



HAL
open science

Les premières peintures murales de l'église de Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor) : analyse archéologique d'un ensemble ornemental roman

Mathias Dupuis

► **To cite this version:**

Mathias Dupuis. Les premières peintures murales de l'église de Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor) : analyse archéologique d'un ensemble ornemental roman. *Bulletin Monumental*, 2013, 171 (3), pp.195-206. halshs-00904677v1

HAL Id: halshs-00904677

<https://shs.hal.science/halshs-00904677v1>

Submitted on 19 Jul 2015 (v1), last revised 23 Jun 2017 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les premières peintures murales de l'église de Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor) : analyse archéologique d'un ensemble ornemental roman

Mathias DUPUIS^{1*}

La Bretagne n'est pas réputée pour la richesse de ses peintures murales romanes, à la différence des régions limitrophes, principalement les Pays de la Loire, qui conservent des ensembles nombreux et remarquables¹. Parmi les quelques peintures des XI^e-XII^e siècles recensées dans la péninsule, celles de Saint-André-des-Eaux se distinguent par la présence d'une grande *Crucifixion*, dont le Musée des Monuments français fit réaliser en 1916 des photographies sur plaque de verre et des relevés aquarellés. La qualité de cette œuvre attribuée à la fin du XII^e siècle, unique en Bretagne, value à cette petite église paroissiale, presque entièrement ruinée, d'être systématiquement mentionnée dans les ouvrages de référence consacrés à la peinture murale romane, publiés au cours du siècle dernier². Exposée aux intempéries depuis la fin du XIX^e siècle, la *Crucifixion* a aujourd'hui complètement disparu, comme la plupart des enduits et des badigeons qui s'étaient succédé sur les murs de l'édifice. Sous ces revêtements, apparaissent désormais les traces lacunaires d'une première campagne ornementale, qui n'avait guère attiré l'attention des spécialistes avant les travaux consacrés par Marc Déceneux à cet édifice³. Une nouvelle étude de l'église a récemment permis de poursuivre et d'approfondir les observations sur cet ensemble⁴. L'analyse technique et iconographique des peintures murales s'est appuyée sur les méthodes de l'archéologie du bâti⁵ et a été nourrie par la confrontation de trois sources documentaires : le bâti lui-même, dont l'état de ruine offre un véritable écorché des murs et de leurs revêtements ; un ensemble d'environ trois cents fragments d'enduits peints retrouvés lors des fouilles et présentant un excellent état de conservation ; les relevés aquarellés et les photographies réalisés pour le compte du Musée des Monuments français, où apparaissaient déjà des éléments significatifs de ce premier décor.

* Archéologue, Conseil général des Alpes-de-Haute-Provence. Chercheur associé au LA3M (UMR 7298). Je tiens à remercier ici l'ensemble des personnes qui ont participé aux campagnes d'études, sans lesquels ce travail n'aurait pas pu voir le jour ainsi que ceux qui ont soutenu la réalisation de ce projet dans leurs institutions respectives, particulièrement Robert Nogues (ancien maire de Saint-André-des-Eaux), Laurent Beuchet (ingénieur de recherche INRAP) et Emilie Veneau (Conseil général des Côtes-d'Armor). Cette publication est tout particulièrement redevable à Jean-Pierre Caillet, Brigitte Boissavit-Camus et Christian Sapin qui avaient encadré la réalisation d'un master 2 sur le sujet. La rédaction de l'article a bénéficié des conseils et des relectures avisées de François Héber-Suffrin.

Saint-André-des-Eaux est situé dans le département des Côtes-d'Armor, à une dizaine de kilomètres au sud-est de Dinan. L'ancienne église, isolée des zones d'habitation, dans un méandre autrefois marécageux de la basse-vallée de la Rance, se dresse sur un terre-plein délimité par le mur de clôture du cimetière paroissial (fig. 1). En l'absence de mentions antérieures à la période moderne, l'histoire de la paroisse durant le Moyen Âge est soumise à des hypothèses difficilement vérifiables. Le territoire de Saint-André, qui formait l'une des nombreuses enclaves du diocèse de Dol dans l'évêché de Saint-Malo⁶, aurait pu constituer une *trève*, c'est-à-dire une paroisse intermédiaire⁷ dépendant des paroisses primitives de Plouasne et de Plumaudan démantelées dans la seconde moitié du XII^e siècle⁸. En raison de son exigüité, de son insalubrité et de son éloignement du village, l'église fut partiellement démolie en 1892 (fig. 2), avant d'être laissée à l'abandon pendant près d'un siècle, jusqu'à son classement au titre des Monuments Historiques en 1990⁹.

L'essentiel du volume de l'édifice appartient à la campagne de construction romane. Celle-ci succède à un premier édifice reconnu en fouille, mais dont l'emprise et la datation restent à établir. Le bâtiment roman a déterminé un plan et des dispositions qui seront peu affectés par les réaménagements postérieurs. L'église s'organise selon un plan simple : une nef unique rectangulaire à laquelle se greffe un chœur quadrangulaire, moins haut et plus étroit (fig. 3). La communication entre la nef et le chœur est assurée par un mur diaphragme ouvert par un arc triomphal en plein-cintre, à double rouleau du côté de la nef. L'entrée principale se situe sur le mur sud de la nef. À l'extérieur, cette porte est encadrée par un portail en gâble, en légère saillie sur le nu du mur. Un second accès est aménagé à l'angle nord-ouest du chœur. L'éclairage est fourni par une série de fenêtres hautes dont quatre seulement sont conservées dans l'édifice actuel. Il s'agit de baies étroites, fortement ébrasées vers l'intérieur avec un appui en glacis. Ces baies sont couvertes d'arcs en plein-cintre appareillés du côté intérieur et de linteaux monolithes échancrés à l'extérieur. L'unique aménagement liturgique associé à cette phase de construction est un autel secondaire, formé par un massif de maçonnerie disposé à l'angle nord-est de la nef. Du point de vue de la mise en œuvre, deux grandes familles d'appareil peuvent être distinguées : d'une part un appareillage de moellons plus ou moins régulier destiné aux parements et aux blocages, comportant différents types de matériaux (calcaires, granits, schistes, galets, briques) et témoignant d'un approvisionnement local, voire de remplois ; d'autre part, un petit à moyen appareil, essentiellement de granit, utilisé pour les parties structurantes de l'édifice (chaînages d'angle, arcs, encadrement des ouvertures).

Les caractéristiques formelles et techniques de l'église la rattachent à une tradition architecturale romane,

largement répandue dans le nord-ouest de la France. Les analogies sont particulièrement frappantes avec un groupe localisé dans le bassin du Quiou ; comme en témoigne les similitudes avec l'église Sainte-Agnès de Tréfumel, dont le plan, la mise en œuvre et les évolutions architecturales trahissent une histoire monumentale identique¹⁰. Plus largement, le plan rectangulaire à nef unique et chevet plat se retrouve dans de nombreuses églises de la région datées entre le début du XI^e et le XII^e siècle¹¹. Le portail saillant en gâble est également une forme architecturale que l'on rencontre souvent en Bretagne à la période romane, tout comme les baies ébrasées couvertes de linteaux échancrés¹². Ces comparaisons ne permettent pas de voir dans l'ancienne église de Saint-André-des-Eaux un édifice construit avant ou aux alentours de l'an mil, contrairement à ce que suggérait Roger Grand en 1958¹³. Il convient plutôt de s'accorder avec l'hypothèse de Marc Déceneux qui place la construction dans la seconde moitié du XI^e siècle¹⁴.

LE PREMIER DÉCOR PEINT

Il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'établir l'intervalle chronologique précis entre l'achèvement de la construction et la réalisation des peintures murales : quelques mois, quelques années, quelques décennies ? L'analyse des charbons de bois piégés dans l'enduit du premier décor donne une fourchette identique à celle des charbons pris dans les mortiers de construction, soit un intervalle compris entre 1000 et 1150¹⁵. Un examen attentif des parements, dans les zones où les revêtements ont entièrement disparu, permet néanmoins d'établir que les maçonneries intérieures avaient reçu un traitement soigné dès la construction de l'édifice, avant la réalisation de ce décor, puisque certaines parties des murs, comme l'intrados de la porte nord du chœur ou l'appui de la baie axiale, ont été entièrement couvertes par un aplat de mortier rehaussé par un badigeon blanc. À l'encadrement des baies ou bien autour des claveaux de l'arc triomphal, l'appareil a été souligné par des joints rubanés badigeonnés de blanc. Sur la fenêtre axiale du chœur où ils sont le mieux conservés, ces joints délimitent les claveaux et les pierres de taille qui forment l'encadrement de la baie et son ébrasement (fig. 4). Dans les zones construites en moellons, le mortier a été appliqué en larges aplats recouvrant la tête de l'appareil. Ces observations rejoignent celles effectuées dans de nombreuses églises de la même période : une importance particulière était accordée au traitement final de la paroi murale par les équipes de maçons, même si ces parois devaient être masquées ultérieurement par des enduits ou des badigeons¹⁶. On peut aussi supposer que ces finitions ont fait office de décor d'attente – tel qu'on en connaît de nombreux exemples dans les Pays de la Loire ou en Aquitaine¹⁷ – destiné à revêtir honorablement les murs de l'église avant la réalisation des peintures, à préparer une surface murale plane pour l'application de l'enduit et à protéger les maçonneries entre les deux étapes du chantier.

Composition et iconographie

La restitution du premier décor est assez inégale selon les différentes parties de l'édifice. Ainsi la paroi ouest du mur diaphragme est la mieux documentée, grâce aux relevés et aux photographies anciennes qui se sont concentrés sur cette zone (fig. 5, 6, 7, 8). De plus, les enduits sont particulièrement bien préservés à l'intrados de l'arc triomphal ou sur les tableaux intérieurs des piédroits (fig. 9). En revanche, les décors du chœur et du mur gouttereau sud de la nef sont principalement connus à partir des vestiges lacunaires conservés sur les parois (fig. 10). Les éléments retrouvés en fouille sont trop fragmentaires pour autoriser des remontages et intéressent essentiellement l'analyse technique.

La construction du décor repose sur la déclinaison de motifs géométriques simples (cercles, demi-cercles, triangles, parallélogrammes), dont la répétition et la mise en couleur dans des registres horizontaux permet d'obtenir des thèmes décoratifs variés (cercles et arceaux sécants, dents de scie, chevrons). Les dimensions, l'agencement et la polychromie des motifs peuvent varier d'un registre à l'autre, mais on remarque une certaine régularité dans la structuration : les cercles et les arceaux sont toujours entrecroisés, les triangles assemblés en dents de scie, les parallélogrammes disposés en chevrons alternés. Ces thèmes décoratifs sont complétés par d'autres motifs simples : des faux-claveaux, systématiquement disposés autour des ouvertures, afin d'imiter un appareillage polychrome ; des treilles réticulées, formées d'incisions parallèles entrecroisées surlignées de tracés ocre-rouge, qui occupent la partie centrale des murs du chœur et la partie haute du mur diaphragme ; des stries obliques qui s'intercalent entre les registres, comme sur le front de la porte sud, ou qui sont agencées en arêtes de poisson de part et d'autre d'une ligne continue sur la paroi ouest du mur diaphragme ; des semis de points laissés en réserve dans l'enduit sous-jacent, qui sont disposés sur la partie haute des murs de la nef. En outre, deux croix de consécration apparaissent sur les relevés et les photographies anciennes, de part et d'autre de l'arc triomphal, au-dessus des autels secondaires. L'aspect polychrome de l'ensemble est donné par le contraste entre le fond blanc uniforme couvrant la totalité des parois de la nef et du chœur – et dont de larges plages sont laissées vierges de décors – et les zones alternativement colorées en ocre-rouge, en bleu-gris ou bien laissés en réserve dans le badigeon blanc et dans l'enduit sous-jacent jaune-beige.

Les thèmes décoratifs se répartissent et se superposent sur les différentes parois de la nef et du chœur selon une disposition réglée par le rythme de la construction. Ainsi, sur le mur diaphragme (fig. 11), plusieurs registres superposés (arceaux sécants, dents de scie, arêtes de poisson) apparaissent environ 2,25 m au-dessus du sol et prolongent artificiellement la retombée de l'arc sur une hauteur d'environ 50 cm. Ils encadrent son ouverture et, tout en ménageant une zone laissée vierge de part et d'autre de celle-ci, ils couvrent ensuite toute la partie

haute du mur, au-dessus de l'extrados, sur une hauteur d'environ 2,50 m. De même, sur le mur gouttereau sud de la nef, un registre d'arceaux sécants qui prolonge celui du mur diaphragme, marque la naissance de l'arc de couverture de la porte sud. Enfin, dans le chœur, l'appui des baies est souligné par un bandeau de tracés réticulés soulignés d'ocre rouge. De manière générale, la peinture est parfaitement articulée avec l'architecture : sa structure compartimentée et rythme les parois murales selon un sens de lecture horizontal, sans créer de partitions verticales artificielles. Au contraire, la polychromie unifie les différents murs grâce à l'homogénéité du fond et à la continuité des registres de l'un à l'autre. La peinture se substitue même parfois à la modénature, comme l'arête de poisson sur la paroi ouest du mur diaphragme, qui prolonge le chanfrein des impostes et donc la ligne horizontale correspondant à la retombée de l'arc triomphal, ou comme les registres du mur gouttereau sud de la nef qui soulignent l'appui des baies. La couleur est toujours traitée sous forme d'aplats bidimensionnels intégrés à la surface murale, sans que ne se manifeste aucune volonté de donner des effets de volume ou de perspective.

Le rôle joué par la peinture figurative demeure la principale inconnue dans la restitution de ce décor. Pour autant que l'on puisse en juger, elle semble absente ou du moins reléguée à une place marginale par rapport aux thèmes ornementaux. En effet, l'unique représentation figurée qui puisse être associée à cette campagne est une scène peinte en ocre-rouge sur le mur diaphragme, au nord de l'arc triomphal, dans laquelle deux petits personnages combattent chacun avec une masse et un écu. Ce décor, uniquement connu par les documents iconographiques anciens, a entièrement disparu et il est impossible de savoir s'il est contemporain de la première campagne : il pourrait s'agir d'un rajout postérieur. Au demeurant, parmi les fragments d'enduit retrouvés en fouille, plusieurs portent des éléments qu'il est impossible de rattacher aux thèmes géométriques décrits. On ne peut exclure qu'ils aient appartenu à des représentations figurées, mais aucun indice probant ne permet de l'affirmer.

Technique picturale

La mise en œuvre du décor se rapproche d'une technique « appauvrie » de la fresque, courante entre le haut Moyen Âge et la période romane, comme cela a bien été mis en évidence en Bourgogne par les travaux de Juliette Rollier-Hanselmann¹⁸. Elle pourrait être plus précisément rapprochée de la « technique mixte issue de la fresque » définie par Christian Davy et qui concerne la plupart des sites recensés par cet auteur dans les Pays de la Loire¹⁹. Elle se traduit ici par l'utilisation d'un enduit sous-jacent qui remplit à la fois la fonction d'*arricio*, en égalisant la surface du mur, et d'*intonaco*, en servant de support aux couches picturales. Cet enduit a été

appliqué sur l'ensemble des parois de l'édifice, sous la forme de plages successives de mortier de chaux jaune-beige, d'une épaisseur moyenne de 1 cm (fig. 12). Celles-ci ont été apposées depuis les parties hautes vers le bas des murs, comme l'indiquent des zones de chevauchement encore visibles, dans lesquelles la couche d'enduit la plus haute – déjà couverte par le badigeon blanc qui forme le fond du décor – vient mourir sous la plus basse, sur quelques centimètres de hauteur et selon une limite horizontale assez régulière. Ces grandes plages horizontales d'enduit correspondent aux hauteurs des platelages d'échafaudages et s'assimilent aux *pontate* de la peinture à fresque²⁰. La mise en place du décor peint s'effectue successivement sur chacune de ces plages d'enduit, afin de travailler sur un support toujours frais.

La première étape concerne la réalisation des incisions préparatoires au stylet et au compas, qui délimitent à la fois les motifs et les registres et qui donnent une véritable ossature à l'ensemble du décor (fig. 13). Les incisions sont réalisées sur l'enduit frais, comme en témoignent les légers débords de matière de part et d'autre des tracés, ainsi que les marques laissées par la pointe des compas, au centre des cercles et des arceaux (fig. 14). On remarque un certain nombre de maladresses dans l'exécution, comme des repentirs ou des débordements des motifs sur les registres et entre les tracés délimitant les registres. De plus, la répartition des motifs par rapport à la surface murale disponible est approximative : à l'intrados de l'arc triomphal par exemple, les peintres ont commencé à travailler du côté nord mais n'ont pas pu terminer le dernier cercle, qui s'interrompt au trois-quarts du côté sud.

L'enduit sous-jacent et les incisions sont ensuite recouverts par un badigeon blanc de chaux appliqué à frais, qui forme le fond uniforme du décor. Le badigeon ne couvre cependant pas la totalité de l'enduit, puisque certains motifs sont laissés en réserve dans ce dernier. Dans certains cas, comme pour les faux-claveaux au-dessus de la porte méridionale, ces zones de réserve étaient destinées à recevoir une couche picturale appliquée à sec ; mais pour d'autres motifs, l'enduit sous-jacent était laissé apparent. Cela semble avoir été le cas pour les thèmes déclinés sur les tableaux des piédroits de l'arc triomphal et pour les semis de points du registre supérieur de la nef. Les uns et les autres ont été représentés sur les relevés du Musée des monuments français dans un ocre-jaune dont la teinte correspondrait alors à celle du mortier sous-jacent. On remarque la même technique pour plusieurs motifs sur les fragments retrouvés en fouille. Ce traitement particulier pourrait s'expliquer par la volonté d'obtenir un contraste entre le blanc lissé du badigeon et la surface jaune-beige granuleuse du mortier sous-jacent ; il faudrait alors le rapprocher des exemples connus d'effets de matière rendus par les lissages et les polissages différenciés des couches picturales au sein d'un même décor²¹.

L'application des couches picturales intervient en deux phases distinctes (fig. 15). La plupart des couleurs sont peintes sur le badigeon blanc encore frais et on remarque alors nettement le phénomène de carbonatation,

grâce auquel les pigments ont été fixés dans leur support. D'autres motifs sont réalisés sur un support sec et la couche picturale forme dans ce cas une strate distincte du badigeon ou de l'enduit sur lequel elle est apposée. Le rouge a sans doute été obtenu à partir de terres rouges (ocre rouge naturel) ou bien par calcination d'ocre jaune²². En revanche, d'après les observations macroscopiques réalisées sur les fragments d'enduit retrouvés en fouille, il semble que le bleu-gris soit un ersatz obtenu à partir d'un gris plus ou moins prononcé. Le contraste avec le blanc et l'ocre-rouge provoque alors une « illusion » de bleu²³ comme cela est attesté à la période médiévale, en Bourgogne²⁴ ou en Angleterre²⁵.

La durée de vie de ce décor peint n'a pas excédé 150 ans. On remarque encore, au sud de l'arc triomphal, les traces du piquetage préalable à la réalisation de la *Crucifixion*, à laquelle devait faire pendant une autre scène historiée du côté nord. D'après son style, cette œuvre se situe à la fin du XII^e ou au début du XIII^e siècle, par analogie avec des ensembles comparables conservés dans la vallée de la Loire²⁶.

INFLUENCES ET RÉFÉRENCES

Bien que des travaux récents se soient attachés à souligner l'importance de la peinture murale ornementale romane²⁷, celle-ci reste essentiellement connue à travers des ensembles dans lesquels dominent des compositions d'inspiration végétale et géométrique – comme les innombrables déclinaisons du thème de la palmette, du rinceau, du ruban plié, des grecques ou de l'hémicycle adossé²⁸ – qui sont entièrement absentes du premier décor peint de Saint-André.

Des observations archéologiques sur des églises des X^e-XI^e siècles ont pourtant permis de mettre en évidence des traces d'enduit et de badigeons, parfois infimes, où prévaut un usage géométrique et polychrome de la peinture murale, qui se limite alors à souligner la structure de l'édifice. C'est le cas dans plusieurs édifices jugés caractéristiques du premier art roman, localisés dans les régions pyrénéennes ou autour de l'arc alpin. Josep Puig i Cadafalch mentionnait déjà en 1935 plusieurs exemples de décorations peintes faites d'arêtes de poisson, de faux-claveaux, de dents d'engrenage, dans le nord de l'Italie et en Catalogne²⁹. Des études plus récentes confirment la fréquence de ces décors souvent très mal conservés et fréquemment observés à l'extérieur des édifices³⁰. On peut ainsi mentionner les décors du clocher de Romainmôtier³¹, de celui de Sainte-Marie de Tahull ou encore les traces d'enduits observées dans les arcatures du chevet de Sainte-Marie de Novalaise³².

Dans un contexte géographique plus proche, les décors peints de l'église de Saint-Céneri-le-Gérei (Orne)

constituent une exception notable et présentent certaines similitudes avec le premier décor de Saint-André-des-Eaux. Les restaurations du XIX^e siècle ont malheureusement très largement faussé la lecture de cet ensemble, en associant des éléments ornementaux (rangées de chevrons et de dents-de-scie) au travail figuratif du chœur, attribué au XIV^e siècle par Lucien Musset³³. Plusieurs éléments incitent cependant à envisager deux campagnes picturales successives, dont la plus ancienne pourrait remonter à la construction de l'édifice, datée du milieu du XI^e siècle³⁴. On remarque ainsi – sur une surface préservée des restaurations à l'angle entre le mur gouttereau nord de la nef et le retour formé par le mur ouest du transept (fig. 16) –, un registre de chevrons disposés sur trois rangées, traités en ocre-rouge, blanc et gris et cantonnés d'incisions préparatoires qui est couvert par une seconde campagne figurative, similaire à celle du chœur. Dans une configuration analogue à celle de Saint-André-des-Eaux, les registres de chevrons se poursuivaient sans doute sur le mur diaphragme, jusqu'à la naissance d'un arc en plein-cintre lui-même encadré par des faux claveaux et un bandeau de dents-de-scie très restauré. Là aussi, une zone préservée à l'intrados de la porte communiquant entre le bras nord du transept et la nef laisse deviner un décor de zigzag traité en ocre-rouge sur fond bleu-gris, au-dessus duquel se développent des faux-claveaux ocre-rouge délimités par des incisions (fig. 17).

D'autres exemples ont été répertoriés dans les îles britanniques, comme sur les arcades de la nef de l'église de West Chilington (Sussex) où de simples tracés rouges sur fond blanc uniforme dessinent les contours de faux claveaux, parfois encadrés d'un registre d'arceaux sécants ou de tracés en chevrons alternés et soulignés d'incisions préparatoires³⁵.

On notera enfin que le décor peint de Saint-André-des-Eaux, dans lequel la dominante blanche du fond est intensifiée par de grandes plages de badigeon laissées vierges, s'inscrit dans une tradition picturale préromane des fonds blancs³⁶, que l'on rencontre dans le Westwerk de Corvey-sur-Weser³⁷, dans la Torhalle de Lorsch ou encore dans la crypte de Saint-Germain d'Auxerre³⁸. Dans un cadre géographique plus proche, ces types de fonds ont été mis en évidence dans les Pays de la Loire à l'abbaye Saint-Martin d'Angers (milieu du VIII^e siècle)³⁹ ou dans la crypte de l'abbatiale Notre-Dame de l'Épine d'Evron (début XI^e siècle)⁴⁰.

En dehors de la seule peinture murale, les thèmes décoratifs déclinés à Saint-André-des-Eaux évoquent d'autres domaines de la décoration monumentale romane. Marc Déceneux avait ainsi proposé de les comparer aux techniques d'appareillages décoratifs⁴¹, particulièrement répandues dans la vallée de la Loire à partir de la seconde moitié du XI^e siècle⁴² et dans lesquelles on retrouve l'agencement horizontal, sur les parois extérieures des édifices, de registres de chevrons, de dents de scie ou d'appareillages réticulés. La sculpture peut aussi être évoquée, notamment avec le thème des arceaux sécants, qui se sont épanouis dans l'architecture anglo-normande à partir de la seconde moitié du XI^e siècle, souvent sous forme de plaques sculptées en bas-relief ou de décors couvrants⁴³. Enfin, au-delà des seules ressemblances formelles, la structuration du premier décor

de Saint-André-des-Eaux rappelle la modénature de certaines églises romanes, dans lesquels la sculpture, les appareillages et les moulures s'associent pour compartimenter et rythmer horizontalement la construction. Comme à Savennières (Maine-et-Loire), où des registres de briques disposées en *opus spicatum* ceinturent le parement extérieur de la nef et soulignent les baies, ou encore à Saint-Malo de Mouen (Calvados), où les divisions horizontales de la façade occidentale respectent une organisation semblable à celle donnée par la peinture sur le mur diaphragme de Saint-André-des-Eaux⁴⁴.

Malgré les comparaisons avec d'autres ensembles peints et les analogies avec certaines techniques décoratives, il reste difficile de voir dans les peintures de Saint-André-des-Eaux l'imitation *stricto sensu* d'un système décoratif précis ou d'un modèle connu. Quoiqu'il en soit, ce décor s'inscrit dans une pratique romane ou préromane de la polychromie, encore largement méconnue, de laquelle émergent certains traits caractéristiques, autant dans la forme que dans la mise en œuvre des revêtements muraux : prédilection pour des motifs géométriques simples ; usage d'une palette réduite traitée en aplats polychromes sur des fonds blanc uniformes ; utilisation quasi-systématique des incisions préparatoires⁴⁵. Tout en s'inscrivant dans cette tradition picturale, les peintures de Saint-André-des-Eaux semblent associer plusieurs thèmes ornementaux, issus de répertoires variés, dans un décor à la fois cohérent et original. L'ornement assumerait ainsi un parcours autonome, ne se justifiant plus uniquement par une référence explicite à son support originel. Tout en masquant la pauvreté de la mise en œuvre, la polychromie rythme alors la construction et lui apporte une régularité et une complexité qu'elle ne possède pas ; elle donne à voir une paroi murale idéalisée, ne correspondant en rien à l'appareil de moellons que couvrent les enduits.

1 Voir Ch. Davy, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire : l'indicible et le ruban plissé*, Mayenne, 1999.

2 C. Duprat, *Enquête sur la peinture murale à l'époque romane*, Paris, 1945, p. 150 ; P. Deschamps, M. Thibout, *La peinture murale en France, le Haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris, 1951, p. 132 ; O. Demus, *La Peinture murale romane*, Paris, 1970, p. 69.

3 M. Déceneux, *La Bretagne romane*, Rennes, 1998, p. 117 ; « Un monument roman méconnu : l'ancienne église de Saint-André-des-Eaux », dans *Ar Men*, 2001, t. 121, p. 24-29.

4 L'étude archéologique, réalisée en 2007-2008, a bénéficié du soutien du Service régional de l'archéologie de Bretagne, du Conseil général des Côtes-d'Armor et de la mairie de Saint-André-des-Eaux. Voir M. Dupuis, « Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor) : étude archéologique d'une église paroissiale et de ses peintures murales », dans *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, 2008, t. 12, p. 183-194 ; « Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor) : nouveaux éléments sur l'église et sur ses décors peints », dans *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, 2009, t. 13, p. 61-66.

5 Voir entre autres Ch. Sapin (éd.), *Édifices et peintures aux IV^e-XI^e*, Auxerre, 1994 ; Ch. Sapin (dir.), *Peindre à Auxerre au Moyen Âge, IX^e - XIV^e s : 10 ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre*, Paris, 1999 ; I. Parron-Kontis, N. Reveyron (éd.), *Archéologie du bâti, pour une harmonisation des méthodes*, Paris, 2005.

6 Sur les enclaves doloises, voir H. Guillotel, « Les origines du ressort de l'évêché de Dol », dans *Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, 1974, t. 54, p. 31-66.

7 Voir, A. Chédeville, N.-Y. Tonnerre, *La Bretagne féodale, XI^e-XIII^e siècle*, Rennes, 1987, p. 285.

8 *Ibid.*, p. 142-145.

9 Aucune mesure n'avait cependant été prise pour assurer sa sauvegarde, avant la réalisation de travaux de consolidation des murs et des enduits en 2008, placés sous la maîtrise d'œuvre du S.T.A.P. des Côtes-d'Armor.

10 R. Grand, *L'art roman en Bretagne*, Paris, 1958, p. 458-459 ; M. Déceneux, *op.cit.* note 3, 1998, p. 44-48.

11 M. Déceneux, *op.cit.* note 3, 1998, p. 44-48.

12 R. Grand, *op. cit.* note 10, p. 99-101 ; Ph. Guigon, *Les églises du Haut Moyen Âge en Bretagne*, Saint-Malo, 1998, t. 2, p. 172-

- 173.
- 13 R. Grand, *op. cit.* note 10, p. 423.
- 14 M. Déceneux, *op. cit.* note 3, 1998, p. 47-49.
- 15 Les échantillons ont tous été analysés par AMS au centre de datation de Lyon. Les trois provenant des mortiers de construction donnent les dates calibrées suivantes : 1024-1166 (Lyon-4665) ; 992-1148 (Lyon-4666) ; 992-1148 (Lyon-7743). Les deux provenant des enduits donnent les dates calibrées suivantes : 901-1024 (Lyon-7744) ; 992-1148 (Lyon-7745).
- 16 Pour une synthèse récente sur ces questions, voir B. Palazzo-Bertholon, « Traitements et apparences des surfaces murales autour de l'an mil : joints, enduits et polychromies », dans É. Vergnolle, S. Bully (dir.), *Le « Premier art roman » cent ans après*, Besançon, 2012, p. 205-220.
- 17 Ch. Davy, *op. cit.* note 1 ; M. Gaborit, *Des Histoires et des couleurs : peintures murales médiévales en Aquitaine, XIII^e et XIV^e siècles*, Bordeaux, 2002, p. 39-40.
- 18 J. Rollier-Hanselmann, « D'Auxerre à Cluny : techniques de la peinture murale entre le VIII^e et le XII^e siècle en Bourgogne. » dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, 1997, t. 157, p. 57-90.
- 19 Ch. Davy, *op. cit.* note 1, p. 83.
- 20 Bien que l'on ne retrouve pas ici les divisions verticales en *giornata* correspondant aux différentes étapes de travail des peintres.
- 21 J. Rollier-Hanselmann, *op. cit.* note 19, p. 81-82.
- 22 *Ibid.* p. 62.
- 23 Par le phénomène physique connu sous le nom de « dispersion de Rayleigh » (voir H. Howard, « Blue in the Lewes Group », dans Sh. Cather, D. Park, P. Williamson (éd.), *Early Medieval Wall Painting and Painted Sculpture in England*, Londres, 1990, p. 195-203).
- 24 J. Rollier-Hanselmann fait mention de l'usage courant en Bourgogne d'un *gris-bleu* de substitution et mentionne également l'exemple de Vicq où il s'agit d'un mélange de blanc et de noir (J. Rollier-Hanselmann, *op. cit.* note 19, p. 65-66). À Saint-Germain d'Auxerre, à l'époque carolingienne et jusqu'au XI^e siècle, les bleus sont obtenus par le mélange de grains de pigments blancs, noirs et rouges (Ch. Sapin, *op. cit.* note 5, 1999, p. 59-60).
- 25 H. Howard, *op. cit.* note 24, p. 195.
- 26 Voir *op. cit.* notes 2 et 3.
- 27 J. Ottaway (éd.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, Poitiers, 1997 ; *L'ornement à l'époque romane : signe ou symbole* (Revue d'Auvergne, t. 124, n°594, 2010-1), Clermont-Ferrand, 2010.
- 28 Voir P. Deschamps, M. Thibout, *op. cit.* note 2, p. 148-153 ; E. Carbonnel i Esteller, *L'ornementacio en la pintura romànica catalana*, Barcelone, 1981 ; J. Ottaway (éd.), *op. cit.* note 28 ; Ch. Davy, *op. cit.* note 1.
- 29 J. Puig i Cadafalch, *La géographie et les origines du premier art roman*, Paris, 1935, p. 389-390.
- 30 Voir les différentes contributions au colloque organisé à Baume-les-Messieurs et Saint-Claude en 2009 (É. Vergnolle, S. Bully (dir.), *op. cit.* note 16), entre autres B. Palazzo-Bertholon, *op. cit.* note 16 ; H. R. Sennhauser, « Du carolingien au roman en Suisse : décor architectural et techniques de construction », p. 221-238 ; G. Cantino Wataghin, « Architecture et décor peint de la Novalaise, du carolingien au roman », p. 239-260.
- 31 Où sont mentionnés des « décors peints incisés et polychromes : imitation de claveaux alternés d'aspect oxyde rouge et gris noir, et de représentations zoomorphes et anthropomorphes d'aspect rouge oxyde sur fond gris clair » (É. Favre-Bulle, M. Stähli, N. Schättli, « L'interdisciplinarité à l'œuvre sur les chantiers de conservation restauration en Suisse romande : le cas de l'ancien prieuré clunisien de Romainmôtier », dans I. Hans-Collas (dir.), *Peintures murales : quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, Vendôme, 2007, p. 97-110). Sur la Suisse, voir également H. R. Sennhauser, *op. cit.* note 30.
- 32 G. Cantino Wataghin, *op. cit.* note 30.
- 33 L. Musset, *Normandie romane 2*, La-Pierre-qui-Vire, 1974, p. 217-239.
- 34 *Ibid.*
- 35 Voir E. Tristram, *English medieval wall painting, the thirteen century*, Oxford, 1950, t. 1, p. 74. Cette faveur pour les décors géométriques simples s'est amplement développée dans ces régions, à des périodes plus tardives (XII^e-XIII^e siècles) et sur les murs d'édifices beaucoup plus prestigieux, comme à la cathédrale de Saint-Albans (Hertfordshire) – où les décors polychromes des arcades de la nef et de la croisée du transept mêlent faux claveaux, chevrons et losanges (voir M. Thurlby, « L'abbatiale romane de St. Albans », dans M. Baylé (dir.), *L'architecture normande au Moyen Âge*, Caen, 2001, t. 1, p. 79-90) – ou dans la cathédrale de Norwich (Norfolk) – où le front de la grande arcade de la croisée a reçu un décor de petits cercles, de chevrons, de dents de scie superposés en plusieurs registres (E. Fernie, *An Architectural History of Norwich Cathedral*, Oxford, 1993).
- 36 À la différence des décors couvrants qui se développent à partir du XII^e siècle, dans lesquels l'ensemble de la surface est occupé par une treille répétitive, souvent basée sur les multiples déclinaisons du faux appareil de pierre de taille (voir G. Victor, « La polychromie et l'apport de son étude à la connaissance de l'architecture gothique », dans A. Timbert, S. D. Daussy (dir.), *Architecture et sculpture gothiques : renouvellement des méthodes et des regards*, Rennes, 2012, p. 121-135).
- 37 H. Claussen, « Les frises d'acanthes et géométriques du Westwerk de Corvey », dans Ch. Sapin (éd.), *op. cit.* note 5, 1994, p. 99-113.
- 38 Sapin, *op. cit.* note 5, 1999.
- 39 D. Prigent *et alii.*, « Vestiges de décors peints découverts à Saint-Martin d'Angers », dans Ch. Sapin, *op. cit.* note 5, 1994, p. 115-123.
- 40 Ch. Davy, *op. cit.* note 1, p. 268-269.
- 41 M. Déceneux, *op. cit.* note 3, 2001.
- 42 F. Lesueur, « Appareils décoratifs supposés carolingiens » dans *Bulletin Monumental*, t. 124, 1966, p. 167-186 ; É. Vergnolle, *L'art roman en France*, Paris, 1995, p. 113 ; Ch. Sapin, « Modes de construction et appareillages de pierre carolingiens : quel héritage pour l'époque romane ? Problème artistiques et archéologiques. » dans *Vers et à travers l'art roman : la transmission des*

modèles artistiques, (Les cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa , 37, 2006), p. 77-89.

43 M. Baylé, *Les origines et les premiers développements de la sculpture romane en Normandie*, Caen, 1991, p. 104.

44 On retrouve, à Saint-Malo de Mouen, un registre d'arceaux sécants formé par l'agencement de plaques sculptées disposées sous la moulure supérieure de la façade occidentale.

45 Les incisions préparatoires sont connues dans la peinture murale romane, mais elles sont la plupart du temps réservées à certains motifs comme les cercles ou seulement pour délimiter les registres (J. Rollier-Hanselmann, *op. cit.* note 18 ; E. Tristram, *op. cit.* note 35, t. 1, p. 397). Quelques exceptions notables existent cependant au haut Moyen Âge, comme sur les fragments d'enduits retrouvés à Saint-Martin d'Angers (voir D. Prigent *et alii.*, *op. cit.* note 39) et dans le bâtiment D du monastère de Jarrow, en Angleterre (voir R. J. Cramp, J. Cronyn, « Anglo-Saxon Polychrome Plaster and the other Materials from the Excavations of Monkwearmouth an Jarrow : an Interim Report » dans Sh. Cather, D. Park, P. Williamson (éd.), *op. cit.* note 23, p. 17-27).



Fig. 1 – Saint-André-des-Eaux (Côtes-d’Armor), ancienne église Saint-André, vue de l’édifice depuis le sud. Cl. Mathias Dupuis



Fig. 2 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d’Armor), ancienne église Saint-André, vue de l’édifice depuis le nord-ouest en 1916. Cl. Ministère de la Culture, Médiathèque de l’architecture et du patrimoine

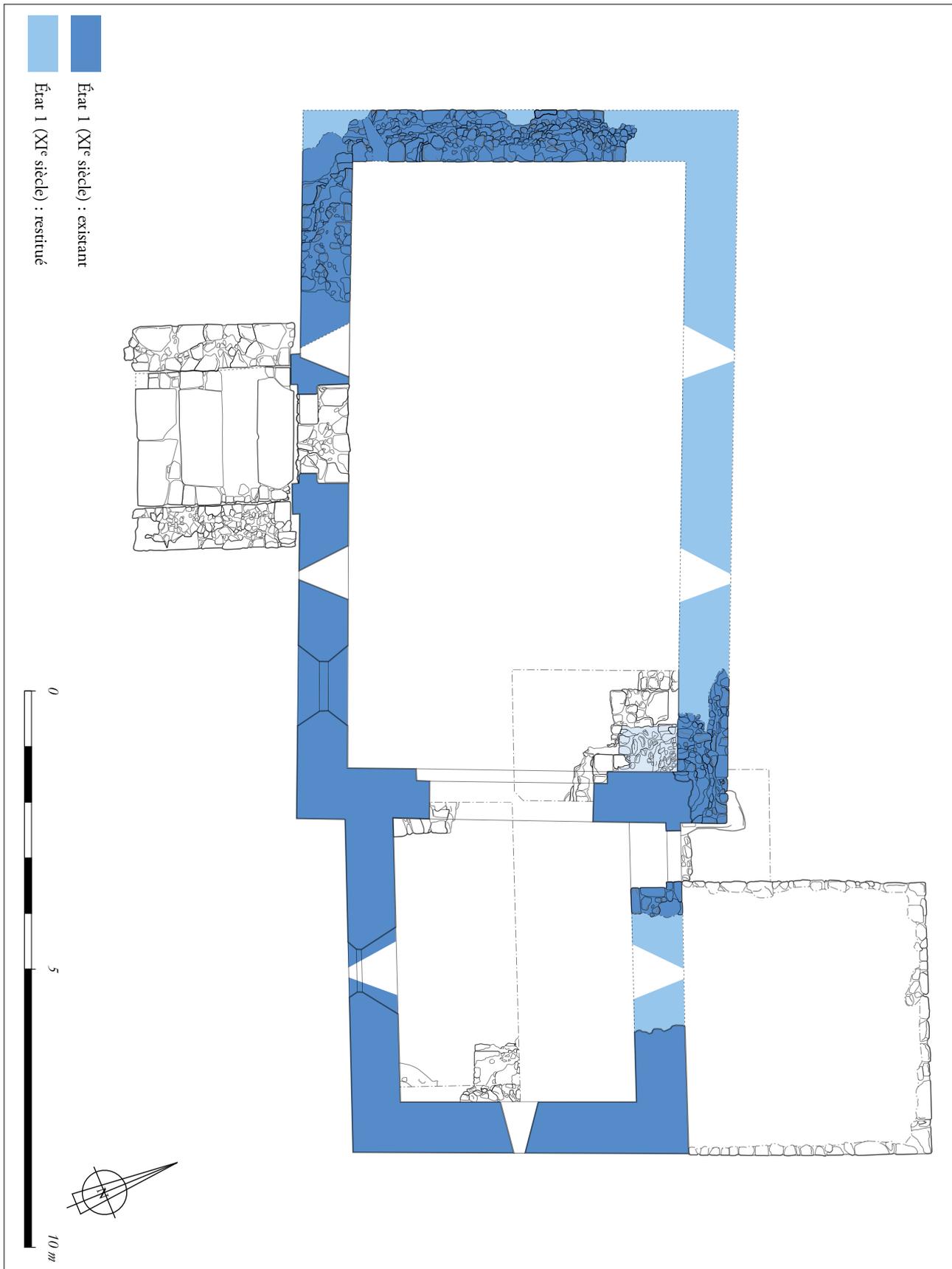


Fig. 3 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, plan masse et restitution de l'édifice du XI^e siècle. Mathias Dupuis

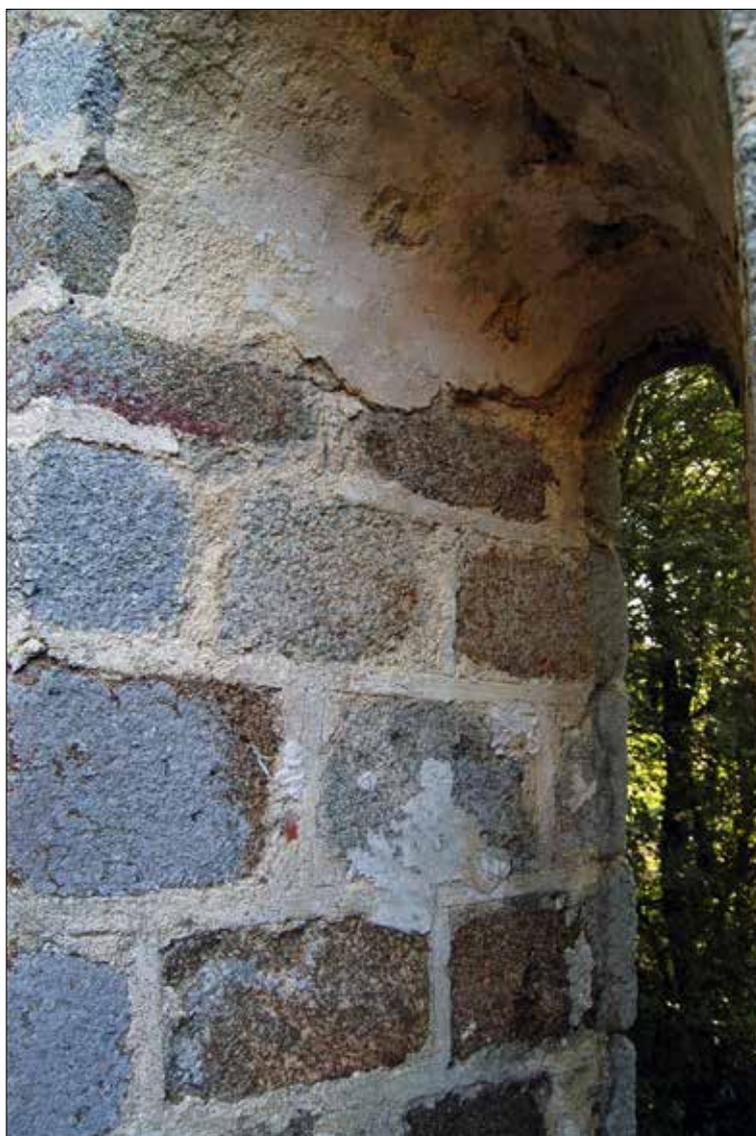


Fig. 4 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, chœur, détail de l'appareillage du piédroit nord de la baie axiale. Cl. Mathias Dupuis



Fig. 5 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, vue de détail des peintures au nord de l'arc triomphal, vers 1916. Cl. Ministère de la Culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine



Fig. 6 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, vue de détail des peintures au sud de l'arc triomphal, vers 1916. Cl. Ministère de la Culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine



Fig. 7 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, relevé aquarellé des peintures au nord de l'arc triomphal par Charles Chauvet, 1916. Cl. Ministère de la Culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine



Fig. 8 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, relevé aquarellé des peintures au sud de l'arc triomphal par Charles Chauvet, 1916. Cl. Ministère de la Culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

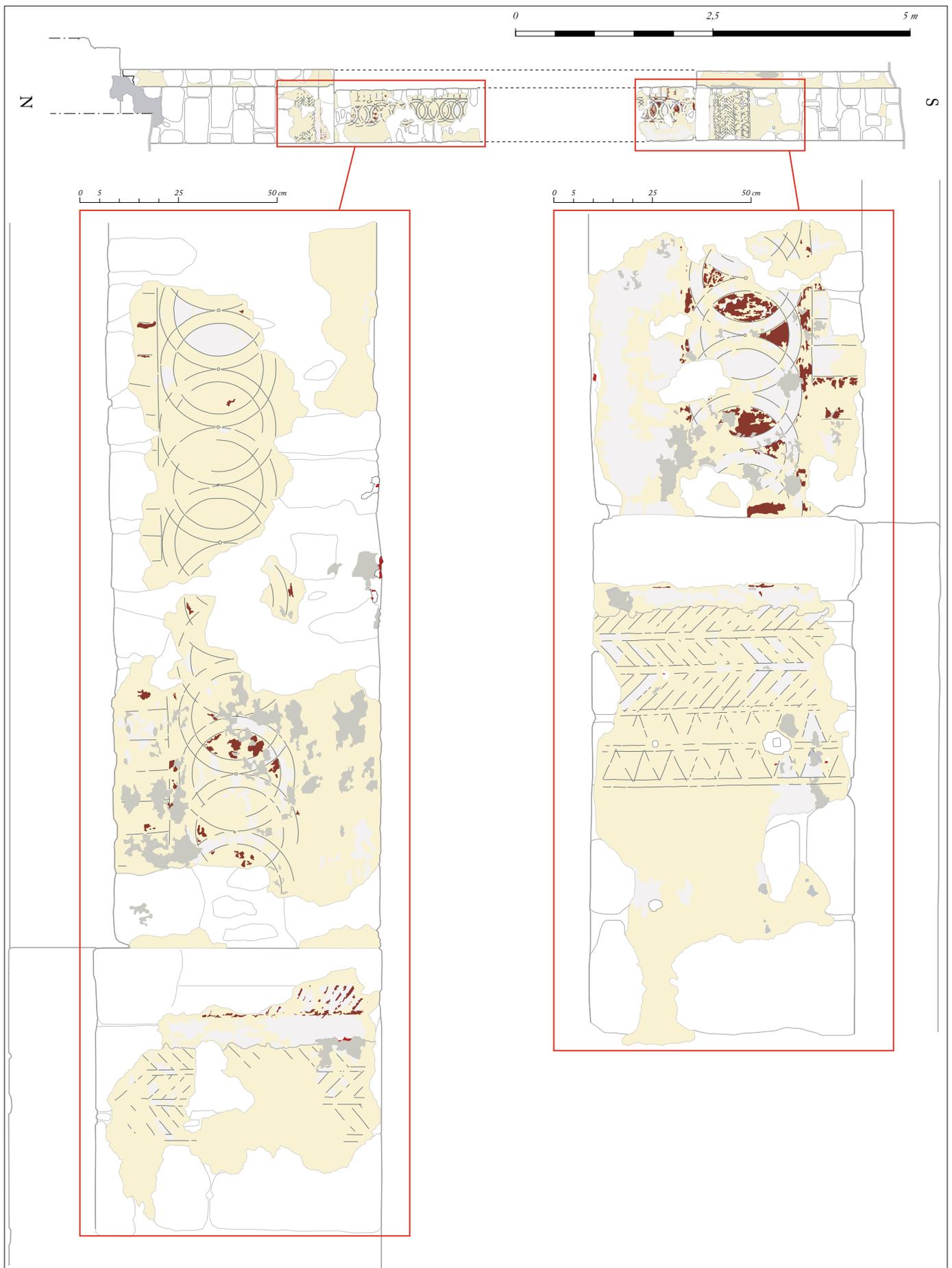


Fig. 9 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, relevé manuel et mise en couleur des décors peints sur le piédroit nord et l'intrados de l'arc triomphal. Mathias Dupuis

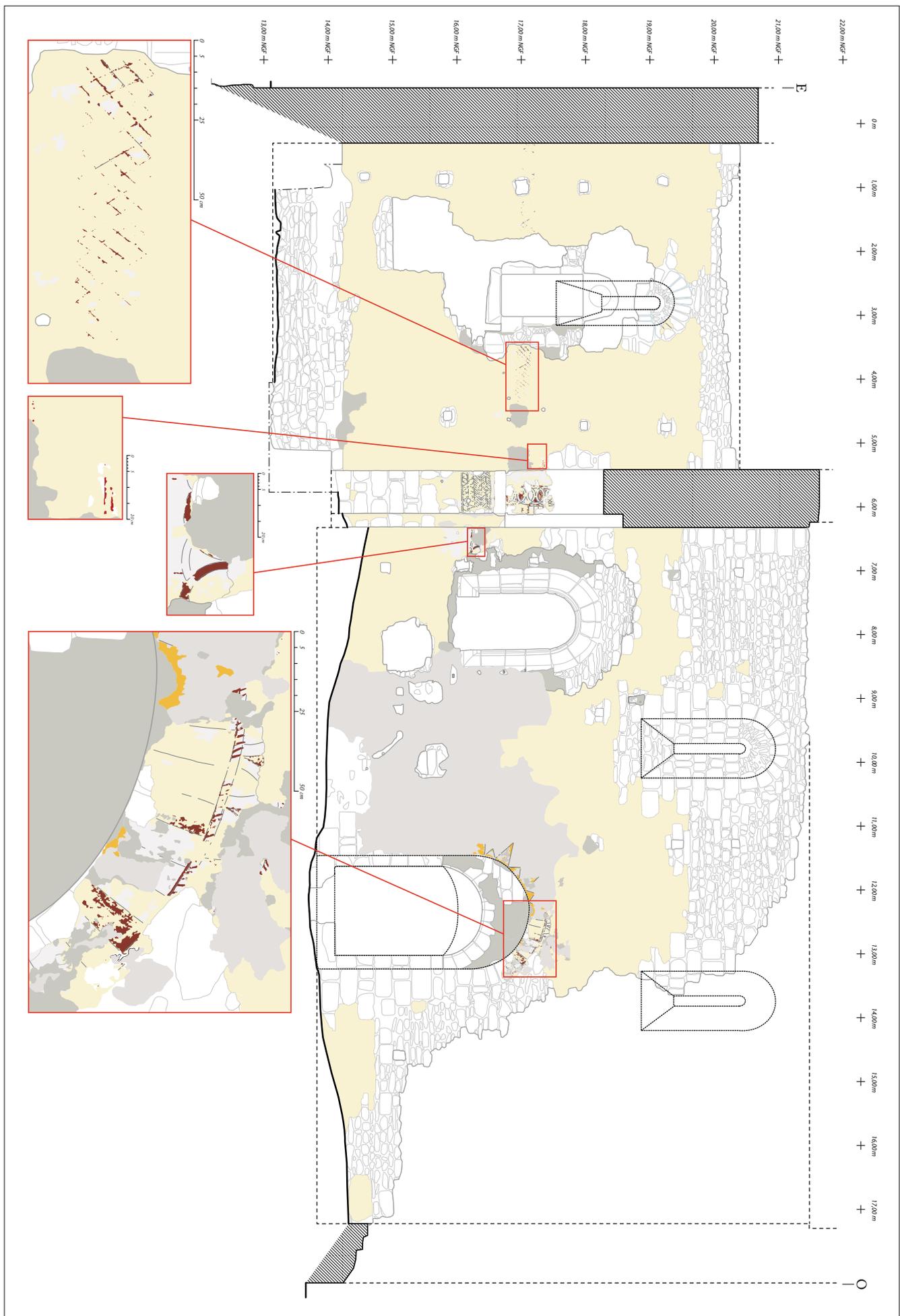


Fig. 10 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, relevé des revêtements muraux et des décors peints sur les parois sud du chœur et de la nef. Mathias Dupuis

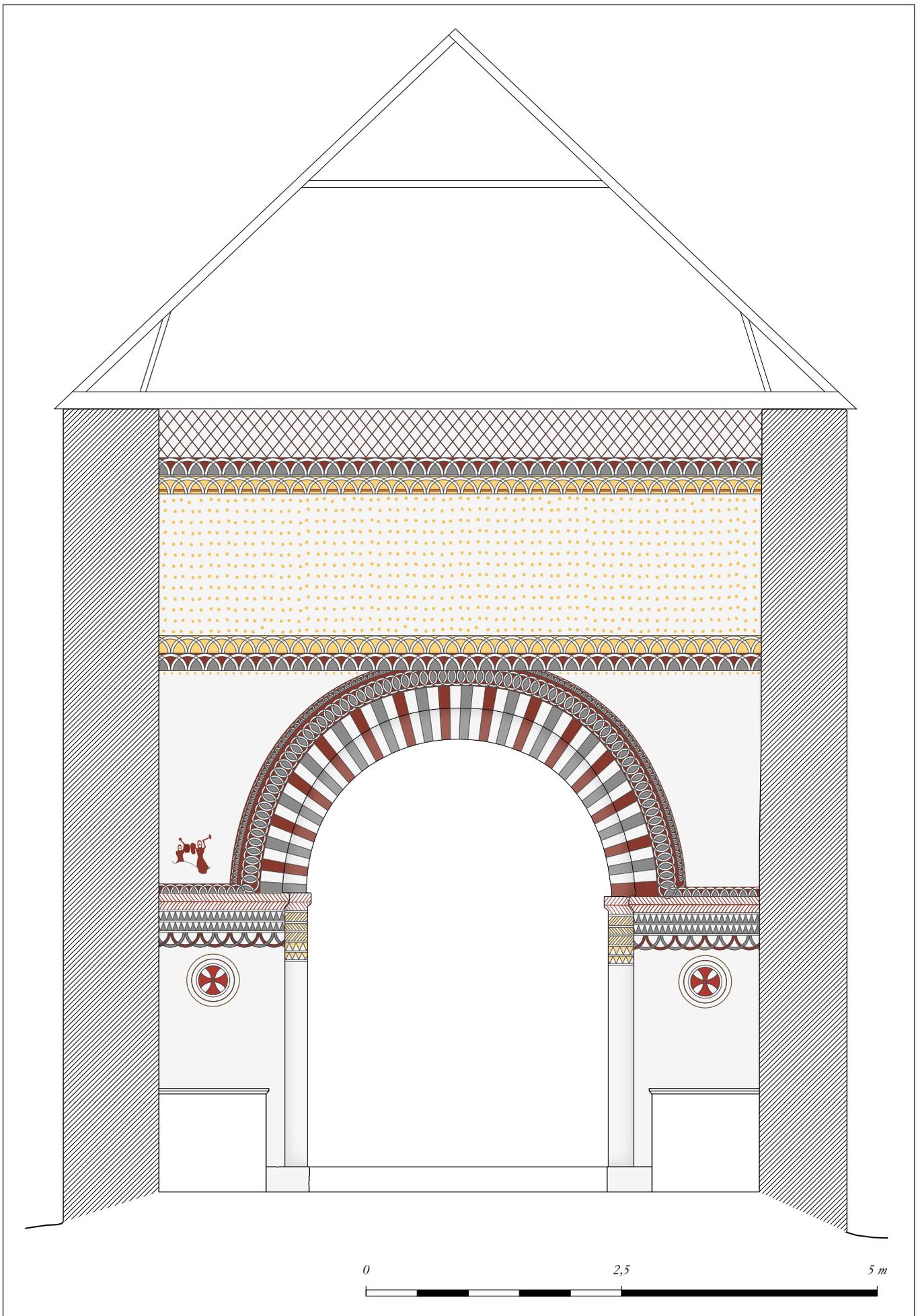


Fig. 11 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, restitution des décors peints sur la paroi ouest du mur diaphragme. Mathias Dupuis



Fig. 12 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, vue en coupe d'un fragment d'enduit peint retrouvé en fouille. On distingue sur le mortier de construction sur lequel est apposé l'enduit sous-jacent jaune-beige. Cl. Mathias Dupuis



Fig. 13 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, vue de détail des décors peints conservés au-dessus de la porte sud de la nef. Cl. Mathias Dupuis



Fig. 14 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, vue de détail des décors peints conservés à l'intrados de l'arc triomphal. Cl. Mathias Dupuis



Fig. 15 - Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor), ancienne église Saint-André, fragment d'enduit peint retrouvé en fouille. Cl. Mathias Dupuis



Fig. 16 - Saint-Cénéri-le-Gérei (Orne), église Saint-Cénéri, vue de la croisée du transept depuis le sud-ouest. Cl. Mathias Dupuis



Fig. 17 - Saint-Cénéri-le-Gérei (Orne), église Saint-Cénéri, vue de détail des décors peints conservés à l'intrados de la porte sud entre la nef et la croisée du transept. Cl. Mathias Dupuis