et les artistes d'art religieux³⁸⁰. L'art de la monumentalité l'emporte sur des créations artistiques uniques : l'idée d'une union des arts dépasse l'œuvre religieuse tel que nous l'a déjà signalé Brillant. Bien des implications découlent de cette théorie. L'appréhension de la religiosité change. La naissance de la revue *l'Art sacré* (1935) cristallise les nouvelles orientations de l'art religieux vers l'art vivant, soutenues par le père Marie-Alain Couturier et Denis : « 'pour être représentatif de notre temps', l'art chrétien doit être '1^{er} : tout simplement de l'art, 2^e : être catholique' »³⁸¹. L'accent est mis sur les qualités artistiques, la vision de l'artiste-théologien devient d'une importance primordiale pour l'expression théophanique. La collectivité des fidèles, et la liturgie, acquièrent donc une place déterminante. Greschny, nous l'avons mentionné en amont, est particulièrement sensible au réformateur liturgique qu'est Guardini. Ce dernier insiste sur cette même notion de collectivité transcendant l'individu, « la prière est destinée à satisfaire à la longue des besoins spirituels de la masse croyante »³⁸².

Inclure cette communauté, la représenter au sein de l'*Ecclésia* est l'un des enjeux réformateurs des artistes d'art sacré depuis la fin du XIX^e siècle³⁸³. Lenoir, dont Greschny a pu admirer les fresques à l'Institut catholique de Toulouse, participe activement à ce mouvement. Cette fresque représente le Couronnement de la Vierge (1922-1923)³⁸⁴. Elle inclut, de part et d'autre du trône, un ensemble de choristes, des « orphelins alors hébergés à l'Institut catholique »³⁸⁵. De plus, comme le mentionne le site-même de l'Institut : « la plupart des personnages

³⁸⁰ Maurice Denis a été élève aux Beaux-Arts de Lausanne, 1942-1945.

³⁸¹ Isabelle SAINT-MARTIN, *Art chrétien/ art sacré : regards du catholicisme sur l'art France, XIX^e-XX^e siècle, op. cit.*, p. 208.

³⁸² Romano GUARDINI, *L'Esprit de la théologie*, Paris, Parole et Silence, 2007, p. 8.

³⁸³ Isabelle SAINT-MARTIN, *Art chrétien/ art sacré : regards du catholicisme sur l'art France, XIX^e-XX^e siècle, op. cit.*, p. 210.

³⁸⁴ Voir dossier d'annexes, planche n°10, fig. 112, p. 96.

³⁸⁵ Institut Catholique de Toulouse, *La fresque de Marcel-Lenoir (salle Léon XIII)*, <http://www.ict-toulouse.fr/fr/vie-culturelle/le-patrimoine-culturel-de-l-ict/fresque-de-marcel-lenoir.html>, [consulté le 7 septembre].

figurant dans cette fresque sont des portraits de personnalités de la ville ou de familiers du peintre. Le prêtre en tête de procession a les traits de Monseigneur Breton qui présidait alors aux destinées de l'Institut catholique. Marcel-Lenoir, en compagnie de sa femme et de son fils, s'est représenté assis sur le toit de l'édicule à gauche. »³⁸⁶

Inclure la communauté de fidèles n'est pas une initiative propre à Greschny. L'église du Saint-Esprit, décorée dans les années 1920 à Paris, révèle une pratique similaire. Leurs auteurs, Maurice Denis, Georges Desvallières, Marthe Flandrin et Marie Baranger, appartiennent aux Ateliers d'Art Sacré. Leur exemple de référence est celui des artistes Toscans dits « Primitifs » du XII^e-XIII^e siècles. La représentation de la religiosité suit les théories de Maurice Denis selon lequel : « l'attitude du Primitif est celle d'un enfant et c'est pourquoi elle est profondément religieuse »³⁸⁷. Si notre corpus révèle l'expressivité variable des personnages, Greschny suit cette tendance des Avant-gardes d'art sacré consistant à inclure la collectivité. La deuxième version de *Les Mystères catholiques* (1889) de Maurice Denis³⁸⁸ livre une interprétation de l'Annonciation dans laquelle les laïcs ont un rôle : le prêtre ainsi que deux enfants de chœur s'avancent auprès de la Vierge. Greschny intègre lui-aussi deux enfants de chœur sur certaines parois est d'églises comme celle de Notre-Dame de la Lauzières³⁸⁹. Par ailleurs, les orants tiennent une place de choix : à Saint-Benoît, ils peuplent aussi bien la chapelle de la Vierge qu'une paroi murale exigüe contigüe à la fenêtre. Ils sont déclinés en famille comme à Laparrouquial, ou en peuples comme à Notre-Dame de l'Assomption à Alban³⁹⁰. Dans ce dernier édifice, les orants bordent en frise chacune des parois inférieures de l'église. Cette présence écrasante des fidèles témoigne d'une nouvelle religiosité décrite par le fresquiste.

Par ailleurs, Greschny s'inspire de certaines recherches formelles menées dès la fin du XIX^e siècle. La fresque de Lenoir montre un jeu avec le volume des personnages, suivant un système de saillies, plus ou moins marquées. Ce système

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Maurice DENIS, *Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*, 1914-1921, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1922, p. 156.

³⁸⁸ Voir dossier d'annexes, planche n° 10, fig. 113, p. 96.

³⁸⁹ Voir dossier d'annexes, planche n°10, fig. 114, p. 97.

³⁹⁰ Voir dossier d'annexes, planche n°10, fig. 114, p. 97.

est aussi fréquemment utilisé chez Greschny. Ce dernier ne l'emploie que pour certains éléments, comme le nimbe du Christ de Saint-Benoît de Carmaux, incrusté d'or. Les fresques, loin d'être rattachées à une unique tradition, dénotent une conscience de l'actualité théologique et religieuse du XX^e siècle.

C. Culture moderne.

Désavouant la tradition, certains éléments de décoration murale accusent la présence d'une culture moderne. Nous ne prenons l'adjectif que sous sa première acception : est moderne ce « qui existe, se produit, appartient à l'époque actuelle ou à une période récente »³⁹¹, contrairement à ce qui est ancien ou désuet.

Certains détails iconographiques modernes, notamment présents dans les scènes religieuses, introduisent une brèche historique dans l'a-temporalité sacrée. Ils forment un système se référant à la société contemporaine de l'artiste. Quelques scènes bibliques voient la permutation de certains personnages. Ce procédé demeure fréquent dans les fresques.

Les Noces de Cana s'y prêtent à plusieurs reprises³⁹² : à Saint-Victor, à Notre-Dame de l'Assomption ainsi qu'à Saint-Benoît de Carmaux, le couple de jeunes mariés adopte les canons vestimentaires du XX^e siècle.

De même, la tentation charnelle de Saint-Benoît est incarnée sous les traits d'une jeune bergère portant un chemisier fleuri, une écharpe, une jupe longue et évasée. Lors du mariage de la Vierge et de Joseph, le prétendant rejeté ne porte pas de *pallium*, mais bien un pantalon, tout comme à Notre-Dame de l'Assomption.

Ces jeux se perpétuent dans d'autres fresques annexes au corpus³⁹³ : Notre-Dame de l'Assomption d'Alban présente bien des symptômes de cette pratique. Dans la Naissance de la Vierge, une servante accoutrée d'un tablier à carreaux lave le nouveau-né. La rencontre entre la Vierge et Elisabeth est observée par une vieille dame portant fichu et sabots. Dans une autre scène, l'auberge de l'entrée à Bethléem inclue deux aubergistes : un homme aux cheveux presque dégarnis et une vieille

³⁹¹ Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la Langue, *Moderne*, <http://www.cnrtl.fr/definition/moderne>, [consulté le 5 mai 2018].

³⁹² Voir dossier d'annexes, planche n°10, fig. 115 et 116, p. 98-99.

³⁹³ Voir dossier d'annexes, planche n°10, fig. 117, p. 99.

femme en pantoufles accueillent la Vierge et Joseph. Par la suite, sur la Chute des idoles, un palefrenier muni de longues bottes et d'un béret tient l'âne de la Vierge. Fichu, Tablier et sabots peuplent fréquemment les scènes bibliques sans que cet anachronisme ne gêne l'artiste.

Cette référence aux temps modernes est parfois truculente. Les tenailles utilisées lors de la Descente de croix à Saint-Benoît l'illustrent. D'autres objets modernes parasitent l'intemporalité des fresques. Preuve en est l'orchestre des anges musiciens à Notre-Dame de Consolation, mais aussi à la Lauzières ou encore à Notre-Dame de l'Assomption d'Alban. Ces orchestres utilisent guitares, cors, trompettes, cymbales, saxophones... Serait-ce un orchestre de musique classique ou de jazz ?

L'artiste défend cet usage dans sa biographie :

« Les personnages principaux, ceux qui ont un caractère divin, que ce soit le Christ, la Vierge ou des saints, portent toujours des vêtements fixés une fois pour toutes, qui datent de l'époque hellénistique. Les personnages secondaires, à qui l'on n'accorde pas un caractère divin, sont habillés comme les gens qui vivent à l'époque du peintre, parce qu'ils se situent, eux, dans le temps. [...] Les premiers sont hors du temps, les seconds sont dans le temps. ³⁹⁴»

Détachés des scènes religieuses les laïcs apparaissent donc fréquemment dans les fresques. Leur saisie est prétexte à incorporer de menus détails de la vie quotidienne, d'éléments contemporains. Aussi peut-on observer l'intrusion de *scouts* à l'église de Notre-Dame de Treize Pierres. L'enfant et l'adolescent, plus généralement, sont croqués dans les habits de l'époque, jusqu'au détail de la poupée tenue par la fillette d'Encausse-les-Thermes. Bermudas, camisettes, fichus, sabots, fourches, bottes, lampes de mineurs, marteaux-piqueurs, sulfateuses sont des objets courants au XX^e siècle.

Ces menus détails cèdent parfois le pas à la peinture de véritables témoignages historiques. Dans l'église de Fréjeville³⁹⁵ est représenté, sur le bord

³⁹⁴ Gilbet ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 46.

³⁹⁵ Voir dossier d'annexes, planche n°10, fig. 118, p. 100.

inférieur de la paroi est un camp de concentration/extermiation. Deux soldats allemands, armés, portant casque et long manteau vert surveillent le camp grillagé. Ce dernier est constitué d'un mirador et de baraquements. A droite, des prisonniers au crâne rasé et à demi-nu implorant la Vierge. A gauche, leur répond trois hommes, prochainement incarcérés priant eux-aussi. Les fresques peuvent témoigner d'une mémoire collective, d'autant qu'elle aurait été vécue par l'artiste. D'autres événements historiques du XX^e siècle sont relatés : le fresquiste rend hommage aux soldats de la première guerre mondiale à Saint-Victor³⁹⁶ comme à Fonlabour. Il s'est servi d'anciennes plaques commémoratives qu'il a intégrées dans ses fresques. La composition des fresques est analogue : l'archange Saint-Michel semble tenir les plaques. Au-dessous de lui, un cimetière de soldats est reconnaissable par la présence de casques sur les croix. Il est accompagné, de part et d'autre, d'édifices délabrés et de barbelés.

Force est de relever l'intrusion d'une violence historique dans les fresques. Ces dernières instaurent une tension temporelle : l'âge de l'homme est inclus dans l'éternité divine pour Saint-Augustin. Or, cette hiérarchie temporelle semble ici soumise à une crise personnelle. Les peintures murales n'expriment plus une chronosophie, mais les contradictions de visions catéchistiques perturbées par le temps. Aux thèmes eschatologiques telle l'Apocalypse sont apposés la responsabilité de l'humanité et ses actes. Réduire les fresques à la perpétuation d'un art byzantin équivaldrait à les amputer de leur richesse multiculturelle. Encore a-t-on remarqué qu'elle est liée aux lieux, fonctions et habitants des sites. L'adaptabilité des fresques ne saurait s'observer sans son principal critère : le public et sa réception.

³⁹⁶ Voir dossier d'annexes, planche n°5, fig. 119, p. 100.

III- Détournements : l'art de subvertir des langages artistiques.

1. Entretenir l'équivocité herméneutique.

A. D'une mobilité iconographique à l'espace des significations.

Le statut d'immigré de Greschny et ses choix de vie l'affranchissent de toute catégorie artistique. Le rattacher à une quelconque école s'avère impossible. L'étude iconographique précédemment menée démontre un goût pour les expérimentations et infidélités artistiques. La mobilité des représentations enfreint l'absolu respect à la « tradition » évoquée par Assémat. La poétique créatrice de Greschny s'appuie donc sur une stratégie de reformulation des images, dont nous détaillerons les mécanismes avant de la confronter à ses publics. Sans école, l'artiste mobilise une culture visuelle encyclopédique. Comme le soutient Tongwat : « l'art de Greschny était un savoir reçu de son père en héritage, qu'il a su enrichir de ses formations et expériences variées, marquées par l'ouverture au catholicisme et à l'art contemporain.³⁹⁷ ». Cette hétérogénéité de sources remet en cause la stricte appartenance de Greschny à une « tradition ». Elle souligne, *a contrario*, toute son originalité artistique.

La mobilité iconographique à l'œuvre participe donc à désancrer l'héritage iconographique de Greschny. Lui-même apparaît tantôt comme un artiste « byzantin », « néo-byzantin » et « Oriental ». Ce dernier adjectif insiste sur l'étrangeté des créations de Greschny. Apparaît une antithèse : l'affiliation à un héritage iconographique cohabite avec une sorte d'excentricité, un foisonnement culturel. Les règles d'iconographie orthodoxes suivent elles-aussi des déformations que nous détaillerons.

³⁹⁷ Siwaporn TONGWAT, *Etude iconographiques des fresques de Nicolai Greschny dans l'église Saint-Anne de Châtel-Guyon et la réception des fresques de l'église Sainte-Anne de Châtel-Guyon* p. 146.

L'artiste se plaît aussi à enfreindre certains principes de l'iconographie orthodoxe, prétendument respectés d'après Assémat. L'expressivité des personnages bibliques, évocatrice d'une mortalité humaine, est condamnée par l'orthodoxie. Pourtant, Greschny déroge partiellement à cette règle. L'expression prête parfois à la caricature grotesque. La distorsion des traits de certains protagonistes traduit leur laideur morale et impiété. C'est ainsi que Judas pendu, à Saint-Victor, grimace. Ses convulsions, ou plutôt singeries, rendent la scène au ridicule. Il en même à Saint-Benoît de Carmaux : les bourreaux du Christ l'humilient par leurs simiesqueries.

La tendresse de la Vierge à l'enfant est notable à Laparrouquial comme à Notre-Dame de l'Assomption (Alban)³⁹⁸. L'inspiration de *La Vierge à l'enfant* (1445) de Sandro Botticelli³⁹⁹ s'observe surtout à Alban où mère et fils s'enlacent. Bien sûr, cette posture est également partagée par certaines Vierges à l'enfant de Raphaël telle celle dite *La Madone à la chaise*⁴⁰⁰. Dans ces deux peintures, le Christ agrippe le menton ou une étoffe de sa mère.

Mais cette tendresse se mue en désespoir lorsqu'il s'agit de la Crucifixion puis la Descente de Croix. A Saint-Benoît de Carmaux, Greschny peint l'affliction de la Vierge effondrée dans les bras de Saint-Jean lorsque son fils porte la croix. Son affaissement caractérise aussi Saint-Jean dans la scène supérieure de la Crucifixion. Cette tristesse est partagée par les apôtres du Christ sur la paroi. Elle est signifiée au moyen des yeux affaissés vers le bas et de sourcils presque tombants. La désolation de certains personnages est expressive, telle la prière de Jésus au mont des Oliviers. L'illustration suit l'évangile de Luc⁴⁰¹, lequel met davantage l'accent sur l'humanité du Christ. Ce dernier « fléchissant les genoux, il priait en disant : "Père, si tu veux, éloigne de moi cette coupe !" ». Un ange apparaît afin de le reconforter. Le choix-même de cet évangile insiste sur l'humanité du Christ. Dans les autres textes bibliques, le Christ se contente de prier sans que ne lui apparaisse un ange. Une même humanisation des figures se retrouve dans la séparation de la Vierge et du Christ, lors de son calvaire. Le Christ portant sa croix

³⁹⁸ Voir dossier d'annexes, planche n° 11, fig. 130., p. 101.

³⁹⁹ Voir dossier d'annexes, planche n°11, fig. 10, p. 101.

⁴⁰⁰ Voir dossier d'annexes, planche n°11, fig. 131, p. 101.

⁴⁰¹ *La Bible de Jérusalem*, La Sainte Bible, trad. École de Jérusalem, [Cerf, 1973], nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Cerf, 1986, Évangile de Luc, chapitre 6, verset 39.

étend un bras impuissant vers sa mère, déjà hors de portée. Les sentiments des personnages structurent leurs gestes. Ils ne sont donc pas hiératiques.

Leur mouvement est nettement étudié, notamment par le biais des vêtements. Ils démentent l'immobilisme des personnages. L'incrédulité de Saint-Thomas est appuyée par son mouvement : effrayé, il se penche néanmoins vers le Christ afin de désigner ses stigmates. Son geste est accentué par le flottement de sa cape. Le mouvement s'étend parfois à un groupe entier : c'est le cas des Cavaliers de l'Apocalypse de Châtel-Guyon. Trois chevaux galopent. Leur élan est soutenu grâce aux variations des figures et des couleurs variées⁴⁰².

La perspective inversée, en usage dans l'orthodoxie, offre d'autres moyens pour contourner ce dogme. Elle est utilisée afin de créer un espace immersif destiné à inclure le spectateur. Il y a d'abord les « débordements » de scènes sur leur délimitation. Lors de sa descente aux Enfers (Saint-Benoît), le Christ franchit un squelette. Or, l'artiste s'affranchit d'ouvrir un champ de perspective par le biais du squelette « mordant » sur la bordure des fresques. Il est couché en direction du spectateur. Parallèlement, le *Logos* présidant à la création du monde s'étend lui-aussi au-delà du bord des fresques. Ces détails revêtent une importance significative : ces deux scènes évoquent l'humanité, l'une dans sa création, l'autre dans sa salvation. Ces débordements vers un espace proche du spectateur serviraient peut-être à l'associer dans la figuration d'une humaine condition.

Cette perspective inversée s'accorde également à des procédés illusionnistes picturaux. La Nativité de Notre-Dame des Treize-Pierre⁴⁰³ nous renseigne sur cet usage. La Nativité se situe au registre inférieur d'une des parois de la nef, sous une arcade feinte. Or, cette scène ne semble séparée du spectateur que par l'intermédiaire d'un rideau ondulé peint. De manière encore plus illusionniste sont posés des oiseaux sur le tissu. Par ces procédés, l'espace devient immersif. De même, le semeur de Laparrouquial paraît s'avancer vers le spectateur, les lignes de fuite étant divergentes. Enfin, Greschny esquive parfois les principes relatifs à la perspective inversée : à Notre-Dame de Consolation, le champ visuel s'agrandit en paysage-panorama.

⁴⁰² Pierre Bertrand (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit. p. 94.

⁴⁰³ *Ibid.* p. 102.

La manipulation que fait le peintre d'un procédé avant tout théologique, la perspective inversée, sert d'autres ambitions : ménager un espace transitoire entre peinture et spectateur. Cette volonté de lier espace fictif et espace réel émane de certaines figures des Ateliers d'Art Sacré. Ces derniers, rappelons-le, étaient liés aux « Primitifs » Italiens. Greschny réinvestit certaines pratiques déjà mises en oeuvre par Giotto dans la cathédrale d'Assise (dernière décennie du XIII^e siècle) : dans la chapelle dédiée à Sainte-Madeleine (fresque de la paroi inférieure, 1320), la cape (ou tabarro) du cardinal Pontano traîne au-devant du seuil de la porte feinte, à côté d'une colonne torsadée. Un tel indice permet d'intégrer la fresque à l'architecture, ce que fait précisément Greschny. La perspective inversée joue avec d'autres dispositifs illusionnistes, le fresquiste s'acclimatant toujours aux contraintes spatiales.

La modulation des motifs repose sur une déclinaison de thèmes iconographiques en fonction de l'espace. Certains éléments utilisés ressortiraient d'un « symbolisme ancestral »⁴⁰⁴. L'artiste aurait pris pour exemple l'arc-en-ciel : « pour moi aujourd'hui, c'est la paix.] L'arc-en-ciel[c'est aussi le pont. Nous sommes marqués par les contes de notre enfance où cet arc lumineux signifiait un lien avec l'autre monde. »⁴⁰⁵. Cette explication suggère que Greschny esquisse des signes pouvant être interprétés par l'humanité. Les barrières sociologiques n'existeraient plus face à un symbolisme jugé universel. Cette pensée se nourrit ici des sciences anthropologiques. Cette théorie est accréditée par l'accointance entre Greschny et la philosophie de Soloviev. Cette dernière prône l'universalité de l'Eglise : tout homme opère une transsubstantiation⁴⁰⁶ sur son environnement, le sacralisant. D'après Soloviev, il n'y aurait de rapport à l'universalité que dans une sacralité inhérente à chaque homme, et marque, selon lui, de son statut de créature divine. A cet égard, il cite les Vieux-Croyants⁴⁰⁷ comme modèles d'un relativisme culturel et religieux. Ce mouvement tente de fédérer chrétiens d'Orient et d'Occident. Par ailleurs, rappelons que la notion de sacré se constitue essentiellement au XX^e siècle. Loin de s'en tenir à l'anthropologie, elle marque tous

⁴⁰⁴ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op. cit., p. 30.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Vladimir SOLOVIEV, *La Russie et l'Eglise universelle*, François-Xavier de Guibert, Paris, 2008, p. 179-181.

⁴⁰⁷ Vladimir SOLOVIEV, *La Russie et l'Eglise universelle*, op. cit., p. 180.

les champs disciplinaires, notamment l'histoire de l'art. Les leçons d'iconologie mises en pratique par Erwin Panofsky trouvent un écho antérieur dans les premiers manuels iconographiques rédigés par des clercs au XIX^e siècle⁴⁰⁸. La pensée de formes originelles ou « sujet *primaire* ou *naturel* »⁴⁰⁹ s'enracine depuis donc le XIX^e siècle.

Mais le fresquiste joue de ces symboles universels qu'il particularise afin de leur conférer une nouvelle sémantique. C'est notamment le cas de l'eau, motif fréquent des fresques ne serait-ce qu'en raison des scènes de baptême. Rappelons que cette cérémonie marque l'entrée du fidèle dans la communauté chrétienne et qu'il s'agit de sa première théophanie. Si ce symbole chrétien est repris, l'artiste n'en aurait pas moins oublié de le rapporter à des sédiments anthropologiques : « Dans ce pays] de l'Ancien Testament[aux étés chauds, aux nombreuses sécheresses, l'eau apparaît comme une bénédiction du ciel. [...] Jésus apportera l'eau vive et l'eau qu'il donnera deviendra en chacun une source jaillissant en bien éternel. [...] Ce thème de l'eau et du baptême est un thème éminemment pascal. »⁴¹⁰. L'importance accordée à l'eau revêt, d'après ces propos, des explications historiques (cinq pages chez Assémat). L'eau ressort bel et bien d'un symbolisme universel et anthropologique, tout comme l'arc-en-ciel.

Ce thème subit pourtant des variations. Elles prennent en compte les différentes fonctions des lieux et messages véhiculés. A Saint-Benoit de Carmaux, l'eau acquiert une dimension eschatologique : les baptêmes du Christ et du fidèle fusionnent. Chaque nouveau chrétien conforte l'espoir de sauver l'humanité puisqu'il s'associe à la figure christique, autrement dit à une jouvence de la chrétienté. Les fresques rejoignent les symboles de l'eau notamment explorés par Gaston Bachelard⁴¹¹. Cependant, Greschny réadapte ce thème à Encausse-les-Thermes. Ce chantier d'art profane lui donne l'occasion de multiplier les significations de cet élément. Y figure l'ensemble du symbolisme que lui attribue Gilles Durand⁴¹². Grâce divine, jeunesse, vitalité, fécondité, création divine s'entremêlent confusément dépassant les notions de symbolismes religieux et profane. L'image de l'homme terrassant un squelette en est la preuve : s'agit-il du

⁴⁰⁸ Isabelle SAINT-MARTIN, *Art Chrétien/ art sacré, op. cit.*, p. 79-80.

⁴⁰⁹ Erwin PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 31.

⁴¹⁰ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 111.

⁴¹¹ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, librairie José Corti, 1987.

⁴¹² Universalis, Gilbert DURAND, *Symbolisme des eaux*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/symbolisme-des-eaux/>, [consulté le 24 mai 2018].

triomphe du Bien sur le Mal, ou d'une allégorie évoquant davantage la salubrité de l'eau, avec la victoire de la Vie sur la Mort ? L'interprétation est délibérément équivoque. Les fresques de la station font échos à celles de l'église. L'espoir de la guérison se confond avec la foi religieuse. Sur la façade extérieure des thermes, calice et bouteille d'eau thermale sont juxtaposés à la gauche du slogan. De même, dans l'église, un vieillard s'empresse de remplir son verre à la fontaine de vie. Objets liturgiques et usuels sont indistinctement mêlés. A la guérison de Naaman répond celle des curistes de l'établissement thermal. La jouvence de la Théotokos, à travers l'image de la *Fons Vitae*, rappelle celle des adolescents présents à la fois dans l'espace ecclésial et dans la buvette. Elle évoque l'éternité, donc Dieu. Lui est associé un attribut moral : la jouvence semble, à Encausse, s'ébattre dans un lieu arborescent spécifique à l'enfant-adolescent. La jeunesse se meut dans un jardin paradisiaque printanier et fleuri. Cette même eau est donc propice au rajeunissement moral de l'homme. Elle invoque un homme originel encore dénué de tout péché. L'extérieur des thermes, surtout, contribue à former ce lien symbolique : le bain est propice à chasser littéralement le démon. Ainsi fait-il acte d'exorcisme. Remarquons ici que Greschny a repris le diabolin accompagnant Judas à la Cène. Mais il est ici effrayé, et s'enfuit.

Aussi les fresques d'Encausse sont-elles représentatives d'un double-registre. L'un se réfère à un symbolisme religieux tandis que l'autre, plus matériel, répond au message véhiculé par la station balnéaire. Les jeux de danse, la musique correspondent aussi au nouvel âge d'or des loisirs et d'une société en cours de tertiarisation. Greschny s'empare de mythes qu'il réoriente vers un nouveau discours, en l'occurrence publicitaire : l'iconographie permet d'instaurer de nouveaux mythes. Greschny suit le processus d'élaboration du mythe lequel s'« édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui »⁴¹³ selon Roland Barthes. Le fresquiste assoit ses mythologies par des objets usuels et un symbolisme anthropologique.

Cette faculté suppose une distance critique face aux images. Certaines représentations sont issues d'assemblages conscients entre différentes iconographies. Ils permettent de signifier d'autres concepts telle la Trinité de Saint-Benoît, issue du Père, de la colombe et du calice. Parfois, ces élaborations sont

⁴¹³ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 187.

davantage audacieuses : à Laparrouquial, la Parole du Semeur est rappelée par l'image littérale d'un semeur. S'y rattachent des scènes champêtres de paysans et même le portrait d'une famille. Mais ne nous y trompons pas : cette salle de catéchisme fait aussi allusion à la parole de Dieu diffusée par la semence selon l'adage biblique : « La semence, c'est la parole de Dieu »⁴¹⁴.

Nous le constatons : chaque mythe est adapté en fonction du lieu à fresquer et du message à faire passer. Le patrimoine des lieux (objets, légendes, habitants) constitue toujours une première référence aux représentations, ce afin d'élaborer une véritable mythographie. C'est le cas à Notre-Dame de Consolation : les fresques permettent de fixer l'histoire invisible du sanctuaire. Les prières adressées à la Vierge témoignent de pratiques apotropaïques révolues. Les diverses temporalités des fresques posent nécessairement la question de leur(s) valeur(s). Le seul exemple de Notre-Dame de Consolation révèle une double-fonction : rappelant l'histoire du lieu (mémorielles), les fresques accompagnent la dévotion des pèlerins (rituelles). Arrêter des valeurs à chaque fresque se révèle donc vain et non-avenu puisque leur usage est spécifié en fonction de chaque spectateur.

B. Des exotismes.

Créant leurs propres mythes, les fresques font acte d'étrangeté. Bien que des éléments familiers au spectateur contemporain à Greschny soient introduits, les peintures murales se détachent de cet environnement afin d'introduire des exotismes.

Du grec *exōticos* (ἐξωτικός), l'exotisme désigne avant tout un étranger, une personne extérieure au sujet. Cette étymologie se réfère au rôle d'intermède du spectateur. En effet, le terme est pour la première fois employé dans *Le Quart Livre* (1552) de François Rabelais. Il qualifie les marchandises provenant de l'île de Medamothi sur laquelle ont fait escale Gargantua et sa troupe. L'objet exotique, fruit de négociations, instaure une relation entre intimité et ailleurs. Par la suite ces objets sont référencés dans des catalogues d'objets précieux appelés *exotica*. Cette origine terminologique insiste sur deux traits constitutifs à l'exotisme : la distance

⁴¹⁴ *La Bible de Jérusalem*, La Sainte Bible, trad. École de Jérusalem, [Cerf, 1973], nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Cerf, 1986, Évangile de Jean, chapitre 17, verset 17.

critique créée à partir d'un savoir délimité excluant l'étrangeté, et l'utopie (non-lieu, île) qu'elle façonne. Elle fait intervenir le sujet, donc le public des fresques, l'exotisme renvoyant à «la notion du différent ; la perception du Divers et la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même»⁴¹⁵.

Replaçons donc les fresques au regard d'autres créations d'art religieux, et goûts des publics après 1945. Boespflug nous a rappelé combien l'icône était appréciée du public catholique au XX^e siècle. L'icône se rattache, plus largement, au byzantinisme dont l'éveil se situe au XIX^e siècle⁴¹⁶. Byzance apparaît alors tel le siège de l'exotisme⁴¹⁷.

Si le byzantinisme se prête volontiers à l'exotisme, il ne constitue plus l'orientation esthétique de l'Église catholique après 1945. Les créations d'art religieux témoignent d'ouvertures artistiques multilatérales⁴¹⁸. Cependant, tout faste liturgique se voit condamné par l'encyclique *Mediator Dei* (20 novembre 1947). De plus, les églises délabrées intègrent les Plans de redressement économique et de modernisation. Ils font appel aux nouvelles conceptions théologico-artistiques d'avant-guerre, notamment celle du père Couturier⁴¹⁹ : l'art est à proprement parler une épiphanie, d'où une plus grande liberté accordée aux artistes⁴²⁰. Certains artistes présents sur le marché de l'art tel Henri Matisse⁴²¹ ou encore Fernand Léger⁴²² interviennent sur des chantiers d'art religieux.

Mais une fracture de goût se produit entre certains clercs-commanditaires et fidèles catholiques. Les années d'après-guerre marquent la « querelle de l'art sacré »⁴²³ : le recours aux innovations d'artistes contemporains fait scandale, surtout en 1950 autour de l'église Notre-Dame-de-Toute-Grâce sur le plateau d'Assy (Savoie)⁴²⁴. Cette polémique synthétise une dualité de position. Pie XI

⁴¹⁵ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 41.

⁴¹⁶ Jean-Michel SPIESER, « Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction », in Michel BALARD, Elisabeth MALAMUT, Jean-Michel SPIESER (éd.), *Byzance et le monde extérieur : Contacts, relations, échanges*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2005, p. 271-288.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Eduscol, Paul-Louis RINUY, *Le Renouveau de l'art sacré dans les années 45-60 et la « querelle » de l'art sacré*, <http://eduscol.education.fr/cid46365/le-renouveau-de-l-art-sacre-dans-les-annees-1945-1960-et-la-querelle-de-l-art-sacre.html>, [consulté le 30 octobre 2017].

⁴¹⁹ Marie-Alain Couturier (1897-1954), prêtre théoricien est un acteur majeur du renouveau dans l'art sacré. Il est chargé avec le père Pie Raymond Régamey de la revue *L'Art sacré* (1935-1969).

⁴²⁰ Isabelle SAINT-MARTIN, *Art Chrétien/ art sacré*, *op. cit.*, p. 84.

⁴²¹ Matisse a oeuvré pour la chapelle des Dominicaines de la Maison Lacordaire vers Cagnes-sur-Mer. Elle est consacrée le 25 juin 1951 après l'achèvement des travaux.

⁴²² Léger a créé dix-sept panneaux de verre (1949-1951) pour l'église du Sacré-Coeur à Audincourt.

⁴²³ Isabelle SAINT-MARTIN, *Art Chrétien/ art sacré*, *op. cit.*, p. 90.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 110.

condamne dès 1932 les œuvres défigurant les figures sacrées « jusqu'à la caricature et souvent jusqu'à une réelle profanation »⁴²⁵. En 1951, la polémique est encore vive. Les tenants de l'art abstrait critiquent l'art figuratif contemporain à travers Notre-Dame-de-Toute-Grâce. La revue *Zodiaque* condamne définitivement en mars 1951 l'art figuratif jugé superfétatoire : « il ne s'agit pas de "faire beau", "d'ornementer" [...] »⁴²⁶. La saturation de couleurs, de personnages, de lignes sont proscrits en faveur d'une efficacité structurelle sensée renforcer le sens. En 1960, l'image est à l'ascétisme⁴²⁷. Elle doit être « une sorte de carême pour les yeux »⁴²⁸ répondant à un idéal de « pureté primitive »⁴²⁹.

Au vue de ce panorama, les fresques de Greschny témoignent d'un exotisme anachronique. Ses créations ne prétendent pas s'inscrire dans les mouvements d'art contemporain d'après 1945. Le fresquiste s'inspire seulement d'avant-gardes artistiques du XX^e siècle, ce afin de créer son propre langage artistique. Ce langage reste en marge des initiatives artistiques entreprises après 1945 et des directives adoptées par l'Eglise à partir de Vatican II. Contre toute attente, l'observance qu'a Greschny de la tradition orthodoxe appuie sa singularité, eu égard au paysage artistique de son époque. Dans un contexte où la « tradition » n'est plus au goût du jour, cette même « tradition » détonne. Du reste, nous avons souligné combien l'image de Byzance façonne l'image d'étrangeté inhérente à Greschny. Pour reprendre ses mots, l'art reste à l'image de sa vie : « au bout du monde ». Il œuvre en décalage avec l'art sacré. Cette situation d'isolement artistique est servie par l'adaptation des fresques à leur environnement. Les références multiculturelles contribuent elles-aussi à l'exotisme des fresques puisqu'elles désavouent l'art byzantin.

Ainsi la fresque se prête-t-elle à un autotélisme visuel appuyant la spécificité de chaque site. Cette mise en abîme de l'image dans la fresque se traduit par la construction d'un monde bipolaire pour chaque édifice : il oscille entre familiarité et étrangeté. Cette bipolarité répond à la conception de l'exotisme

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁴²⁶ Angelico SURCHAMP, « Deux notes sur l'art abstrait », *Zodiaque : Cahiers de l'Atelier du coeur meurtri*, 1951, 1^{ère} série, 1^{er} cahier, p. 7-8.

⁴²⁷ Isabelle SAINT-MARTIN, *Art chrétien/ art sacré : regards du catholicisme sur l'art, France, XIX^e-XX^e siècle, op. cit.*, p. 246.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 244.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 247.

d'après Tzvetan Todorov où la personne civilisée tend à s'assimiler au barbare⁴³⁰. L'autotélisme est donc conforté par un pluri-vocalisme visuel, une stratégie instaurant la perte de repères du spectateur. Nous la détaillerons.

La familiarité avec le spectateur est cultivée, à diverses échelles. Objets usuels (jusqu'au plus menu détail de la sulfateuse par exemple), illustrations de légendes ou histoires implantent des cadres familiers. Des portraits de personnes contemporaines à l'artiste confortent l'intimité que Greschny tisse entre fresque et spectateurs, selon un rapport mimétique. L'artiste se plaît à insérer des vivants, des « figurants historiques ». A Notre-Dame de Consolation, Bergasse note qu'un des archanges aurait été inspiré par un certain « Michel Gérard Verrières ». Les enfants, rapporte l'association des Amis de Nicolai Greschny⁴³¹, servent de modèles à certains bustes d'anges. La famille de Laparrouquial aurait vraisemblablement été portraiturée d'après Michaël Greschny⁴³². Toutefois, c'est à Encausse-les-Thermes que se retrouve une micro-société travaillant à la station thermale. Ainsi Greschny a-t-il croqué⁴³³ : le propriétaire (Albert Salomon), ses neveux, un certain « monsieur Jacob », un entrepreneur (Louis Séverin) accompagné de son ouvrier. Enfin, à Saint-Benoit de Carmaux, la collectivité bénédictine prend une place davantage importante puisque sont dessinées les activités du village (mine, agriculture et corps d'artisans). La mise en scène de ces vivants ressort d'une familiarité de l'artiste avec ses spectateurs.

Elle est pourtant troublée par certains amalgames. Ces contemporains sont parfois insérés dans des scènes bibliques. La densité du réel vivant s'invite parfois dans l'intemporalité sacrée défendue par l'orthodoxie. Les Noces de Cana voient figurer un couple de mariés habillés avec des vêtements du XX^e siècle. Leurs costumes varient au gré des édifices. De même à Notre-Dame d'Alban se tient, dans l'arrivée à Bethléem, deux aubergistes. Par ailleurs, à Saint-Benoît de Carmaux, lors des échanges d'alliances entre Marie et Joseph, le prétendant repoussé porte, non une toge, mais bien un pantalon. Lors de la Nativité dans la chapelle du Saint-Voile (Coupiac), l'un des trois bergers est un adolescent en bermuda, revêtu d'une peau de bête et jouant de la flûte⁴³⁴.

⁴³⁰ Tzvetan TODOROV, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989, p. 358.

⁴³¹ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 111.

⁴³² Voir dossier d'annexes, source n°1, p. 1-3.

⁴³³ Marie-Laure PELLAN, *Encausse-les-Thermes, hier et aujourd'hui*, op. cit., p. 210-212.

⁴³⁴ Pierre BERTRAND (dir.), *Nicolai Greschny : des fresques aux icônes*, op. cit., p. 50.

Rappelons, *a contrario*, le hiératisme de certaines personnages bibliques : Saint-Jean le Baptiste, pour n'en citer qu'un, porte inlassablement sa peau de bête, y compris dans la scène de Déisis.

Le jeu entre références contemporaines et normes iconographiques orthodoxes se complexifie. Il sert de point de départ à de nouvelles compositions. La consécration de Saint-Joseph à Saint-Benoît de Carmaux le montre : insérant le *Logos* aux côtés du saint, Greschny rappelle sa fonction protectrice étant patron des charpentiers et *a fortiori* des mineurs. Aussi relie-t'il les activités de ce village à la fonction, biblique, de Saint-Joseph. De plus, certains thèmes bibliques suivent une élaboration personnelle. C'est le cas de l'eucharistie évoquée à Laparrouquial par l'offrande du blé (pain) et raisins (vin) par les deux enfants agenouillés. Cette composition est aussi figurée dans l'abside d'autres églises tel Le Ségur. La syntaxe iconographique utilisée par l'artiste est ici vernaculaire. Elle rejoint le miracle de la multiplication des pains à Saint-Victor : un jeune garçon, agenouillé, offre un panier de poissons et de pains. Il s'agit bien sûr d'un clin d'œil aux miracles christiques relatés par les évangiles. Cette interprétation n'est possible qu'avec l'inscription « celui qui vient à moi n'aura jamais plus faim ». Ainsi le fresquiste signifie-t'il la protection du Christ par l'abondance de biens terrestres, biens aussi produits par les paysans.

Nous le constatons : l'exotisme des fresques est nourri par l'entremêlement de diverses iconographies. Leur ancrage varie : règles orthodoxes, réalité, mais aussi références artistiques les cimentent. L'image relève parfois d'une construction savante. Elle est notamment à l'oeuvre dans la chapelle du Saint-Voile (Coupiac) : sur la coupole, la Vierge-Théotokos protège de son *maphorion* la communauté coupiagaise. Or, cette composition, à première vue novatrice, s'inspire de *La Vierge de la Miséricorde* de Piero della Francesca⁴³⁵. D'autres détails renvoient à une polysémie culturelle insistant sur la complexité de l'élaboration iconographique chez Greschny. C'est le cas de la verseuse d'eau à Encausse. Evoque-t'elle une divinité antique, renaissance, une sculpture d'art décoratif, ou encore, la fontaine du village ?

Différentes temporalités et références culturelles se superposent. Les langages artistiques mobilisés sont détournés au profit de nouveaux graphismes. Ce

⁴³⁵ Voir dossier d'annexes, planche n° 11, fig. 132 et 133, p. 102.

procédé de recomposition se perçoit grâce aux répétitions iconographiques. Elles témoignent de procédés d'assemblages. L'adolescent en bermuda représente, à ce titre, une figure polysémique, adaptable en tous lieux. Son réinvestissement est multiple : il est berger à Coupiac, personnification de la Jeunesse à Encausse-les-Thermes, simple élève à Laparrouquial.

In finem, cet autotélisme constitue le sel de l'exotisme des fresques. Il contribue à ouvrir un autre monde⁴³⁶, une cosmogonie picturale. Tel Eugène Delacroix, Greschny mène un jeu de variations sur son vocabulaire iconographique. L'élaboration de l'image chrétienne est nettement tributaire de la doctrine de l'Incarnation. Loin d'être, pour s'en référer à Georges Didi-Huberman, de « charmantes collections de vignettes », l'image

« peut-être la *vision* précipitée d'un espace ouvert où chavire, où tombe notre regard. L'expérience "visionnaire" mise en scène dans la peinture religieuse ne propose ses visions *au-delà* que comme l'expérience d'une sorte d'autoscopie dans l'*en deçà* des apparences ou des *semblances* corporelles, c'est à dire dans l'informe ou le *dissemblable* même de la chair. Le monde des images n'est pas seulement fait pour nous montrer "la belle face" des choses. Sa puissance consiste bien plutôt à critiquer, à *ouvrir* cela même qu'il rend visible. A nous faire regarder toute chose selon sa double face, voire son double fond, l'inquiétant qui se trouve juste sous le familier, l'informe qui surgit lorsqu'on décide de refendre l'apparence »⁴³⁷.

Cette théorie de l'image éclaire particulièrement nos fresques. Deux caractéristiques de l'image, décrite par Didi-Huberman, attirent notre attention. D'une part, l'image est une vision induite par un basculement visuel : l'ouverture vers un autre monde. D'autre part, la puissance « d'attraction » vers ce monde dépend de la capacité immersive de l'image. Chez Greschny, cette immersion s'opère au moyen d'un dualisme d'images familières et étrangères.

⁴³⁶ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op. cit., p. 15.

⁴³⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 58.

Divers mondes cohabitent sous un thème unificateur. A Encausse, il s'agit de l'eau ménageant la coexistence entre allégories et villageois. Par ailleurs, la vigne eucharistique, dont nous avons montré l'usage récurrent, unit l'univers viticole héraultais au Couronnement de la Vierge. Le cep de vigne constitue littéralement le point central des représentations. A Laparrouquial, le blé issu du labeur agricole lie Christ et paysans. Enfin, à Saint-Benoît de Carmaux, les laïcs restent unis au Christ par la perspective de leur Salut.

Ces exotismes supposent la position du spectateur ainsi que sa capacité à démêler les éléments connus de ceux inconnus : d'où la nécessité d'interroger la réception des fresques.

C- Des réceptions équivoques.

Dans son avant-propos, Hans Belting rappelle les conditions réciproques corrélées à l'efficacité des images : « de notre faculté d'animer les images inanimées, comme si elles étaient vivantes et susceptibles de se prêter à un dialogue, et de la capacité des images à prendre corps dans leur médium »⁴³⁸. Ces conditions anthropologiques nous ramènent au spectateur, et à sa nécessaire réception des fresques.

Le public catholique demeure hétérogène, entre 1950 et 1985. Cette diversité des publics, « pluralité interne »⁴³⁹ démontrée par Saint-Martin, instaure des tensions relatives aux goûts des différents cercles. Une distance sépare certains clercs réformateurs et leurs fidèles souvent attachés à une piété populaire. Cette dernière s'appuie sur des images reproductibles et standardisées. Dès 1917, Alexandre Cingria en témoigne : il se récrie contre « la laideur de la plupart des églises modernes, de la laideur des lieux de pèlerinage, de Lourdes, par exemple »⁴⁴⁰. La faute en revient principalement à l'industrie : « l'industrie moderne [...] nous offre des objets grossièrement exécutés, mal conditionnés, mal

⁴³⁸ Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 8.

⁴³⁹ ISABELLE SAINT-MARTIN, *Art chrétien/ art sacré : regards du catholicisme sur l'art, France, XIX^e-XX^e siècle*, op. cit., 305.

⁴⁴⁰ Alexandre CINGRIA, *La Décadence de l'art sacré*, Paris, A l'art catholique, 1930, p. 23.

finis, durant peu, saboté en un mot. [...] Eh bien, malheureusement, nous sommes forcés de reconnaître que le monde, même chrétien, s'intéresse plus à la mode et aux bibelots de luxe qu'aux objets destinés à la religion »⁴⁴¹. Ces alarmes et doléances sont révélateurs d'une fracture de goûts entre publics catholiques. Les « objets grossièrement exécutés » recouvrent notamment des icônes orientales bon marché ou « image célèbre »⁴⁴². Leur diffusion est favorisée par l'émigration russe au cours du XX^e siècle.

Greschny s'adresse avant tout à des paroissiens, curistes, et plus généralement, des villageois. Leur dévotion se rapporte au « monde [...] chrétien » défini par Cingria. Comme l'a rappelé Michaël Greschny, les fresques répondent essentiellement à des commandes de prêtres. L'artiste se met donc « au service de la collectivité ». Du reste, rappelons que certaines iconographies, telles Émilie de Rodat ou Bernadette Soubirous, s'inspirent d'une iconographie populaire, reproductible et peu onéreuse.

La réception des fresques s'effectue d'abord au sein de sociétés savantes et cercles scientifiques recensant leur patrimoine ⁴⁴³. Huit sociétés savantes mentionnent le nom de l'artiste, dont six publications sur dix-huit après sa mort (24 février 1985). L'intérêt pour les fresques croît du vivant de l'artiste. La Revue de Comminges publie un premier article dès 1951 (soit six ans après la Libération). Cette dernière mène un recensement patrimonial actif : onze publications incluant Greschny sont référencées. La dernière publication recensée paraît en 2002.

Greschny est surtout cité entre les années 1970 et 1980, vers la fin de sa carrière. Trois articles insistent sur son travail de restauration tandis que les autres se bornent à référencer ses fresques, ou à se livrer à une description plus minutieuse de l'intervention de l'artiste.

Ces organismes révèlent une médiatisation scientifique déjà à l'œuvre en 1951. Elle est effectuée par le biais d'études ou recensement patrimoniaux, sans pour autant consacrer une étude exhaustive à l'artiste qu'est Greschny.

⁴⁴¹ *Ibid.* p. 88-89.

⁴⁴² Etienne FOUILLOUX, « Crise de l'image religieuse ou crises de l'art sacré ? » dans *Crises de l'image religieuse de Nicée II à Vatican II*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 278.

⁴⁴³ Voir dossier d'annexes, annexe n°4, p. 36.

Ces réceptions à long terme contrastent avec les réceptions immédiates des fresques de notre corpus. Le public n'est plus un cercle savant de lecteurs, mais des spectateurs réagissant aux fresques.

Les réceptions de Laparrouquial et d'Encausse-les-Thermes ne semblent pas avoir de postérité médiatique : à notre connaissance, aucun journal ne retrace l'événement que constituent les fresques. En revanche, pour Notre-Dame de Consolation, Bergasse a inséré « une coupure de presse »⁴⁴⁴ immortalisant l'artiste sur des échafaudages. Le culte marial se déroulant le lundi de Pentecôte, le 15 août et le dimanche du Rosaire⁴⁴⁵ assure d'ailleurs la visibilité de l'oeuvre

Certains chantiers, au contraire, sont assidument suivis par la presse. C'est le cas de Saint-Benoît de Carmaux. Elie Sopor, *alias* Pierre-Marie Sorel, publie un article enthousiaste le 20 août 1949 dans le Tarn libre, peu après l'achèvement des fresques qualifiées de « joyaux ». Il rend hommage à « la création du monde par le Tout-Puissant dans ces différentes phases, la création de la vie humaine avec ses beautés, ses souillures aussi »⁴⁴⁶.

Cet éloge de l'humanité à travers les fresques contraste avec l'homélie du chanoine Pouzadoux rapportée par Tongwat pour l'église Sainte-Anne de Châtel-Guyon. La décoration comprend, tout comme Saint-Benoît de Carmaux, des scènes de l'Apocalypse. Pourtant, Pouzadoux les interprète comme une psychomachie, la « lutte gigantesque qui oppose le Bien et le Mal »⁴⁴⁷. Alors que Sorel met l'accent sur l'humanité résiduelle aux fresques, Pouzadoux insiste davantage sur le message christique qu'elles véhiculent. Bien sûr, la fonction occupée par ces deux commentateurs est tout-à-fait différente : Pouzadoux assure un message religieux véhiculé par une autorité ecclésiale. Sorel s'adresse quant à lui à ses lecteurs bénédictins laïcs, imperfectibles.

⁴⁴⁴ Jean-Denis BERGASSE, *Histoire singulière du sanctuaire-nécropole Notre-Dame de Consolation à Béziers*, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁴⁶ Marie-Thérèse SOREL, *Saint-Benoît-de-Carmaux à travers les âges*, *op. cit.*, p. 326.

⁴⁴⁷ Siwaporn TONGWAT, *Etude iconographique des fresques de Nicolai Greschny dans l'église Sainte-Anne de Châtelguyon et la réception des fresques de l'église Sainte-Anne de Châtelguyon*, *op. cit.*, p. 126-127.

Retracer la réception intime de chaque villageois s'avère impossible⁴⁴⁸. Quoiqu'il en soit, l'initiative des prêtres n'a pas toujours été plébiscitée par les fidèles. En témoignent certains articles de *La Voix de Chez Nous*⁴⁴⁹. Ce journal mensuel est celui de la paroisse Saint-Pierre d'Alrance et du Giffou. En dépend l'église Saint-Martial de Lagarde. Ses fresques sont bénies le 25 octobre 1959 par un certain évêque « Ménard ». Des articles la précédant témoignent d'une campagne active de la part des curés afin de solliciter les donateurs. La restauration de l'église, et à plus forte raison sa décoration, sont loin d'être acquises. Plusieurs stratégies sont adoptées afin de convaincre les paroissiens.

Le numéro paru en mars 1958 restitue le discours fait pour la première bénédiction de l'église le 19 mars 1896 par le curé de Saint-Jean Delnous, Pierre Bec. Sont cités comme modèles les donateurs de cette première église. Ils sont associés à des bâtisseurs de palais. Ce bref rappel historique s'achève avec le prêche de Bec : « Chrétiens de Lagarde, aimez ce temple qui est un témoignage de la foi ardente que vous ont légué vos pères »⁴⁵⁰. Suit le rappel du curé de Lagarde, un certain « Fr. Salesses » annonçant la poursuite des travaux et la nécessité d'un « geste généreux »⁴⁵¹.

Cinq mois plus tard, en août 1958, la nécessité économique se fait davantage ressentir. Salesses établit une liste de souscriptions intitulé « tableau d'honneur des bienfaiteurs »⁴⁵². En creux se profile l'identité des paroissiens n'ayant rien donné. Le curé prend la peine de souligner, en gras, qu'« il importe que ce premier élan ne se ralentisse pas et gagne tous les cœurs de la paroisse »⁴⁵³.

Après la bénédiction des fresques, la polémique continue puisque le curé Salesses se donne la peine d'expliquer, en deux numéros (janvier et février 1960), la biographie de l'artiste, les fresques de Lagarde. Mais il fait surtout un « aperçu sommaire sur l'art byzantin »⁴⁵⁴, rattachant Greschny à cet art. L'art byzantin fait appel à « une réglementation sévère »⁴⁵⁵ et une « ordonnance rigoureuse et

⁴⁴⁸ Elle est d'autant plus impossible que la plupart des contemporains à Greschny sont aujourd'hui décédés.

⁴⁴⁹ Voir dossier d'annexes, source n° 4, p. 17-24.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*

symétrique des compositions »⁴⁵⁶ puisqu'il doit illustrer ou plutôt préfigurer les textes bibliques. Cette vision conforte l'image immobiliste et passéiste de l'art byzantin attribuée à Greschny.

La bénédiction des fresques, décrite en décembre 1959 par un auteur que nous ne connaissons pas⁴⁵⁷, rapporte les discours de l'évêque et de Salesses. Tous deux insistent sur les vertus chrétiennes associées à l'embellissement d'une église. L'évêque rappelle que l'église « est enfin une oeuvre collective] ces deux derniers mots étant en gras [qui nécessite le concours et l'argent de tous »⁴⁵⁸. Salesses conclue quant à lui, de manière plus laconique : « puisse l'embellissement apporté à votre église contribuer à celui de vos âmes »⁴⁵⁹.

Le financement des fresques de Lagarde a donc préoccupé la paroisse sur près de deux ans. De plus, constatons la solidarité entre curés, Bec se ralliant à Salesses. Les fresques font l'objet d'une polémique. Si les curés apprécient l'art byzantin, ce n'est pas nécessairement le cas de tous les villageois de Lagarde. Enfin, l'explication faite par Salesses de l'art byzantin dénote sa propre méconnaissance et celle qu'il prétend enseigner aux fidèles.

Ces réceptions équivoques se rejoignent en un point : Greschny et ses fresques sont présentés tels des exotismes inhérents à l'art byzantin. Les relais médiatiques précédemment cités participent à construire l'image byzantine des fresques. Dès 1956, la Revue de Comminges décrit les « fresques byzantines » de l'église du Cuing (1950)⁴⁶⁰. Un semblable jugement se retrouve dans le Bulletin de la société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot : la chapelle des Treize Pierres est couverte de « fresques dans le genre bizantin [SIC] »⁴⁶¹. Par ailleurs, Pouzadoux ne se prive pas de faire la même remarque concernant l'église Sainte-Anne de Châtel-Guyon : certaines scènes sont « marquées de la tunique de

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ Les fragments de journaux s'achèvent n'incluent pas la page suivante de cet article.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ Site de Gallica, Revue de Comminges, bulletin de l'année 1985. Tome 98, [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6534831s/f579.image.r=greschny%20cuing?rk=21459;2>], [consulté le 4 février 2018].

⁴⁶¹ cf. archives.

Nota bene : la faute d'orthographe est d'origine.

Byzance »⁴⁶². Salesses essentialise quant à lui l'art byzantin en le résumant avec didactisme, tel que nous l'avons mentionné. Ces divers témoignages assimilent Greschny à un artiste byzantin. Cette image anachronique est d'ailleurs reprise par Tongwat⁴⁶³.

Le sentiment d'étrangeté est aussi cultivé par le fresquiste. S'élabore autour des fresques son mythe artistique. Sa tenue vestimentaire est légendaire : l'artiste torse-nu revêt un bermuda. Il se fait photographe⁴⁶⁴ ainsi, tel Picasso. Cette dégaine a d'ailleurs troublé certains témoins⁴⁶⁵. Le journal *La Montagne* du 22 juin rapporte la surprise de l'évêque devant la tenue de Greschny⁴⁶⁶. Le corps de l'artiste nous projette au cœur de son œuvre. Il est rappelé par l'incessante figure, déjà remarquée, de l'adolescent en bermuda. Remarquons que cette image sert de signature à Alban et à Encausse-les-Thermes.

Une autre image est associée à Greschny : celle d'un artiste-théologien : aussi convient-il de l'analyser avec plus de précisions.

D. Un artiste théologien ? La question de l'épiphanie artistique.

D'après Assémat, la réalisation-même d'une icône est un sacrement. L'artiste est alors assimilé à un prêtre exécutant un acte de bénédiction⁴⁶⁷. Les fresques comportent-elles une dimension sacramentelle ? Les ruptures et entorses à l'encontre de l'iconographie orthodoxe ne compromettent-elles pas l'iconologie sacrée orthodoxe ?

En Russie, fresques et icônes sont réalisées par un même homme : l'iconographe. Le manuel de Denys de Fournat⁴⁶⁸, recopié par Didron, en précise le

⁴⁶² Siwaporn TONGWAT, *Etude iconographique des fresques de Nicolai Greschny dans l'église Sainte-Anne de Châtelguyon et la réception des fresques de l'église Sainte-Anne de Châtelguyon*, op. cit., p. 126.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁶⁴ *Ibid.* p. 134.

⁴⁶⁵ Films de Wolkoff.

⁴⁶⁶ Siwaporn TONGWAT, *Etude iconographique des fresques de Nicolai Greschny dans l'église Sainte-Anne de Châtelguyon et la réception des fresques de l'église Sainte-Anne de Châtelguyon*, op. cit., p. 126.

⁴⁶⁷ Gilbert ASSEMAT, *Nicolai Greschny : un peintre d'icônes*, op. cit., p. 38.

⁴⁶⁸ Rappelons que ce manuel est considéré, jusqu'au XX^e siècle, comme une référence pour l'iconographe orthodoxe.

statut : héritier de Luc⁴⁶⁹, l'iconographe s'est rendu digne de représenter la Théotokos à laquelle Denys de Fourna s'adresse d'abord afin de pouvoir par l'imitation de la beauté obtenir le bonheur de la « contempler face à face »⁴⁷⁰. L'iconographe doit donc, en s'exerçant à la beauté, se rapprocher de la Vierge⁴⁷¹. La dimension proprement liturgique de son travail apparaît dans l'adresse du même De Fourna aux peintres : « priez donc pour nous, vous tous »⁴⁷². Après sa profession de foi, De Fourna commence à décrire les exercices préliminaires à toute réalisation : il s'agit d'une prière et d'une oraison devant la Mère de Dieu. L'iconographe reçoit alors la bénédiction d'un prêtre.

La signature de Greschny revêt ce même aspect sacramentel. Elle montre la dimension salvatrice et perfectible que suppose la réalisation des fresques. Dans la plupart des églises apparaît l'inscription « Nicolaï Greschny peignit pour son salut »⁴⁷³, notamment présente à Saint-Benoît de Carmaux. La peinture acquiert les mêmes vertus qu'une prière. A Alban, cette inscription se situe dans un cadre soutenu par l'artiste auto-représenté en buste. L'auto-portrait en orant constitue le deuxième indice de la dimension sacrée qu'accorde Greschny aux fresques. A Saint-Benoît de Carmaux, il figure, agenouillé, devant l'autel du collatéral sud consacré à la Vierge. Enfin, la peinture est associée aux prières liturgiques elles-mêmes peintes. A Saint-Benoît de Carmaux, tout comme à Notre-Dame de l'Assomption à Alban, la prière mariale de l'Annonciation à la Vierge⁴⁷⁴ accompagne les représentations de la Mère de Dieu. A Notre-Dame de Consolation, une oraison personnalisée est adressée à la protectrice des vignes situées autour du sanctuaire. La prière suit donc une mise en abîme par divers truchements (orants, divers textes liturgiques). Ces procédés amplifient la dimension liturgique des églises.

⁴⁶⁹ Adolphe-Napoléon DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, op. cit. p. 12.

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 5.

⁴⁷¹ Cette position est celle d'un intercesseur.

⁴⁷² *Ibid.* p. 9.

⁴⁷³ NICOLAUS GRESCHNY PINXIT PRO SALUTE EJUS

⁴⁷⁴ Je te salue Marie.

Cette hypothèse est accréditée par la lecture que fait Greschny des ouvrages de Guardini⁴⁷⁵. Ce dernier est au cœur d'un floraison spirituelle appelée « printemps liturgique »⁴⁷⁶. Aussi pouvons-nous confronter les fresques à *L'Esprit de la liturgie* (1918), synthèse des propositions liturgiques de Guardini. L'auteur insiste sur une double-grille de religiosité : elle mêle la piété populaire (ou subjective)⁴⁷⁷ à des rites romains déterminés. Greschny respecte les dévotions populaires qu'il associe aux personnages bibliques intangibles. Notre-Dame de Consolation montre l'adaptation du Couronnement aux pratiques locales : des prières spécifiques au pèlerinage viticole sont rapportées. De même, l'arbre de Jessé a pour support un cep de vigne.

Les fresques témoignent d'une « réflexion sur les espaces actifs »⁴⁷⁸. Guardini réfléchit sur l'adaptation de l'espace ecclésial aux besoins de la communauté. Greschny crée une étroite cohésion entre fidèles et espaces rituels. Les baptistères suivent un traitement privilégié : celui de Saint-Benoît met en regard fidèles et Christ. Élément essentiel de la chrétienté, le baptistère incarne l'unité d'une communauté chrétienne unie par un principe de vie positif commun⁴⁷⁹.

L'espace est aussi rendu actif par les pratiques de messes dialoguées (*missae recitatae*)⁴⁸⁰. Cette pratique est répandue au XX^e siècle par les Bénédictins puis par l'association Quickborn, en lien avec des mouvements européens de jeunesse catholique⁴⁸¹. Chez Guardini, la parole permet au chrétien de se libérer, « de prendre pleine et totale possession de son être »⁴⁸², ce qu'on peut résumer en un mot : exister. Cette conception s'inspire aussi de théories platoniciennes : le *Logos*, est la figure omniprésente des fresques comme le rappelle Michaël Greschny. Or, chez Platon, comme chez Philon, le *Logos* traduit une capacité d'animation, une mise en marche de la raison. Rappelons que Greschny s'est nourri de ces lectures philosophiques, et que la figure du *Logos* lui est chère puisqu'il a réalisé une licence sur ce thème. Cette parole est littéralement figurée (oraisons, messes, extraits d'évangiles). La reconnaissance des personnages bibliques se fait au moyen de

⁴⁷⁵ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op.cit., p.16.

⁴⁷⁶ Romano GUARDINI, *L'Esprit de la liturgie*, Paris, librairie Plon, 1929, p. 1.

⁴⁷⁷ Romano GUARDINI, op.cit., p. 8.

⁴⁷⁸ ISABELLE SAINT-MARTIN, *Art chrétien/ art sacré : regards du catholicisme sur l'art, France, XIX^e-XX^e siècle*, op. cit., 248.

⁹¹ Romano GUARDINI, *L'Esprit de la liturgie*, Paris, Plom, p. 32.

⁹² Jean CAVAILLES, *Un Mouvement de jeunesse en Allemagne*, Philosophia Scientiae, tome 3, n° 1, 1998, p. 15.

⁴⁸¹ « Fontaine de vie ». Mouvement réformateur créée en Allemagne en 1910, en lien avec la jeunesse.

⁴⁸² Romano GUARDINI, *L'Esprit de la liturgie*, op.cit., . 79.

tituli. Ils interviennent en finition de l'icône et la consacrent. L'image du *Logos*, contrairement à celle du Christ-enfant, insiste sur le Verbe divin.

Dans ce contexte, les fresques dépassent une simple fonction ornementale. Elles offriraient ce que Damien Hubert a appelé une "théologie de l'espérance" anthropocentrée »⁴⁸³. Il ne s'agit plus d'illustrer la toute-puissance théophanique ou, au contraire, sa grande miséricorde. Les décorations murales mettraient en lumière la confiance que Dieu place en l'humanité. Cette hypothèse s'accorde avec la lecture de Soloviev, dont Greschny est imprégné. Dans son *Discours en mémoire de Dostojevski*, Soloviev fait de l'homme le socle d'une espérance divine : « avec la foi en Dieu renaît la foi en l'homme qui n'apparaît plus dans son isolement, son impuissance et sa servitude mais comme un être participant librement à la divinité, et porteur de la force de Dieu »⁴⁸⁴. L'homme serait encouragé à concrétiser ses propres vertus. Cette interprétation n'est pas soutenue par Michaël Greschny.

Pourtant, une axiologie ressort des fresques. Elle est destinée à encadrer toute vie chrétienne afin de l'orienter vers l'excellence voulue par Dieu. Cette excellence est rappelée à Saint-Benoît de Carmaux par les sept vertus cardinales : sagesse, intelligence, science, conseil, force, piété, et crainte de Dieu. Cette humanité spirituelle est représentée à Laparrouquial : les adolescents sont invités à la lecture et à la méditation. Enfin et surtout, la dimension eschatologique à laquelle se prépare tout chrétien revient fréquemment dans les fresques. Les évangiles et leur référence, le *Logos*, révèlent l'accomplissement du sacrifice christique. A Saint-Benoît de Carmaux, l'Apocalypse est associée à la royauté du Christ. La signification eschatologique de l'Apocalypse est aussi liée au jugement de l'humanité : à Notre-Dame des Treize Pierres, le jugement de la paroi ouest répond à la Vierge de l'Apocalypse s'imposant sur la voûte de la nef.

Toute perspective axiologique implique une vision manichéenne. Ainsi les fresques véhiculent-elles des archétypes moraux. Le Mal est toujours incarné par un serpent ou un monstre. L'iconographie le matérialise privé de hachure, confiné dans la noirceur tel Judas. Au contraire, le Bien apparaît couvert de hachures lumineuses. Ses représentations sont plus diversifiées : il est lié à l'éternelle jeunesse, à la maternité et aux biens terrestres (à l'opulence de la nature que traduit

⁴⁸³ Siwaporn TONGWAT, p. 135.

⁴⁸⁴ Vladimir SOLOVIEV, *La Russie universelle, op. cit.*, p. 138.

l'hortus conclusus). Cet héritage hellénistique est présent à Encausse où la salubrité des sources thermales est associée à l'image de la *Fons Vitae*.

Ainsi les fresques offrent-elles une perspective moralisatrice. Cette dernière correspond à la propre vision de Soloviev selon lequel la dignité humaine « consiste à soumettre sa vie et ses œuvres à la loi morale et à les orienter vers des objectifs moraux absolus »⁴⁸⁵.

Constatons à ce point que Greschny ne se contente pas de reproduire un héritage orthodoxe. Encore doit-il actualiser le message chrétien. Jusqu'à quel point cette contrainte ne façonne-t-elle pas une herméneutique, non plus chrétienne, mais artistique ? Aussi les mécanismes de transgression des normes orthodoxes et leurs buts restent-ils à analyser.

⁴⁸⁵ *Ibid.* p. 79.

2. Transgresser les codes de l'iconographie orthodoxe.

A. Au nom d'une spatialité.

L'élaboration d'une mythologie topographique, déjà examinée, prouve la préséance du lieu sur l'iconologie. L'unique allégeance prêtée et les seules contraintes connues sont avant tout spatiales. La peinture étant subordonnée à l'architecture, les choix des sujets seraient dictés par des contraintes techniques⁴⁸⁶. Assémat ajoute, concernant les symboles : « leur place dépend surtout de l'espace que j'ai à garnir. Car si l'on doit respecter la tradition iconographique, il faut aussi tenir compte du mur à couvrir, des exigences purement formelles, architecturales. »⁴⁸⁷. Cette citation désigne, plus qu'un compromis, une véritable adaptabilité iconographique. Elle compromet la prétendue fidélité de Greschny à l'art byzantin. Cette faculté justifie des syncrétismes et transferts culturels. Ainsi la présence de l'arc-en-ciel médiéval de Saint-Benoît se justifie-t-elle, comme à Saint-Victor, par le peu de hauteur de la paroi murale.

La fresque joue de ressorts spatiaux créant un sens organique à l'architecture. Elle favorise l'immersion du spectateur. Les images « absorbent littéralement le spectateur dans le tableau en l'y faisant pénétrer »⁴⁸⁸. Objets usuels, portraits de vivants, représentation de la vie quotidienne favorisent cet « absorbement ». Chaque détail est spécifié en fonction de la nature des lieux : les prêtres tiennent des instruments liturgiques à la Lauzières alors qu'à Blaye-les-Mines ils portent lanterne et pic d'abattage, attributs des mineurs. Le mimétisme avec la réalité est conforté par la technique du « peintre-spectateur » reprise par Greschny. L'exploitation des spécificités spatiales des édifices intègre cette stratégie d' « absorbement ».

A Encausse-les-Thermes, l'opposition iconographique entre registre réaliste (près de l'entrée) et allégorique (près de la buvette) assoit des jeux d'interversions : à côté de la source, la ronde d'enfants soit les neveux de Salomon, se mue en farandole mythique. Elle est surplombée par une figure allégorique portant des

⁴⁸⁶ *Ibid.* p. 30.

⁴⁸⁷ *Ibid.* p. 34.

⁴⁸⁸ Michael Fried, *La Place du spectateur*, Paris, Gallimard, p. 23-65.

fleurs. Ainsi le spectateur est-il immergé dans les bienfaits d'une eau devenant mythe, légende et poésie. Cette opposition de régime rappelle autant la réalité fonctionnelle (thérapeutique) des thermes que leurs mythes poétiques. Le curiste est amené vers cette vision allégorique grâce au mouvement circulaire des peintures.

Cette exploitation de l'espace édifie de nouveaux liens typologiques. A Notre-Dame de Consolation, Greschny confronte le Couronnement de la Vierge aux activités viticoles. Ce panorama agricole insiste sur la dimension cosmique de la Vierge : cette association d'images rappelle le rôle d'intermède de la Théotokos. La Mère de Dieu est alors liée au *cosmos*, à la terre, principe qu'illustre aussi son invocation protectrice.

L'architecture est parfois investie d'un sens spirituel indiqué par les fresques. C'est le cas de la chapelle de Coupiac dédiée au saint-voile de la Vierge. Cette chapelle suit le modèle d'un dé architectural. Comme à Saint-Benoît, chaque retombée de voûte est ornée d'anges. Les créatures angéliques scandent, comme sur la voûte de la chapelle Sixtine, l'élévation de l'édifice vers la divinité. Or, à Coupiac, la voûte met en valeur la Théotokos protégeant de son *maphorion* les Coupiagais. Notons la présence d'une Vierge à l'enfant au-dessus de l'unique entrée de la chapelle. Son *maphorion* borde la porte. Le dé architectural semble donc prolonger le *maphorion* protégeant le fidèle.

La spatialité justifie une modification de la syntaxe byzantine et la formation de liens typologiques en rapport avec le spectateur. La fonction mimétique de la fresque rejoint un espace symbolique laissant place à l'inventivité de Greschny.

B. Thèmes et choix esthétiques propres.

Loin de se conformer à la stricte iconographie orthodoxe, Greschny réinterprète certains thèmes de l'orthodoxie en créant leur illustration.

Le *Logos*⁴⁸⁹ défini comme le « Christ avant son incarnation »⁴⁹⁰, aurait tout particulièrement passionné Greschny : ayant étudié la philosophie à l'Université de Louvain et à l'institut catholique de Toulouse, l'artiste se familiarise plus particulièrement avec Platon, Philon et Plotin⁴⁹¹. Il aurait ajouté : « j'avais une vénération spéciale pour le Logos que je représentais sous forme d'adolescent. (Mon travail de licence à l'Institut Catholique a porté sur ce sujet à partir de l'épître aux Hébreux) »⁴⁹². Bien que le travail scolaire de Greschny ne soit toujours pas accessible, les assertions citées dévoilent toute l'ambiguïté de la notion de *Logos* pour Greschny : d'abord figure christique, le *Logos* s'étend à la représentation a-religieuse, de l'adolescent. Ce thème suit donc plusieurs déclinaisons iconographiques spécifiques au fresquiste : l'Emmanuel (Christ enfant), le Christ-*Logos*⁴⁹³ représenté à Laparrouquial et à Saint-Benoît de Carmaux notamment, et l'adolescent en bermuda⁴⁹⁴. A Saint-Benoît de Carmaux, le Christ-*Logos* se substitue à la figure du Père dans la Création. A Laparrouquial le *Logos* est doublement représenté : il trône sur un arc-en-ciel tout en se substituant au Christ-enfant dans la Vierge à l'enfant.

Cette élaboration iconographique trouve ses racines dans une philosophie antique, et surtout néo-platonicienne⁴⁹⁵. Elle est adoptée par l'orthodoxie. Les Pères byzantins s'inspirent du concept juif du *davar* (l'activité divine) et de la réflexion de Philon d'Alexandrie (20 av-J-C- 40 ap. J-C) , juif hellénisé contemporain de l'apôtre Paul ayant contribué à instaurer la doctrine de la contemplation dans le christianisme⁴⁹⁶. Les Evangiles reprennent le concept de *Logos Spermatikos* (la

⁴⁸⁹ En grec ancien λόγος : parole, discours écrit, par extension, manifestation de l'être, rationalité, intelligence, et logique.

⁴⁹⁰ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op. cit. p. 39.

⁴⁹¹ Gilbert ASSEMAT, *ibid.*, p. 27.

⁴⁹² Gilbert ASSEMAT, *Nicolai Greschny : un peintre d'icônes*, op. cit., p. 36.

⁴⁹³ Il s'agit d'un Christ jeune, au nimbe crucifère, à la toge, tenant un rouleau (aussi appelé Logos selon un dictionnaire d'icônes néerlandais) de sa main gauche, tandis que sa main droite bénit.

⁴⁹⁴ Montrer l'étude statistique.

⁴⁹⁵ occurrences;

⁴⁹⁶ Marian HILLAR, *From Logos to Trinity*, op. cit., p 51.

parole sous forme de germe) en évoquant le mystère du fils nommé *Logos*. Après les guerres iconoclastes (726-843), les Pères byzantins ancrent définitivement ce concept dans l'orthodoxie.

Pour Evdokimov, « l'art contemplatif se place au centre de la cosmologie des Pères : la vision des *logoi* archétypes, des pensées de Dieu sur des êtres et des choses, construit une grandiose théologie visuelle, une iconosophie »⁴⁹⁷. Cette théologie accorde une place centrale au *Logos* puisqu'il assure l'eucharistie : l'Évangile au centre de la liturgie des catéchumènes fait place au calice pendant la liturgie des fidèles⁴⁹⁸.

Pourtant, aucune iconographie n'illustre le *Logos*. Si la figure du Christ jeune est mise en avant dès l'époque paléochrétienne dans les catacombes⁴⁹⁹, le *Logos* ne possède aucune distinction visuelle. En témoignent certaines représentations de la Création du monde dans des Octateuques byzantins du XII^e siècle : le Créateur est figuré en chenu vieillard à la barbe. Parfois seule sa main est montrée, suivant la tradition iconographique hébraïque. Représenter le *Logos* relève d'une caractéristique artistique propre à Greschny. Elle est liée au goût de l'artiste pour la jeunesse, thème mis en avant par les théologiens réformateurs de la première partie du XX^e siècle⁵⁰⁰.

Lié au *Logos*, le concept de sagesse (*sophia* en grec) suit une illustration originale. Ce thème est issu des Proverbes IX d'Isaïe : « La Sagesse s'est bâti une maison et elle a dressé sept colonnes ; elle a abattu ses bêtes, mélangé son vin dans un vase et préparé sa table. Elle a renvoyé ses serviteurs, en appelant d'une voix haute à son festin et disant : celui qui est fou, qu'il se tourne vers moi. Et à ceux qui désirent comprendre, elle a dit : Venez, mangez mes pains et buvez le vin que j'ai mélangé pour vous ».

Tout comme le *Logos*, ce concept⁵⁰¹ s'est enrichi d'exégèses. Ainsi la *sophia* recouvre t'elle plusieurs significations⁵⁰². Elle peut désigner le Verbe

⁴⁹⁷ Paul EVDOKIMOV, *L'art de l'icône, théologie de la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 1972, p. 19.

⁴⁹⁸ *Ibid.* p. 35.

⁴⁹⁹ renvoyer une référence.

⁵⁰⁰ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁰² Paul Evdokimov, *L'Art de l'icône, théologie de la beauté*, *op. cit.*, p. 296.

incarné, la troisième hypostase de l'hypostase de l'Esprit-Saint, la Trinité, la Vierge, ou encore l'Église.

L'interprétation de la Sagesse, diverse, recouvre une iconographie tout aussi riche. Ce n'est qu'à partir du XIV^e siècle qu'est réalisée la première synthèse doctrinale par Grégoire de Palmas⁵⁰³. Son exégèse institue l'icône de la *sophia* laquelle répond à des critères précis. Prenons comme point d'appui l'icône de Novgorod⁵⁰⁴ : la Sagesse personnifiée trône dans un édifice à sept colonnes. Sur le bord supérieur de l'icône repose l'Évangile sur un autre trône. Il s'agit de la Sagesse prêchée. Au-dessous, le Christ représente la Sagesse du Verbe incarné. A sa droite, la Théotokos figure la Sagesse dans le mystère de l'Incarnation. A sa gauche, Saint-Jean Baptiste représente la Sagesse de l'Église. Enfin, l'ange trônant personnifie les sources de la Sagesse ou énergies décrites par de Palamas.

L'icône de la Sagesse ne correspond pas au thème de la Divine Sagesse mentionné par Greschny⁵⁰⁵. L'artiste façonne sa propre image de la Sagesse : elle devient une Théotokos portant le monde que figurent les six jours de la Création. Elle terrasse, à ses pieds, le Mal personnifié. Cette représentation fait de la Sagesse le premier principe institué par Dieu : « Dieu m'a créé au début de ses desseins, avant ses œuvres les plus anciennes ; dès l'éternité j'étais créé, dès le commencement, avant l'origine de la terre »⁵⁰⁶. Cette illustration insiste sur l'éternelle jeunesse portée par la Sagesse : elle « joue à la surface de la terre avec les enfants des hommes »⁵⁰⁷. Chez Greschny, *Logos* et Divine Sagesse sont fédérés au thème de l'enfance. Y sont intégrées des représentations à la fois spirituelles et matérielles de la Jeunesse.

Le thème du Thrène (du grec *θρέομαι* « pousser de grands cris »), à l'origine chant funéraire, fait aussi l'objet d'une iconographie originale. Greschny réinvestit l'icône russe⁵⁰⁸ de l'époux aussi appelée « Ne pleurez pas sur moi, Mère » (He рыдай Мене, Мати en russe). Devant une croix orthodoxe, le Christ se dresse, les

⁵⁰³ La Sagesse regrouperait selon lui les diverses énergies de la Trinité.

⁵⁰⁴ Pour plus de précisions, lire Paul Evdokimov, *L'Art de l'icône, théologie de la beauté*, op. cit., p. 298-299.

⁵⁰⁵ Voir dossier d'annexes, planche n° 11, fig. 134 et 135, p. 103.

⁵⁰⁶ *La Bible de Jérusalem*, La Sainte Bible, trad. École de Jérusalem, [Cerf, 1973], nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris, Cerf, 1986, Livre des Proverbes, chapitre 8, verset 2.

⁵⁰⁷ *Ibid.* chapitre 8, verset 31.

⁵⁰⁸ Voir dossier d'annexes, planche n°11, fig. 136 et 137, p. 104.

yeux fermés et les mains jointes, dans son tombeau. Sa mère le maintient. Greschny reprend cette composition tout en y ajoutant un calice dans lequel le sang du Christ est recueilli. L'artiste aurait rapproché cette iconographie de la vision de Saint-Grégoire selon laquelle le Christ se lève de son tombeau, accompagné de tous les instruments de sa passion⁵⁰⁹. Ces modifications permettent à Greschny de tisser un lien entre Passion, Résurrection, et eucharistie⁵¹⁰.

La vision de l'Apocalypse, à Saint-Benoît de Carmaux, relève d'une interprétation spécifique à Greschny. Pour Jean Hadot, le symbolisme de l'Apocalypse « ouvre à l'imagination des perspectives sans bornes »⁵¹¹. Ce thème fait surtout fortune dans la chrétienté occidentale, avec l'émergence d'un courant eschatologique autour de Joachim de Flore (1202). Dans l'art roman, il rejoint les décors monumentaux peints et sculptés à partir du XII^e siècle. Certains auraient pu inspirer l'artiste puisqu'ils se situent à proximité de son lieu de vie. Mais ils insistent sur le Jugement dernier soit la fin des temps, conformément au courant eschatologique. Or, Greschny reste proche du texte biblique. La composition reprend les éléments symboliques annonciateurs de la chute de Babylone : les trois anges, l'agneau, l'image de la moisson, les sept chandeliers, et la Bête. Ce système symbolique renvoie avec fidélité à la narration qu'il illustre. Certaines images ont été ajoutées afin de favoriser une meilleure compréhension du spectateur : la destruction de Babylone est schématisée au moyen d'édifices brisés. Le jugement de Babylone se métamorphose quant à lui en ange enchaînant un monstre.

Des interventions et ajouts sont effectués. L'édifice menacé d'être détruit à droite de l'autel ressemble à l'église-même de Saint-Benoît. Symétriquement à l'agneau, Greschny a peint un livre, peut-être les Saintes-Écritures. Enfin, l'ange enchaînant le monstre tient des clefs. Ces dernières sont absentes du texte-source. Elles rappellent les clefs du paradis mais aussi celles que le Christ tend à l'apôtre Pierre.

⁵⁰⁹ Gilbert ASSEMAT, *Les Fresques de Nicolai Greschny*, op. cit., p. 65.

⁵¹⁰ *Ibid.*, op. cit., p. 75.

⁵¹¹ Universalis, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/apocalypse-de-jean/>, [consulté le 4 janvier 2018].

La créativité du fresquiste repose avant tout sur une cohérence spatiale et fait appel au spectateur. Ainsi Greschny ferait-il grand cas de son public.

C. Se dédouaner : un artiste « au service d'une collectivité ».

Prétendant être au « service d'une collectivité »⁵¹², Greschny se dédouane de toute responsabilité normative. Aussi les règles iconographiques sont-elles fixées en fonction des groupes humains auxquels le fresquiste est confronté. Ce paradigme sociologique rappelle la fonction-même de l'image pour Huberman. Elle est : « un phénomène d'ordre anthropologique inspire tous ces mouvements. Dire que les images s'ouvrent et se ferment sur nos corps qui les regarde, c'est dire que les images sont créés par nous, à notre image : non pas seulement à l'image de nos *aspects*, mais à celle de nos actes, de nos crises, de nos propres gestes d'ouverture »⁵¹³. Huberman corréle l'efficacité des images à la capacité d'identification au spectateur. Ce dernier est alors invité à animer l'image.

Universalité et particularismes constituent cet anthropomorphisme. L'invariable typologie des personnages bibliques est emblématique d'une chrétienté jugée universelle. Cette universalité du dogme chrétien est perceptible à Notre-Dame de l'Assomption où le fresquiste a représenté différentes nationalités invoquant la Vierge. Elle est associée à l'idée d'un peuple originel. L'image du paysan, omniprésente dans les fresques, est d'ailleurs significative : elle renvoie surtout au Christ « Bon Pasteur ». Cette idée est aussi véhiculée certains peintres du XIX^e siècle tel Jean-François Millet, Gustave Courbet, Léon Lhermitte : les valeurs de sacrifice, de dévouements des paysans sont exaltées comme valeurs sociétales originelles. La peinture de paysans revêt l'enjeu d'une nouvelle spiritualité, à l'échelle humaine⁵¹⁴. Le paysage, devient lui-aussi symbolique. Comme le démontre Kilakowska, l'eau évoque le foyer, les arbres l'enfance. Laparrouquial s'inspire de ces thèmes picturaux et spirituels. Des indices de cette affiliation sont laissés, telle la chemise anachronique du semeur, faite de toile de

⁵¹² Gilbert ASSEMAT, *Un Peintre d'icônes : Nicolai Greschny, op. cit.*, p. 20.

⁵¹³ Didi-HUBERMAN, *Image ouverte, op. cit.*, p. 30.

⁵¹⁴ Anna Katarzyna KILAKOWSKA, *Vision du monde paysan dans la peinture réaliste et naturaliste de la seconde moitié du XIXe siècle, mémoire*

jute. Elle correspond davantage au portrait-type du paysan utilisé en peinture, les vêtements de l'agriculteur au XX^e siècle étant différent. Par ailleurs, l'offrande du raisin et du pain, fruits du travail agricole, commémore le mythe sacrificiel du paysan. Les échos au genre de la peinture de paysans, et à ses propriétés spirituelles, sont donc délibérés.

L'humanité est aussi personnalisée en portraits, l'artiste se faisant témoin de son temps. L'intimité d'une société contemporaine est préférée à l'allégorie impersonnelle d'un peuple chrétien originel et cultivateur. Greschny s'inscrit dans la rupture introduite dans la peinture de paysans par le XX^e siècle. Depuis près d'un quart de siècle, pour André Therriet, « le paysan subit une transformation et se détache de plus en plus du village et des champs où autrefois sa vie se passait entière »⁵¹⁵. Les mutations rurales et la mécanisation généralisée après 1945⁵¹⁶ donnent à voir une société rurale devenue polymorphe. La sulfateuse visible à Notre-Dame de Consolation évoque les traitements chimiques utilisés au XX^e siècle, en l'occurrence la bouillie bordelaise. Les activités des paysans se diversifient (mines, culture, économie thermique, tourisme). Leurs portraits se rapprochent d'une méthode photographique saisissant jusqu'aux plus menus détails des sujets : outil, hochet et canne complètent le portrait de famille ébauché par l'artiste à Laparrouquial. Mimant d'autres médiums la fresque saisit cette collectivité à différentes échelles. Le portrait cède la place à la scène de genre, le fresquiste dessinant plus qu'il ne peint. A Saint-Benoît, la vie de laïc se décline en une bande dessinée parcourant l'ensemble des parois du collatéral. A Coupiac comme à Saint-Benoît, l'artiste prend la peine de distinguer plusieurs corps de métiers. Par ailleurs, la communauté est souvent rattachée à sa topographie. La vue panoramique de Notre-Dame de Consolation est prétexte à peindre les activités viticoles de l'arrière-pays biterrois. L'artiste représente également des vues aériennes et maquettes des églises, ou même village comme à Le Ségur.

⁵¹⁵ Emmanuel Le Roy Ladurie, (dir.), *Paysages, paysans : l'art et la terre en Europe du Moyen âge au XX^{ème} siècle*, cat. exp., Paris, Galeries Masart et Mazarine, 25 mars-26 juin 1994 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994, p 150.

⁵¹⁶ *Ibid.* p. 160.

Nous ne saurions réduire Greschny à l'art byzantin, lui-même bien souvent résumé par des stéréotypes que nous avons mis à jour. Les ressorts créatifs des fresques ne manquent pas : le dessin faisant corps avec l'architecture, le spectateur est projeté dans un espace fictif, propre à véhiculer un ou plusieurs messages.

3. De l'art de véhiculer des messages.

A. Une vocation d'illustration et de pédagogie.

Nous l'avons constaté : Greschny fait la part belle aux images de jeunes dans ses fresques. Si l'éducation constitue un axe majeur de réflexion dès le XIX^e siècle dans des cercles intimes bourgeois puis sous la Troisième République (1870-1940), la Grande Guerre (1914-1918) la transforme en enjeu sociétal et politique particulièrement médiatisé au XX^e siècle. Représenter l'enfant et l'adolescent équivaut dès lors à s'inscrire dans l'air du temps. Icône d'un héroïsme et d'une résistance nationale durant la guerre, l'enfant est mis en scène par une abondante littérature de jeunesse, dont la collection des *Livres Roses*, édités de 1915 à 1918⁵¹⁷ par exemple. L'essor de mouvements de jeunesse décrits par Gérard Cholvy⁵¹⁸ est lié à une pensée révolutionnaire, exprimant un « 'âge moral et métaphysique', épris de justice, opposé à toute résignation et non dénué de 'génie' »⁵¹⁹. La figure du boy-scout⁵²⁰ « type de la vaillance chez les adolescents » est mise à l'honneur par Marie de la Hire dans *Deux boys scouts à Paris pendant la guerre*. Durant la période de 1917 à 1945, ces mouvements disparates tentent d'être canalisés ou simplement supprimés par les régimes totalitaires⁵²¹. 1940 marque « l'heure du scotisme » encouragé par le régime de Vichy via Paul Baudoin, ministre des affaires étrangères faisant publier *La Revue des jeunes*. Après 1945, la population jeune, prise en charge⁵²² par la Quatrième République (1946-1958), est investie par l'espoir d'une société neuve et utopique : « les jeunes, dit Jean-Marie Domenach] dans le numéro de l'Express datant du 29 mars 1957 [, reçoivent la délégation de

⁵¹⁷ Marie PUREN, « Les Livres Roses de la guerre (1915-1919) : la mise en scène de l'enfant-héros pendant la Première Guerre mondiale », in Claudine HERVOUET, Catherine MILKOVITCH, Catherine SONGOULASCHVILI (dir.), *Enfants en temps de guerre et littérature de jeunesse*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2013, p. 40-46.

⁵¹⁸ Gérard CHOLVY, *Mouvements de jeunesse chrétiens et juifs : sociabilité juvénile dans un cadre européen*, Paris, Cerf, 1985, p. 305.

⁵¹⁹ Ludivine BRANTIGNY (dir.), *Jeunesse oblige*, Paris, presses universitaires de France, 2009, 154.

⁵²⁰ Histoire du scoutisme.

⁵²¹ Voir la pièce en annexe.

⁵²² Au lendemain de la Libération, les mouvements de jeunes sont reconnus par la République et perçoivent une allocation. En 1957, une nouvelle étape est franchie puisqu'il est question de les encadrer en créant un ministère de la jeunesse, d'après Pierre Mauroy.

sauver la France »⁵²³. Cette préoccupation n'est pas spécifique à Domenach, mais s'étend jusqu'aux milieux politiques et intellectuels : Marc Bloch, historien renommé, rappelle dans *l'Etrange défaite* les responsabilités de l'école.

La sphère catholique n'est pas en reste dans la bataille pour la jeunesse⁵²⁴. « A la Libération, les mouvements de jeunesse catholique constituent une force impressionnante par le nombre et 'l'explosion de vitalité' » (René Répond)⁵²⁵. De plus, la décennie de 1950 à 1960 marque le triomphe d'un mouvement rural, la Jeunesse agricole catholique (JAC) créée en 1929 et ouvrière avec la Jeunesse ouvrière chrétienne (JOC)- et plus généralement : de l'Association catholique de la jeunesse française. Cet âge d'or des mouvements de jeunesse catholiques, dont une branche du scoutisme, accompagneront la création des fresques.

Greschny est personnellement impliqué dans ces mouvements réformateurs de jeunesse catholique. Son modèle tutélaire, Guardini, s'avère être le fondateur des Oiseaux Migrateurs (Wandervögel en allemand). Il dirige également le mouvement de la Source de Vie (Quickborn). C'est au troisième groupement, la Neusdeutschland (« la Nouvelle Allemagne »)⁵²⁶, qu'aurait appartenu l'artiste⁵²⁷. Par la suite, sa collaboration avec la revue « Missi », abréviation de « missionnaire », traduit un intérêt pour l'évangélisation. Évangéliser constitue alors un des crédos propres à ces mouvements réformateurs. La spiritualité constitue d'ailleurs le cinquième principe des scouts d'après Baden Powell⁵²⁸.

L'implication de l'artiste dans des mouvements scouts est attestée par Michaël Greschny. Il intègre le scoutisme en France peu après 1945. Jusqu'en 1968, Greschny accueille des troupes scoutées à La Maurinié : cette information prouve sa familiarité avec ce mouvement.

Le scoutisme, et plus généralement les mouvements de jeunesse nourrissent l'ambition de réformer la chrétienté. Notons les similitudes idéologiques entre Greschny et certains de ces courants. Le fresquiste met en avant l'idéal d'un

⁵²³ Ludivine BRANTIGNY (dir.), *Jeunesse oblige*, p. 156.

⁵²⁴ Voir le tableau des organisations catholiques et non-catholiques.

⁵²⁵ Gérard CHOLVY, *Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France (XIXe- XXe siècle)*, *op. cit.*, p. 288.

⁵²⁶ Elle est interdite dès 1936 par le régime nazi qui lui reprochait son inféodation au régime.

⁵²⁷ Gilbert ASSEMAT, *Nicolai Greschny : un peintre d'icônes*, p. 21.

⁵²⁸ Gérard CHOLVY, *Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France (XIXe- XXe siècle)*, *op. cit.*, p. 240.

apprentissage effectué par un « retour à la nature », tel que le préconisent les scouts : les adolescents de Laparrouquial étudient dans un pré fleuri, à côté de chèvres. D'autre part, l'enfance dessine une communauté où la collaboration et le respect d'une éthique commune préservent un ordre social⁵²⁹. Enfin et surtout, un même idéal spirituel lie Greschny à ces mouvements qu'il a aussi représentés⁵³⁰. Régis Ladous souligne un trait fréquent : « une allégresse à tourner la modernité au service du Christ »⁵³¹. L'insistance sur la figure christique, symbole d'espoir pour la jeunesse, se révèle commune.

Les fresques accordent une place de choix à l'enfant/ adolescent. Surnuméraire, cette figure polymorphe est d'abord perçue à travers le Christ-jeune, l'Emmanuel. Le rôle de l'enfant est celui d'un intermède entre divinité et monde terrestre. A Laparrouquial, il intercède auprès du Christ, lui offrant l'eucharistie. Rappelons qu'il est également portraituré en ange, serviteur de Dieu. Mais l'enfant acquiert une proximité physique avec le Christ à Notre-Dame de Treize-Pierres⁵³². A Saint-Benoît, il est assimilé au Christ *via* la fresque des laïcs devenant un symbole eschatologique. Enfin, à Encausse-les-Thermes, il figure l'éternité à travers le thème de la divine jeunesse.

Cette fonction médiatrice peut aussi être liée à un idéal pédagogique, l'Église prenant en charge la jeunesse catholique.

Les parois murales font preuve de didactisme et de pédagogie. Simplicité et accessibilité prévalent. Le style de Novgorod est revendiqué à escient. Les compositions sont structurées autour d'une narration continue. Sa lisibilité est assurée par des jeux d'échos et d'opposition. Cette syntaxe visuelle simple et ludique favorise l'assimilation du message évangélique par un jeune public. Saint-Benoît de Carmaux offre un exemple éclatant de cette stratégie pédagogique. La gamme de couleurs diffère selon le registre des fresques : la bande inférieure se caractérise par un enduit brun sur un simple mortier. Certains thèmes sont mis en évidence par les fonds, telle la Passion qui met en avant un arrière-plan uniformément noir. Aucune représentation symbolique ne l'entrecoupe et tout

⁵²⁹ Aline COURTOT, « Le Mouvement de jeunesse, un phénomène au singulier ? », *Mouvements de jeunesse, op. cit.*, p. 109-125.

⁵³⁰ Voir l'illustration de Notre-Dame de Treize Pierres et la figure du scout.

⁵³¹ Gérard CHOLVY, « Les Organisations de jeunesse d'inspiration chrétienne ou juive, XIXe-XXe siècle », *Mouvements de jeunesse, op. cit.* p. 53.

⁵³² Les scouts y sont aussi présents. Voir dossier d'annexes, planche n° 11, fig. 138, p. 105.

détail anecdotique y est banni. Les types de représentations (symboliques/narratives/décoratives) sont délimités avec soin.

Ces choix structurels constituent ce que Jean Wirth a appelé pour les codex du XI^e-XII^e siècle une « révolution de la syntaxe ». Il ne s'agit plus tant d'illustrer que de guider le regard. Aussi distingue-t-on des mécanismes efficaces de lecture. Si des liens typologiques sont créés, Greschny prend soin de hiérarchiser les protagonistes. D'une part, l'iconographie des personnages religieux est quasiment invariable. Le doute quant à leur identité n'est pas permis puisqu'ils sont toujours accompagnés de *tituli*. Alors que certaines icônes créent des distinctions vestimentaires selon les scènes des personnages (Saint-Jean Baptiste par exemple), Greschny se conforme au type choisi.

D'autre part, leur échelle varie considérablement de celle des laïcs. Ces derniers, la plupart du temps situés sur le registre inférieur, et aux proportions moins grandes, occupent une place mineure—sauf dans la station thermale d'Encausse. Dans la plupart des églises, les laïcs sont situés sur les parois inférieures proches du sol, comme à Saint-Benoît de Carmaux. Certaines exceptions subsistent tel le légendaire berger Camman I^{er}.

Les décorations servent aussi de socle à la liturgie. Marquant les rites, elles rappellent les prières aux fidèles. Ces oraisons ont, à l'instar du missel, un caractère mémoriel. Ainsi les fonctions des édifices sont-elles scandées : à Encausse, le curiste accède au programme de ses futures activités peintes à l'intérieur de la buvette.

B. Une stratégie de ruptures visuelles : l'art de faire cohabiter des images hétéroclites.

Les disparités iconographiques précédemment observées sont liées par un style uniforme. Cette stratégie de ruptures visuelles a des antécédents. Louis Réault note l'usage de l'anachronisme non seulement dans l'art médiéval mais encore par les mouvements d'art sacré⁵³³ au XX^e siècle. Par ailleurs, l'actualisation de certaines scènes telle les Noces de Cana a déjà été entreprise, notamment par Paul Véronèse en 1563⁵³⁴. Quant à la juxtaposition entre figures symbolistes et réalités paysannes, le mouvement symboliste polonais l'a déjà mise en pratique et ce depuis le XIX^e siècle⁵³⁵. Rappelons que Greschny, stagiaire au musée de Neisse dans les années 1930, a probablement eu connaissance de ce mouvement. Cet usage savant de la peinture s'inscrit donc dans une lignée artistique.

Ces effets de ruptures questionnent la vraisemblance des scènes aux iconographies plurielles. L'artiste réfléchit à la cohabitation d'images hétéroclites. A Saint-Benoît de Carmaux, l'insertion de Joseph aux côtés des travailleurs bénédictins se fait grâce à l'échelle. A l'arrière-plan figure le village tandis qu'au premier, scie, hache et râpe apparaissent tels les attributs des figures bibliques. Ces éléments de liaison assurent la cohérence entre scènes : à Notre-Dame de Consolation, le cep de vigne est à la fois matériel et symbolique. Ces moteurs d'immersion revêtent une double-fonction : à Saint-Victor, l'archange Gabriel tenant une plaque commémorative dédiée aux soldats de la Première Guerre mondiale (1914-1918) a un rôle purement fonctionnel. Il délimite un tableau réaliste : est peint sous l'archange un cimetière de combattants aux côtés d'un paysage de désolation n'offrant que ruines. Ces images rejoignent certaines photographies de la Première Guerre mondiale imprégnant la mémoire des spectateurs contemporains à Greschny. Le rapport symbolique est ici inversé : la représentation de la réalité, symbolique, est littéralement soutenue par l'ange Gabriel.

⁵³³ Maurice Brillant, Maurice BRILLANT, *L'Art chrétien en France au XX^e siècle, ses tendances nouvelles*, op. cit., 1927, p. 50.

⁵³⁴ Paul Véronèse, *Les Noces de Cana*, huile sur toile, 667 cm x 994 cm, musée du Louvre.

⁵³⁵ Francis Ribemont (dir.), *Le Symbolisme polonais*, cat. exp., Rennes, musée des beaux-arts, 14 octobre 2004- 8 janvier 2005 ; Paris, Somogy éd. d'art, 2004.

C. Humour et mises en scènes : s'adresser au spectateur.

Cet art de l'hétérogénéité est aussi entretenu par des ruptures de tons. Le travestissement des personnages réels révèle la théâtralité des fresques et leur adresse aux spectateurs. Greschny fait retentir les peintures de notes humoristiques, voire grotesques. La pendaison de Judas (Saint-Victor) et la torture du Christ (Saint-Benoît) se transforment en grimaces désopilantes. De menus détails importuns viennent troubler le caractère tragique de certaines scènes : l'arrestation du Christ (Saint-Benoît) voit un jeune homme s'échappant, presque nu. Ce détail ne découle pas de l'imagination de l'artiste mais de sa fidélité aux évangiles mentionnant ce personnage. Des intrus s'ajoutent à certaines scènes : à Alban, la Visitation est épiée par une vieille femme soulevant un rideau. Cette figure du voyeur est d'ailleurs une référence picturale. Le rideau est un emblème du voyeur et réfère à une intimité troublée, tel que le montre Rembrandt Harmenszoon van Rijn dans *La Sainte Famille au rideau* (1646)⁵³⁶. Certaines scènes font preuve de témérité : sur la fresque de l'Enfer (Notre-Dame de Treize Pierres), un moine nu lui-aussi est fouetté par un diablotin. Bien sûr, cette représentation n'est pas étrangère au tympan de l'abbaye Saint-Foi de Conques montrant un chevalier lui-aussi fouetté par un démon.

L'autoportrait de l'artiste fait l'objet de mises en scènes conscientes relevant parfois de l'autodérision. A la Lauzières comme à Encausse, l'artiste s'est représenté avec d'autres ouvriers. Notons qu'à la Lauzières, il observe la Cène depuis une sorte de loge maçonnée. A Encausse, il regarde droit dans les yeux le spectateur. A Notre-Dame des Treize Pierres, il s'accroche à une corde rattachée à la Vierge, tentant de s'extraire de l'Enfer⁵³⁷. Cette mise en abîme est parfois délicate à saisir : rappelons que l'adolescent en bermuda peut se confondre avec la figure du peintre, comme à Alban où elle accompagne sa signature.

Ces décalages posent la question du sacrilège, soit l'atteinte à l'image sacrée. La liberté que prend l'artiste par rapport aux codes iconographiques des scènes bibliques est à souligner : les avant-gardistes religieux sous l'égide de Denis s'émancipent de ces codes. Elles servent une recherche de la spiritualité dans

⁵³⁶ Rembrandt, *La Sainte Famille au rideau*, 1669, huile sur bois de chêne, 468 x 684 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel.

⁵³⁷ Voir dossier d'annexes, planche n° 11, fig. 140, p. 105.

laquelle l'artiste devient exégète. Cette interprétation reste à nuancer puisqu'aucun témoignage oral sur ce sujet ne subsiste. Quoiqu'il en soit, cette confusion de thèmes et tons interroge les messages des fresques.

D. Un ou plusieurs messages ?

Nous entendons par message son « médium » selon l'acception faite par Marshall Mc Luhan⁵³⁸. Avant l'électricité et le champ global, le message correspondait au contenu. Depuis, les médias se veulent prolongateurs des sens humains⁵³⁹ : la forme-même supporte un sens. Cette prétention se retrouve dans les fresques : elles rattachent le corps des spectateurs, représenté et sollicité, au corps de leur édifice. La vivification de l'espace ecclésial est préconisée par Guardini. La fresque n'est plus considérée tel un savoir illustré, une « bible des pauvres » pour reprendre la terminologie d'Emile Mâle. Dépassant sa vocation éducative, elle doit encore trouver « son expression dans l'extérieur, dans le corporel »⁵⁴⁰. Soulignons que cette conception s'inspire du domaine médical. Le corps est central dans les fresques : les corps des personnages respectent pour la plupart l'échelle humaine. La stimulation du spectateur est favorisée par la représentation des sens. L'ouïe et la vue sont mises en valeur à Notre-Dame de Consolation *via* le panorama et l'orchestre des anges musiciens. Le toucher s'appuie sur des objets réels (la Vierge de Notre-Dame de Consolation, le baptistère de Saint-Benoît de Carmaux par exemple). L'odorat et le goût ne sont que suggérés lorsque dans les Noces de Cana (Saint-Victor) apparaissent une fouace et du vin. Les fresques sollicitent activement les spectateurs.

Qu'en est-il des messages véhiculés par notre corpus ? L'hypothèse la plus cohérente implique l'alignement de Greschny à ses commanditaires.

La vocation des fresques d'Encausse est publicitaire puisque Salomon décide la rénovation des thermes et le rafraîchissement de leur image dès 1950.

⁵³⁸ Marshall Mc LUHAN, *Pour Comprendre les médias*, Editions HMH, Seuil, 1968, p. 31.

⁵³⁹ *Ibid.* p. 40.

⁵⁴⁰ Romano GUARDINI, *L'Esprit de la liturgie*, *op. cit.* p. 32.

Greschny prend soin de faire figurer sur la façade la bouteille des eaux commercialisées. De même, le slogan « une eau excellente à boire »⁵⁴¹ issu de Strabon apparaît à l'extérieur des thermes tout comme à l'intérieur. Les vertus purificatrices de l'eau confèrent au curiste santé, joie et jeunesse. Leur illustration incite donc les visiteurs à effectuer une cure.

Laparrouquial et Notre-Dame de Consolation offrent une situation complexe, faute de documents. La Trinité ayant entrepris la rénovation du sanctuaire, Greschny finalise cette entreprise en décorant l'église. La photographie insérée par Bergasse montre l'artiste à l'oeuvre. Elle témoigne du poids médiatique des fresques couronnant les démarches de l'association. Les peintures murales de Laparrouquial s'adressent quant à elles à la jeunesse paroissiale, leur transmettant un message évangéliste.

La restauration et la décoration de l'église de Saint-Benoît de Carmaux constituent un enjeu symbolique : il tend à prouver la vitalité du village dans un contexte de reconstruction d'après-guerre. La restauration de l'église, préoccupation rémanente des actes du conseil municipal, intègre la stratégie de modernisation de Saint-Benoît. Elle est menée avec d'autres partenaires : la société des Mines et la paroisse de Carmaux. Gérard Gorgues décrit ces nouveaux investissements, la société des Mines ayant recruté davantage de mineurs : c'est « à partir de cette fin d'année 1946 que des réalisations spectaculaires vont peu à peu modifier le paysage des mines de Carmaux »⁵⁴² ». De multiples contraintes attendent les bassins miniers : la Grande Guerre ayant déjà épuisé les ressources ouvrières, ces bassins doivent se rendre attractifs afin de recruter de nouveaux travailleurs. La nécessité de se réformer devient urgente avec l'établissement de nouvelles règles de sécurité. L'église devient un lieu stratégique où s'affirment de nouvelles directives.

Pourtant, une œuvre d'art ne se conforme-t-elle qu'à sa commande ? L'humour, suggérons-nous, contribue à instaurer un rapport d'intimité entre artiste et spectateurs. D'autres niveaux d'interprétation se dégagent des fresques.

Les peintures murales témoignent de diverses sociabilités et de leurs pratiques. A Rosières comme à Coupiac, l'ensemble de la communauté est

⁵⁴¹ Soit *optima acqua ad potum* .

⁵⁴² Gérard GORGUES, *Une Histoire des mines de Carmaux*, op. cit., p. 176.

immortalisé. Ces portraits laissent place, à Encausse, à l'économie du village liée à la station thermale. Les membres sont figés dans leur activité respective. A Notre-Dame de Consolation, la communauté plus indistincte, se réfère au statut de pèlerin priant la Vierge : l'oraison devient alors la seule spécificité des croyants⁵⁴³.

Un niveau intime ou infra-discours personnel se greffe sur ces représentations. L'usage du russe (Saint-Benoît de Carmaux, Laparrouquial), langue maternelle de l'artiste, l'atteste. L'autoportrait du peintre en orant et ses prières accusent les traces d'un rapport intime de Greschny à ses créations. La présence de l'artiste, ses choix, instaurent un jeu ambigu avec les commandes. A Encausse, le message publicitaire des thermes est accompagné de symboles religieux. Le caractère profane et syncrétique de certaines représentations relativise également les messages religieux, ou du moins le relie aux réalités terrestres.

⁵⁴³ Romano Guardini, *L'Esprit de la liturgie*, op. cit., p. 8.

Conclusion.

Cette étude montre les modalités de création utilisées par un iconographe. Sa « grammaire » graphique est un ressort créatif avec lequel il joue afin de composer de nouvelles images. Les références artistiques de Greschny témoignent d'une sensibilité multiculturelle : loin de se restreindre à la norme artistique et religieuse qu'est l'orthodoxie, l'artiste l'assimile à son propre langage d'expressions. Nous l'avons constaté : cette culture colossale met en déroute le stéréotype initial de l'artisan reclus dans la répétition d'un savoir-faire. Cette mémoire artistique démontre même la porosité de Greschny à des pratiques d'art sacré du XX^e siècle.

A ces migrations d'images succède leur réinterprétation. Les contraintes présidant à leurs reformulations visuelles demeurent celles du spectateur : Greschny instaure un lien d'intimité avec son public par le biais d'un mimétisme avec la matérialité. Objets, histoire, rites, et pratiques sont rappelés. Dès lors, plusieurs temporalités s'enchevêtrent : les fresques se « présentialisent » avec des personnages contemporains à l'artiste. Ce dernier s'auto-représente fréquemment. L'espace est un élément fédérateur de cette multitude et favorise l'établissement de liens typologiques.

Les normes de représentation sont questionnées, surtout à l'intérieur d'espaces sacrés. Les « visions » de l'artiste pour reprendre le terme de Roque perturbent les codes sociaux afin de véhiculer des messages spécifiques. Entretenir des iconographies équivoques joue un rôle majeur dans l'image de l'artistique et de son art.

L'œuvre de Greschny offre plusieurs voies de recherche. La plus intéressante, nous semble-t-il, est la reconstitution de son réseau artistique. Les contributions de Virazels, Sabbi ou encore Dieuzaide sont à peine mentionnées. Par ailleurs, le bassin carassin dans lequel Virazels œuvrait offre un réseau artistique autour de ces villes minières. Il serait donc pertinent d'analyser, à partir de Greschny, les circulations artistiques à l'œuvre dans ce territoire.

Bibliographie.

I- Dictionnaires.

DASSMANN, Ernst et KLAUSER Theodor, (dir.), *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart, A. Hiersemann, 2001.

KAZHDAN, Alexander (dir.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New-York, Oxford university press, 1991.

1. Ouvrages.

ANGELINI, Alessandro, CHELAZZI DINI, Giulietta, SANI, Bernardina, (dir.), *Les Peintres de Sienne*, Arles, Actes Sud, 2009.

AUTHIER, André, DUVERNOIS Pierre, *Patrimoine et traditions du thermalisme*, Toulouse, Privat, 1997.

AUZEPY, Marie-France, (dir.), *Byzance en Europe*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, librairie José Corti, 1987.

BARASCH, Moshe, *Icon: studies in the History of an Idea*, New York, New York University Press, 1992.

BARNETT Alan, *Community murals: the people's art*, Philadelphia, Art Alliance Press, 1984.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 187.

- BASCHE, Jérôme, BONNE, Jean-Claude, DITTMAR, Pierre Olivier, *Le Monde roman par-delà le bien et le mal : une iconographie du lieu sacré*, Paris, Arkhê, 2012.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, 1^{er} tome, Paris, Gallimard, 1939.
- BECKER, Annette, *La Guerre et la Foi, de la mort à la mémoire, 1914-1930*, Paris, Colin, 1994.
- BELTING, Hans, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, 2007.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- BERGASSE, Jean-Louis, *Histoire singulière du sanctuaire-nécropole Notre-Dame de Consolation à Béziers*, Cessenon, Jean-Louis Bergasse, 1993.
- BERNARD, Héliane, *La Terre toujours réinventée : la France rurale et les peintres, 1920-1955 : une histoire de l'imaginaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- BERTRAND-DORLEAC, Laurence, *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.
- BESANÇON, Alain, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Gallimard, 2000.
- BEURIER, Joëlle., *Images et violence : 1914-1918 : quand le miroir racontait la Grande Guerre.*, Paris, Nouveau Monde, 2007.
- BLANCHET, Christine, VEROT, Pierre., *Architecture et arts sacrés : de 1945 à nos jours*, Paris, Archibook, 2015.
- BOESPFLUG, François, « La redécouverte de l'icône chez les catholiques. Le cas français », in Jean-Michel Spieser (dir.), *Présence de Byzance*, Gollion, Infolio, 2007.
- BOESPFLUG, François, *Le Dieu des peintres et des sculpteurs. L'invisible incarné*, Paris, Hazan, 2010.
- BOESPFLUG, François, FOGLIADINI, Emmanuelle, *Dieu entre Orient et Occident : le conflit des images, mythes et réalités*, Paris, Bayard, 2017.
- BOJOVIC, Boško, *Le Millénaire., Le Millénaire byzantin*, Paris, ellipses, 2008.
- BORIS NAKOV, Andrei, *L'Avant-garde russe*, Paris, Hazan, 1984.
- BORNHEIM, Bernard, *Icônes, miniatures russes*, Allemagne, Les éditions de l'Amateur, 1999.
- BORTOLI-DOUCET Catherine, « L'iconostase et l'espace sacré dans l'église russe aux XIV^e et XV^e siècles : d'où provient le développement en hauteur de cette iconostase ? » in Michel, Kaplan, (dir.), *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*.
- BOUGAULT, Valérie, *Paris Montparnasse à l'heure de l'art moderne, 1910-1940*, Paris, Terrail, 1997.

- DU BOURGUET, Pierre, *Peintures chrétiennes, couleurs paléochrétiennes, coptes et byzantines*, Genève, Famot, 1980.
- BRAAMHORST, Karin, *Ikonen lexicon*, Warnsveld Amsterdam, Terra, 2004.
- BRANTIGNY, Ludivine, (dir.), *Jeunesse oblige*, Paris, presses universitaires de France, 2009.
- BRENSKE, Stephan, *Ikonen und die moderne, icons and moderne art*, Regensburg, Steiner et Schnell, 2005.
- BRILLANT, Maurice, *L'Art chrétien en France au XX^e siècle, ses tendances nouvelles*, Paris, Bloud et Gay, 1927.
- BURCKARDT, Titus, *Principes et méthodes de l'art sacré*, Paris, Dervy-livres, 1987.
- CAILLET, Jean-Pierre., *L'Art du Moyen-Âge*, Paris, Gallimard, 1995.
- CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1988.
- CHARLE, Christophe (dir.), *Le Temps des capitale culturelles, XVIII^e-XX^e siècles*, Lonrai, Champ Vallon, 2009.
- CHENET, Jean-Claude, *Histoire de Byzance*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CHOLVY, Gérard, *Mouvements de jeunesse chrétiens et juifs : sociabilité juvénile dans un cadre européen*, Paris, Cerf, 1985.
- CHOLVY, Gérard, *Histoire des organisations et mouvements chrétiens de jeunesse en France (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Cerf, 1999.
- CHRISTIN, Olivier, GAMBONI, Dario, (éd.), *Crises de l'image religieuse de Nicée II à Vatican II*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1999.
- CHRISTIN Olivier, “ Du culte chrétien au culte de l'art. La transformation du statut de l'image (XV^e-XVIII^e siècle) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°49-3, 2002, p. 176-194.
- CINGRIA, Alexandre, *La Décadence de l'art sacré*, Paris, Art Catholique, 1930.
- CONTICELLO, Carmelo Giuseppe, CONTICELLO Vassa, (dir.), *La Théologie byzantine et sa tradition*, Belgique, Brespols Publishers, 2015.
- COURT, Raymond, *La Vérité de l'art ? Essai sur la figure et le sacré*, Paris, Ereme, 2003.
- CREMOUX, Françoise, “ Du sacré aux sacralités ”, *Pandora*, n°4, 2004, p. 9-16.
- CREPELLE, Jean-Paul, *La Vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque : 1905-1930*, Paris, Hachette, 1976.
- DAGEN, Philippe, HAMON, Françoise, (dir.), *Histoire de l'art. Époque contemporaine. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1998.

- DAGEN, Philippe, *Le silence des peintres : les artistes face à la Grande guerre*, Vanves, Hazan, 2012.
- DAVID, Frank, *Comprendre le monument aux morts : lieu du souvenir, lieu de mémoire, lieu d'histoire*, Paris, Codex, 2013.
- DEKONINCK, Ralph, WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, (éd.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- DENIS, Maurice, *Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré, 1914-1921*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1922.
- DIDI-HUBERMAN G., *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- DRUGEON, Fanny, *Incarnation sans figures ? : l'abstraction et L'Église catholique en France, 1945-1965*, thèse de doctorat non-publiée sous la direction d'Eric de Chassey, Université de Tours, 2007.
- DUBORGEL, Bruno, *L'icône : art et pensée de l'invisible*, Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1991.
- DUBY Georges, *L'art et la société. Moyen-Âge-20e siècle*, Paris, Gallimard, 2002.
- DUCELLIER Alain, *Byzance et le monde orthodoxe*, 3^{ème} édition, 1986, Paris, Colin ; rééd. Colin, 2006.
- DUPRONT Alphonse, *L'image de religion dans l'Occident chrétien. D'une iconologie historique*, Paris, Gallimard, 2015.
- DURAND, Jacques, GIOVANNI, Dorotea, RAPT, Ionna, et al., (éd.), *Sainte Russie : l'art russe des origines à Pierre le Grand*, cat. exp., Paris, 5 mars-24 mai 2010, musée du Louvre ; Paris, Somogy, 2010.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1988.
- EVANGELATOU, Maria, « Symbolism of the censer in Byzantine representations of the Dormition of the Virgin », in Maria VASSILAKI (éd.), *Images of the Mother of God : perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot, Ashgate, p. 95.
- EVDOKIMOV, Paul, *L'Art de l'icône : théologie de la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 1972.
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, Desclée de Brouwer, 1970.
- FLORENSKY, Pavel, *La Perspective inversée*, Lausanne, L'Age d'homme, 1992.
- FOUILLOUX, Etienne, « Crise de l'image religieuse ou crises de l'art sacré ? » in Olivier Christin, et al., (éd.), *Crises de l'image religieuse de Nicée II à Vatican II*, Université de Lyon II et Lyon III, 18-20 mars 1994 ; Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1999.

- FRIED, Michaël, *La Place du spectateur*, Paris, Gallimard.
- GARCIA, Patrick, « Les régimes d'historicité : un outil pour les historiens ? Une étude de cas : la “ guerre des races ” », in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°25, 2002, p. 43-56.
- GARIDIS Miltiadis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XV^e à la fin du XIX^e siècle : iconographie, esthétique*, Thessalonikē, Hetaireia Makedonikōn Spoudōn, 1966.
- GARIDIS, Miltiadis, *La Peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes, C. Spanos 1989.
- GORGUES, Gérard, *Une Histoire des mines de Carmaux*, Labastide-Gabausse, G. Gorgues, 1992.
- GOUGENHEIM, Sylvain, *La Gloire des Grecs*, Paris, Cerf, 2017.
- GRABAR, André, *Les grands siècles de la peinture byzantine*, Suisse, Skira, 1953.
- GRABAR, André, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1979.
- GUARDINI, Romano, *L'Esprit de la Liturgie*, Paris, Parole et Silence, 2007.
- GUILLOU, André, « L'Orthodoxie byzantine / Byzantine Orthodoxy », in *Archives de sciences sociales des religions*, n°75, 1991, p. 5-10.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2012.
- HILARION A, *Images de l'invisible, l'art dans l'église orthodoxe*, Epinay-sous-Sénart, Editions Sainte-Geneviève, 2007.
- HILLAR, Marian, *From Logos to Trinity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- HOFFMANN, Ida, (dir.), « Le Symbolisme russe : la rose bleue », Bruxelles Europalia International Fonds Mercator, 2005.
- JAMES, Liz, *Light and colour in Byzantine Art*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- JEFFREY, Denis, “ Le sacré, entre médiations et ruptures ”, in *Journal for Communication Studies*, vol. 4, n° 2, 2011, p. 31-46.
- JOLIVET-LEVY, Catherine, *La Cappadoce médiévale : images et spiritualité*, Paris, Zodiaque, 2001.
- JOUFFROY, Alain, *La Vie réinventée à Montparnasse*, Paris, musée du Montparnasse, 2011.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, “ *Nul n'est prophète en son pays* ” ou la logique avant-gardiste. *L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes*, Paris, N. Chaudun, 2009.
- JUBERT, Roxanne, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005.
- KANDINSKY, Wassily, *Du Spirituel dans l'art*, Paris, Galerie R. Drouin, 1949.

- KAPLAN, Michel, (éd.), *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.
- KAPLAN, Michel, *Pourquoi Byzance ? : un empire de onze siècles*, Paris, Gallimard, 2016.
- LAOURINA, Vera, POUCHKARIOV Vassili, trad. Vladimir Maximoff, *Les Icônes Russes : école de Novgorod : XII^e-XIII^e siècles*, Paris, H. Veyrier, 1983.
- LAPALUS, Marie, et al., (dir.), *Quand la peinture se fait mémoire : paysans et paysages 1870-1940*, cat. exp., Mâcon, Musée des Ursulines, automne-hiver 1995-1996 ; Mâcon, musées de Mâcon, 1006.
- LARIONOV, Michel, *Une Avant-Garde explosive*, Lausanne, l'Age d'homme, 1978.
- LAVALLE, Denis, Thuillier, Jacques, « A propos de l'art mural en France », *Revue de l'art*, n°108, Paris, Centre André Chastel, n°108, 1995, p. 5-10.
- LEFORT, Claude, *Essai sur le politique : XIX-XXe siècles*, Paris, Seuil, 1986.
- LENIAUD Jean-Michel, *La Révolution des signes. L'art à l'église (1830-1930)*, Paris, Cerf, 2007.
- DE LOISY Jean, (éd.), *Traces du sacré*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 7 mai-11 août 2008 ; Munich, Haus der Kunst, 19 septembre 2008-11 janvier 2009 ; Paris, Centre Pompidou, 2008.
- LOSSKY, Vladimir, *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, Éditions Montaigne, 1944.
- Mc LUHAN, Marshall, *Pour Comprendre les médias*, Editions HMH, Seuil, 1968.
- MAGUIRE Henry, *Art and Eloquence in Byzantium*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.
- MAGUIRE Henry, *The Icons of their Bodies : Saints and **their** Images in Byzantium*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- MALE Émile, « La Peinture murale en France », in André Michel, *Histoire de l'art*, Paris, Colin, 1905, p. 109.
- MARCINIAK, Przemyslaw, *The Reception of Byzantium in European Culture since 1500*, Farnham, Ashgate, 2016.
- MASON-PERKINS, Frederik, *Giotto*, Londres, G. Bell, 1907.
- MAUSS, Marcel, *Œuvres I : Les Fonctions sociales du sacré.*, 1^{er} tome, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- MEYENDORFF, Jean, *Initiation à la théologie byzantine*, Cerf, 1975.
- MOLDOVEANU, Mihail, *Cités thermales en Europe*, Madrid, Actes Sud, 2000.
- MONNIER, Gérard, VOYELLE José, (éd.), *Un art sans frontières*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.

- NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, 1^{er} volume, Paris, Quarto-Gallimard, 1997.
- OURSEL, Raymond, *Révélation de la peinture romane, Saint-Léger-Vauban*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1980.
- PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.
- PAPAIOANNOU, Costa, *La Peinture byzantine et russe*, Lausanne, Éditions Rencontre Lausanne, 1965.
- PEERS, Glenn, *Subtle bodies: representing angels in Byzantium*, Etats-Unis, University of Columbia Press, 2001.
- PELLAN, Marie-Laure, *Encausse-les-Thermes hier et aujourd'hui*, Aspet, de Coarraze, 1997.
- PERNOUD, Emmanuel, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.
- PERNOUD, Emmanuel, *L'Enfant obscur*, Paris, Hazan, 2007.
- PHAYER, Michel, *L'Église et les nazis 1930-1965*, Paris, Levi, 2001.
- POURLAIN, Christine (éd.), « Allemagne année 20 : la nouvelle objectivité », musée de Grenoble, 15 février-11 mai 2003 ; Paris, réunion des musées nationaux, 2003.
- PRADEL, Jean-Louis, *La Figuration narrative : des années 1960 à nos jours*, Paris, Gallimard, 2008.
- PRAMPOLINI, Rodríguez (éd.), *Muralismo mexicano, 1920-1940*, Mexique, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2012.
- PRAT, Marie-Aline, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausanne, L'Age d'homme, 1984.
- PUREN, Marie, « Les Livres Roses de la guerre (1915-1919) : la mise en scène de l'enfant-héros pendant la Première Guerre mondiale », in Claudine Hervouet, Catherine Milkovitch, Catherine Songoulaschvili, (dir.), *Enfants en temps de guerre et littérature de jeunesse*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2013, p. 40-46.
- REAU, Louis, *L'iconographie de l'art chrétien*, 2 vol., Paris, Presses universitaires de France, 1952.
- REY, Marie-Pierre, *La Russie face à l'Europe. D'Ivan le Terrible à Vladimir Poutine*, Paris, Flammarion, 2016.
- RIASANOVSKY, Nicholas Valentine, trad. André Berelowitch, *Histoire de la Russie : des origines à 1966*, Paris, R. Laffont, 1994, reprint, 1996.
- RIBEMONT, Francis (dir.), *Le Symbolisme polonais*, cat. exp., Rennes, musée des beaux-arts, 14 octobre 2004- 8 janvier 2005 ; Paris, Somogy éd. d'art, 2004.

RIES, Julien, *Expérience religieuse et expérience esthétique*, Louvain-la-Neuve, Centre d'histoire des religions, 1993.

RIGO, Antonio (éd.), *Orthodoxy and heresy in Byzantium : the definition and the notion of orthodoxy and some other studies on the heresies and the non-christian religions*, Rome, Università degli Studi di Roma " Tot Vergata ", 2010.

RINUY Paul-Louis., « Le renouveau de l'art sacré dans les années 1945-1960 et la " querelle de l'art sacré " » [En ligne]. <http://eduscol.education.fr/cid46365/le-renouveau-de-l-art-sacre-dans-les-annees-1945-1960-et-la-querelle-de-l-art-sacre.html> (Page consultée le 31 octobre 2017).

ROQUES M., *Les peintures murales du sud-est de la France. XIII - XV^e siècle*, Paris, Picard, 1961.

LE ROY LADURIE Emmanuel, (dir.), *Paysages, paysans : l'art et la terre en Europe du Moyen âge au XX^{ème} siècle*, cat. exp., Paris, Galeries Masart et Mazarine, 25 mars-26 juin 1994 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994.

SAFRAN, Linda (éd.), *Heaven on earth, art and the Church in Byzantium*, Pennsylvanie, Pennsylvania state university press, 1998.

SAÏD, Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

SAINT-MARTIN, Isabelle, *Art chrétien/art sacré. Regards du catholicisme sur l'art, France, XIX-XX*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Librairie générale française, 1999.

SENDER, Egon, *L' Icône, image de l'invisible : Eléments de théologie, esthétique et technique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981.

SENTENAC, Jean-Louis, *Plaisants visages Encausse-les-Thermes*, sl., s.e, 1966.

SOLOVIEV, Vladimir, *La Russie et l'Église universelle*, François-Xavier de Guibert, Paris, 2008.

SOREL, Marie-Thérèse, *Saint-Benoît de Carmaux à travers les âges, Saint-Benoît de Carmaux*, Carmaux, mairie de Saint-Benoît de Carmaux, 1996.

SPIESER, Jean-Michel, *Liturgie et programmes iconographiques*, Paris, Editions de Boccard, 1991.

SPIESER, Jean-Michel, « Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction », in Michel Balard, Elisabeth Malamut, Jean-Michel Spieser, (éd.), *Byzance et le monde extérieur : Contacts, relations, échanges*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2005.

SPIESER, Jean-Michel, *Présence de Byzance*, Gollion, Infolio, 2007.

SPIESER, Jean-Michel, « Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction », [En ligne]. <http://books.openedition.org/psorbonne/1874?lang=fr> (Page consultée le 06/02/2018).

STORIA, Judith, *Le Récit de la Passion du Christ dans les peintures murales : formes et fonctions du cycle narratif à Byzance et en Serbie, du XIII^e au XV^e siècle*, thèse de doctorat en histoire de l'art sous la direction de Catherine Jolivet-Lévy, à l'École Pratique des Hautes Études, 2005.

SURCHAMP, Angelico, « Deux notes sur l'art abstrait », *Zodiaque : Cahiers de l'Atelier du cœur meurtri*, 1951, 1^{ère} série, 1^{er} cahier, p. 7-8.

TAFT, Robert, *Le Rite byzantin : bref historique*, Paris, Cerf, 1996.

TAROT, Camille, *Le Symbolique et le sacré. Théorie des religions*, Paris, La Découverte, 2008.

TEMPESTINI, Isabelle, *De l'Icone au portrait : le visage dans la peinture russe*, Lille, atelier national de reproduction des thèses, 2006.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989.

TONGWAT, Siwaporn, *Étude iconographiques des fresques de Nicolai Greschny dans l'église Saint-Anne de Châtel-Guyon et la réception des fresques de l'église Sainte-Anne de Châtel-Guyon*, mémoire de deuxième année de master, sous la direction de Pascale CHEVALIER, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.

TOSATTO Guy (dir.), « Allemagne années 20 : la nouvelle objectivité », cat. exp., Grenoble, musée de Grenoble, 15 février-11 mai 2003 ; Paris, réunion des musées nationaux, 2003.

VANOOSTHUYSE, Michel, VODOZ, Isabelle, (éd.), *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands : 1920-1945*, Villeneuve d'Ascq, presses universitaires de Lille, 1986.

VASARI, Giorgio, *La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs, et architectes*, tomes 1-2, Paris, Grasset et Fasquelle, 2007.

VASILIJ ALEKSEEVICH, Pushkarev (éd.), trad. Maksimiv VLADIMIR H., *Les Icônes Russes : école de Novgorod XII^e-XIII^e siècles*, Paris, H. Veyrier, 1983.

VIGNE, Daniel, *Christ au Jourdain*, Paris, J. Gabalda et Cie, 1992.

WALTER, Christopher, *Art and ritual of the byzantine church*, Londres, Variorum, 1982.

WALTER, Christopher, *The Iconography of Constantine the Great emperor and saint with associated studies*, Netherlands, Alexandros Press, 2006.

WHITE, WALKER Andrew, *Performing Orthodox ritual in Byzantium*, Angleterre, Cambridge University Press, 2015.

WHITFORD, Franck, *Le Bauhaus*, Paris, Thames and Hudson, 1989.

WIRTH, Jean, *L'Image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 2008.

WRATISLAW-MITROVIC, Ludmila, *La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, République Tchèque, Impression de l'État de Prague, 1931.

WUNENBERGER Jean-Jacques., *Le Sacré*, Paris, presses universitaires de France, 2015.

2. Webographie.

BERTRON, Jean, « De la parodie dans l'art des années 1960 à nos jours » [en ligne]. <file:///E:/memoire%20nicolai%20greschny/bibliographie/thse%20bertron%20.pdf> (page consultée le 05 novembre 2017).

Cairn, *La place de la Constitution sur la liturgie dans l'herméneutique de Vatican II*, Patrick PRETOT, <https://www.cairn.info/revue-recherches-de-science-religieuse-2013-1-page-13.htm#no6>, [consulté le 12 décembre 2017].

Eduscol, Paul-Louis RINUY, *Le Renouveau de l'art sacré dans les années 45-60 et la « querelle » de l'art sacré*, <http://eduscol.education.fr/cid46365/le-renouveau-de-l-art-sacre-dans-les-annees-1945-1960-et-la-querelle-de-l-art-sacre.html>, [consulté le 30 octobre 2017].

DRUGEON, Fanny, *L'Église et l'abstraction : intégration ou profanation ? – L'exposition « Libri Libri e oggetti d'arte religiosi », Rome, 1950*, http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/La%20Profanation_%20Drugeon.pdf, [consulté le 10 janvier 2018].

Gallica, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Alphonse-Napoléon DIDRON, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k112062s/f353.item.r=jeune%20et%20imberbe>, [consulté le 15 janvier 2018].

In Situ, Elodie Jeannest, « *Découvrir* » *la peinture murale au XIX^e siècle : le rôle pionnier du Comité historique des Arts et Monuments dans la connaissance, la diffusion et la conservation du décor peint (1835-1852)*, <https://journals.openedition.org/insitu/10832#tocto2n7>, [consulté le 02 novembre 2017].

In Situ, Marie-Ange NAMY, *Marcel Lenoir et la fresque*, <https://journals.openedition.org/insitu/10627>, [consulté le 16 novembre 2017].

Persée, *Les peintures de la catacombe de Priscille ; deux scènes relatives à la vie intellectuelle*, Paul-Albert FEVRIER, 1959, https://www.persee.fr/doc/mefr_0223-4874_1959_num_71_1_7452, [consulté le 02 novembre 2017].

Persée, *Art et liturgie : l'art chrétien du XXI^e siècle à la lumière de « Sacrosanctum concilium »*, François BOESPFLUG, https://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_2004_num_78_2_3715, [consulté le 12 décembre 2017].

Persée, Marcel Gouron, *Découverte du tympan de l'Église Saint-Martin à Saint-Gilles, Gard*, 1950, https://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1950_num_62_10_5817, [consulté le 15 février 2018].

Universalis, Gilbert DURAND, *Symbolisme des eaux*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/symbolisme-des-eaux/>, [consulté le 24 mai 2018].