



HAL
open science

Les relevés stratigraphiques des peintures de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe

Carolina Sarrade

► **To cite this version:**

Carolina Sarrade. Les relevés stratigraphiques des peintures de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe. Revue d'Auvergne, 2012, Temps et célébrations à l'époque romane, pp.403-408. halshs-01565954

HAL Id: halshs-01565954

<https://shs.hal.science/halshs-01565954>

Submitted on 20 Jul 2017

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.

Carolina Sarrade, « Les relevés stratigraphiques des peintures de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe », dans *Temps et célébrations à l'époque romane* (Revue d'Auvergne), Clermont-Ferrand, 2012, p. 403-418.

Les relevés stratigraphiques des peintures de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe

Carolina Sarrade – Ingénieur d'Études, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale - CNRS UMR 7302

A l'occasion des restaurations des peintures de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe entre 2005 et 2008, l'équipe *Peintures murales* du CESCUM (Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale) a lancé un projet de recherche interdisciplinaire avec les restaurateurs et les chercheurs du LRMH (Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques). Un des apports les plus importants de l'équipe réside dans la réalisation de relevés stratigraphiques des scènes posant les problèmes les plus complexes. Pour montrer l'intérêt d'une telle démarche, nous présenterons les relevés de trois scènes appartenant au cycle d'Adam et Eve et celui du Sacrifice de Caïn et Abel car ils illustrent parfaitement les différents types de réponses que cette technique peut apporter aux questions soulevées par les peintures romanes, à savoir le repérage et la documentation de la stratigraphie, des repentirs, des repeints médiévaux et des restaurations récentes. Avant d'aborder ces deux ensembles, il convient cependant d'expliquer brièvement les spécificités du relevé stratigraphique.

Méthode

La technique du relevé stratigraphique, conçue sur le chantier de la crypte de Saint-Germain d'Auxerre par Christian Sapin, met aujourd'hui à la disposition du chercheur une nouvelle méthode d'analyse¹. Elle implique d'une part une observation minutieuse des peintures sous un éclairage adapté visant à déterminer les étapes d'élaboration et la technique utilisée et, d'autre part, la reproduction entière ou partielle de l'œuvre à taille réelle sur un document dans lequel sont indiquées la stratigraphie initiale et les interventions postérieures.

Suivant le même principe utilisé pour les élévations en archéologie du bâti², le relevé des surfaces peintes est un témoin consultable à tout moment, moins fragile que la mémoire et permettant d'observer la stratigraphie des couches picturales correspondant aux différentes étapes chronologiques de la mise en œuvre. Pour les peintures en plus mauvais état, il est possible de proposer une restitution de leur état originel et de combler certaines lacunes iconographiques sans intervenir directement sur le mur. À l'échelle de l'édifice, cette démarche permet de préciser la réalité humaine du chantier : la rigueur du travail, le nombre d'artistes, l'organisation et le déroulement des différentes campagnes. Enfin, les données concernant l'ensemble d'un cycle peint et son évolution sont susceptibles de fournir de précieuses indications sur la fonction du bâtiment et son évolution.

Certaines scènes de la nef de l'abbaye de Saint-Savin ont été relevées à l'échelle 1 : 1. Dans un premier temps, les peintures ont été observées minutieusement à l'aide de loupes et d'un éclairage froid afin d'éviter toute altération des couleurs. Ensuite, les traces de peinture parfois imperceptibles à l'œil nu, ont été reproduites fidèlement sur un film plastique fixé dans les enduits de consolidation modernes³. Les calques ont alors été numérisés et rassemblés sur ordinateur pour une reprise

¹ Dernièrement, l'intérêt pour ce domaine de recherche et la méthodologie ont beaucoup évolué : Sapin (C.) (dir.), *Édifices et peintures aux IVe-XIe siècles*, Actes du 2e colloque CNRS Archéologie et enduits peints 7-8 novembre 1992, Auxerre Abbaye Saint-Germain, Auxerre, 1994. Rollier-Hanselmann (J.), « D'Auxerre à Cluny : techniques de la peinture murale entre le VIIIe et le XIIe siècle en Bourgogne », *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 40, 1997, p. 57-90. Sapin (C.) (dir.), *Peindre à Auxerre au Moyen Âge, IVe-XIe siècle. Dix ans de recherches à l'abbaye Saint-Germain et à la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre*, Auxerre-Paris, 1999.

² Bessac (J.-C.), Burnouf (J.), Journot (F.), Prigent (D.), Sapin (C.), Seigne (J.), *La construction, la pierre*, Paris, 1999 (« Archéologiques »). Parron-Kontis (I.), Reveyron (N.) (dir.), *Archéologie du bâti. Pour une harmonisation des méthodes*, Actes de la table ronde (9-10 novembre 2001), Musée archéologique de Saint-Romain-en-Gal, Paris, 2005.

³ Cette méthode de fixation ne peut s'appliquer que sur des peintures déjà consolidées. Elle pose d'ailleurs le problème de l'impossibilité d'intervenir sur ces structures particulièrement fragiles. Dans la crypte de Saint-Nicolas de Tavant (Indre-et-Loire), la localisation des peintures sur les voûtes a contraint l'équipe de terrain encadrée par Carlos Castillo à utiliser une structure en bois soutenant le calque. A Saint-Savin, ce

postérieure grâce à un logiciel de dessin vectoriel. Ce programme permet de travailler dans la gamme des couleurs, préalablement identifiées sur place, grâce à un code de nuancier et reproduites sur un tirage papier. Ce traitement facilite l'analyse archéologique par la décomposition stratigraphique des peintures et la possibilité de reproduire ces documents, ce qui rend leur consultation plus aisée.

A la fin de cette première étape du travail à Saint-Savin, nous avons pu faire des déductions très importantes pour la compréhension des peintures. Il faut toutefois conserver à l'esprit que les résultats définitifs et complets de l'étude seront obtenus après l'achèvement de la reprise des calques.

À travers la réalisation des relevés, nous avons mis en évidence certaines stratigraphies et pigments dont l'interprétation réclamait des analyses chimiques. Les prélèvements d'enduits et l'analyse des supports apportent également des éléments nouveaux concernant les matériaux utilisés. Ils confirment les phases successives d'un même chantier, par l'observation des superpositions des couches picturales, séparées parfois par de fines traces de poussière ou dans le meilleur des cas par un fin badigeon. Les analyses chimiques des pigments ont été réalisées grâce à la collaboration du Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques⁴. Ces données seront mieux exploitées à la fin de la deuxième intervention car elles pourront faire l'objet de nombreuses comparaisons et contribueront à l'étude globale des peintures de la nef de Saint-Savin.

Le travail consiste en effet à étudier la technique picturale, proposer un résumé graphique des différents stades d'élaboration des peintures relevées et déterminer une chronologie relative des décors dans l'ensemble de la construction. Il est important de signaler que la réalisation systématique d'un relevé stratigraphique dans chaque travée n'aurait pas été utile : le choix des scènes a été fait par rapport à une problématique archéologique ou iconographique. Néanmoins, pour le reste des peintures, une fiche analytique a été élaborée afin de constituer une grille d'observation permettant de compléter l'étude dans son ensemble et de mieux comprendre les changements relatifs aux décors picturaux.

Actuellement, l'ensemble de la nef est recouvert de peintures, mais leur composition et leur traitement sont très divers. On a souvent parlé de « deux ateliers » qui auraient travaillé de façon différente. Dans les trois premières travées, les peintures sont effectuées directement sur l'enduit sans badigeon intermédiaire. Cet espace est délimité par un *arricio*⁵ d'environ 5 mm d'épaisseur qui recouvre l'ensemble de la travée. Il est composé d'une couche de mortier très chargé en sable. D'après le prélèvement, l'enduit ne présente pas de trace de liant particulière : il est chargé en sable et le liant est constitué par de la chaux. On peut parler de la mise en place d'une *pontata*⁶ car la structure de l'espace délimité correspond à la hauteur d'un échafaudage, ce qui a permis de mettre en place des personnages de dimensions supérieures à la taille humaine.

Création de la femme, Présentation d'Ève à Adam et la Tentation d'Ève (Fig. 1)

Ces scènes sont situées à la suite les unes des autres dans la deuxième travée nord de la nef, sous la Création du soleil, de la lune et des étoiles. Les trois scènes juxtaposées correspondent à trois étapes narratives différentes : la Création de la femme, la Présentation d'Ève à Adam et la Tentation d'Ève. Le récit du Péché Originel se poursuit dans la travée suivante, avec trois scènes fortement détériorées

dispositif n'était pas envisageable car il aurait provoqué un encombrement excessif du chantier. Aussi a-t-on opté pour la solution des calques fixés sur les enduits modernes, déjà prônée par Carlos Castillo dans l'Abbaye Saint-Germain d'Auxerre, à la Cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre et à l'église de Branches (Yonne), l'ensemble des chantiers dirigés par Christian Sapin.

⁴ Ils ont été réalisés par Paulette Hugon et Dominique Martos, chargées de l'étude (équipe de peintures murales du Laboratoire Recherche des Monuments Historiques, Champs-sur-Marne) que je tiens à remercier ici. Certains échantillons de couleur rouge, jaune, bleu-gris, noire, verte et blanche ont été prélevés dans les différentes scènes, sur la couche picturale. Les échantillons ont été analysés au microscope électronique à balayage qui, en complément de l'étude au microscope optique, s'est avéré indispensable pour déterminer la nature chimique des composants inorganiques constituant les pigments, et établir avec certitude la superposition des différentes couches picturales.

⁵ Mortier préparé à base de chaux et de sable que l'artiste étalait sur le mur tout en le laissant rugueux. La chaux était utilisée comme mortier en raison de ses capacités de conservation des pigments. Les proportions de sable et chaux étaient variables suivant la finesse voulue pour l'enduit, néanmoins la dernière couche étant la plus fine.

⁶ Plans souvent rectangulaires que l'on détermine par rapport à la surface de mur que les peintres travaillent sur un échafaudage. Dans la peinture romane on constate que les peintres avaient pour tradition de travailler selon un système à *pontata*, la surface à peindre étant divisée en larges zones correspondant à la hauteur de l'échafaudage (*ponteggio* en italien ancien). Les limites des joints entre ces *pontate* se trouvent généralement en bordure des scènes, mais souvent aussi au niveau des genoux des personnages. Elles peuvent être décelées aisément en lumière rasante. Le travail en *pontate* devait être relativement rapide, puisque la surface à enduire correspondait à toute une scène.

mais dont on peut supposer, par la simple observation, que le style et la technique étaient semblables à ceux de la travée que nous allons analyser.

Les lacunes les plus importantes se situent sur la partie supérieure droite de la scène, sur environ deux tiers de la travée. C'est ici que se sont concentrées les interventions XIX^e, posées sur un enduit roman et, quelquesfois, sur la couche picturale romane. Sur le bord inférieur du panneau à une hauteur allant de 10 à 20 centimètres au-dessus de la corniche, se trouvent des décrochements d'enduit roman. La scène est encadrée par une bande ocre rouge rehaussée de cercles blancs. La partie inférieure repose directement sur une corniche à décor ornemental.

L'espace correspond à un panneau rectangulaire, limité par les doubleaux. Sur cette surface a été posée une couche d'environ 5 mm d'enduit. Cet *arricio* est celui qui a été mis en place au XI^e siècle. La première pose se fait d'un seul tenant de gauche à droite et s'arrête à 30 cm au-dessus de la corniche. Un deuxième enduit vient chevaucher cette première couche pour compléter le panneau sur la partie inférieure. Cette intervention a eu lieu avant même de mettre en place le dessin préparatoire : on remarque que les pieds d'Adam sont dessinés sur cette couche inférieure d'enduit correspondant au sol.

Sur le premier tiers gauche du panneau, le Christ se penche en direction d'Adam, dirigeant sa main vers son flanc. L'arbre qui se trouve en bordure de scène et qui précède le Christ reprend exactement la forme de son corps dont le dos est fortement courbé. Cette parfaite adaptation de la forme de l'arbre à celle du Christ accentue considérablement l'intensité du mouvement dans lequel le Créateur prélève une côte au corps endormi d'Adam.

Celui-ci est allongé, il pose son coude sur le sol et abandonne sa main gauche au Christ. Dans cette scène, on a donné à Adam une position semblable à celle qu'il a reçu dans la scène de sa propre création qui précède directement celle-ci. Ses jambes servent de transition avec la Présentation d'Ève à Adam où le Christ tourne le dos et tend sa main vers deux personnages barbus. Dans le troisième registre vertical, Ève, dessinée sous un arbre jaune, désigne de ses mains un serpent de taille très importante, chevauchant la bande de registres.

La scène repose sur un sol à décor végétal avec le même traitement stylistique que celui de la scène précédente. Le relevé archéographique nous a permis de reconstituer le modèle de la composition : des tiges blanches partent d'un noyau central et sont couronnées par des fleurs rouges aux bords blancs, les rameaux sont divisés par une série de rehauts blancs horizontaux alignés.

L'ensemble du panneau a été élaboré selon une technique mixte, confirmée par les analyses réalisées par le Laboratoire de Recherches des Monuments Historiques. Le dessin préparatoire est fait *a fresco*⁷ pour les corps nus des personnages, à l'exception des mains, des pieds et des visages. On voit sur la figure du Christ que le tracé du dessin préparatoire s'arrête à la limite de son cou et de son oreille, ainsi que sur son talon droit. Il est perceptible également sur son nimbe, sous le bras droit d'Adam et sur sa main gauche. Sur les surfaces des corps, il disparaît derrière les rehauts rouges ajoutés pour la plupart à la fin de l'intervention. Le dessin préparatoire est également absent sur les arbres, le serpent et les éléments de décor placés sur la partie inférieure, réalisés *a fresco* probablement parce qu'ils étaient plus faciles à exécuter.

Lors de la réalisation du relevé et grâce au nuancier Panthone, nous avons observé que la couleur rouge du dessin préparatoire ressemble à celle des rehauts exécutés en dernière phase du processus pictural. On suppose que c'est le même pigment qui a été utilisé.

Si l'on considère que le dessin préparatoire a été exécuté *a fresco*, il faut en déduire que le peintre possède une grande maîtrise technique. Le dessin est d'exécution minutieuse car il trace en grande partie des éléments définitifs, recouverts par les voiles de vêtements. Le meilleur exemple se trouve

⁷ Ces traits ont bien adhéré au mur par carbonatation (réaction chimique créée par l'évaporation de l'eau de l'enduit, le gaz carbonique de l'air se combine avec l'hydroxyde de calcium de la chaux pour former une pellicule de carbonate de calcium : le calcin).

sur la cuisse et les mollets du Christ, réalisés avec de fins coups de pinceau directement sur l'enduit et qui marquent définitivement leur place (Fig. 2).

La structure des visages est également délimitée par un tracé préparatoire, mais les détails physiologiques sont exécutés avec une seule couche picturale, en l'occurrence des rehauts rouges et blancs sur un fond de carnation rose saumon. On remarque une certaine recherche de volume par l'emploi d'une couleur intermédiaire jaune sous les yeux, le menton et les commissures de la bouche d'Adam et du Christ. Enfin, les détails sont exécutés au moyen de traits rouges et blancs en une couche picturale unique.

Stratigraphie des visages du Cycle de la Genèse

1. Rouge 1, dessin préparatoire (nimbe, la limite du cou et des oreilles).
2. Aplat rose (carnation).
3. Jaune 1 (fond des cheveux et du nimbe du Christ).
4. Rouge 2 (détails des visages).
5. Jaune 2 (ombres des visages : yeux, nez, bouche. Et rehauts pour les traits des cheveux⁸
6. Blanc (rehauts et lumières) Rouge 3 (détails des visages).

Pour ce qui concerne l'arbre qui divise la scène entre la Création et la Présentation d'Ève, nous pouvons affirmer qu'il s'agit entièrement d'un arbre du XI^e siècle dans lequel nous n'avons pas repéré de dessin préparatoire mais dont il est possible d'établir une composition stratigraphique d'exécution :

1. Jaune 1 (fond directement sur l'enduit marquant sa forme).
2. Rouge 2 (limite les bords).
3. Jaune 2 (ornements en forme de virgules, aussi en surépaisseur).

On remarque que le pied gauche du Christ vient s'inscrire sur le fond de l'arbre sur environ 1cm, ce qui laisse supposer que celui-ci a été peint après l'achèvement de l'arbre. On pourrait donc penser à une élaboration de l'image de gauche à droite. D'autant que la main gauche du Christ apparaît par transparence sous l'avant-bras gauche d'Adam. La main du Christ a été entièrement exécutée avant de mettre en place le bras d'Adam puisqu'on y distingue le tracé rose ainsi que les rehauts rouges et blancs placés normalement en fin d'intervention.

Le Christ est le seul personnage à être vêtu dans tout le cycle. Les vêtements que nous avons analysés ont tous les mêmes caractéristiques : les tuniques sont blanches ; leur traitement est particulier, car elles n'ont pas de couche picturale pour leur donner un fond. En effet, leur couleur de fond correspond à celle de l'enduit de fond (« blanc »), l'effet de texture n'étant créé que par une impression de relief découlant de la juxtaposition de traits blancs et rouges marquant les plis de vêtements.

Le dessin final, est réalisé par les rehauts rouges et blancs. Le rouge reprend le tracé des constructions des corps et les bords des vêtements. Le blanc marque les rehauts de volume des corps et des vêtements, cette technique est d'ailleurs très réussie pour le traitement des nus.

Seuls trois repentirs sont visibles dans l'ensemble de la peinture: le pied droit du Christ était placé plus haut, le bras droit et la main gauche d'Adam avaient une autre position.

Les couleurs rappellent celles du panneau précédent : un mélange de tons rouge, rose saumon, blanc et jaune. La palette est à première vue peu variée par rapport à celle qu'on trouve dans le porche, même si le style est comparable. Curieusement, une ligne horizontale marquant la limite du sol est noire à gauche du Christ et devient grise avec des traces vertes au milieu de scène. Il faut encore

⁸ Ces jaunes sont identiques mais les rehauts sont légèrement plus épais car ils forment une surépaisseur.

souligner la découverte des restaurateurs⁹ d'infimes fragments de fonds de scène permettant aujourd'hui de se faire une idée de l'aspect chromatique d'ensemble que devait présenter ces scènes. Cette scène ne se détachait donc pas sur un fond uni clair, comme le sacrifice de Caïn et Abel dont il va bientôt être question, mais sur un fond composé de trois panneaux de couleurs différentes¹⁰.

Le Sacrifice de Caïn et Abel

Cette scène a suscité une approche différente de celle que nous avons effectuée pour le cycle de la Création. Elle appartient en effet à une série élaborée par une autre main que celle qui a réalisé les trois premières travées. Nous trouvons ici une facture différente tant pour le traitement des corps que pour celui des drapés et des fonds.

Lors d'une première observation, la question la plus importante qui s'est posée est celle du repentir visible sous la scène actuelle (fig. 3). Dans un premier temps, les deux frères se tenaient face-à-face, dans une position presque semblable, les jambes fléchies et la tête tournée vers une main divine sortant d'une nuée. Quel était l'état de mise en couleur de la première scène lorsque le repentir est intervenu? En observant plus attentivement la réalisation définitive, on s'aperçoit qu'elle pose autant de questions que le repentir. On remarque plusieurs repeints (rouge, jaune, vert) sur la couche d'origine. S'agit-il de repeints appartenant à la première mise en place de la peinture, ou s'agit-il de modifications postérieures ?

L'espace est délimité à gauche par la scène d'Ève filant et à droite par un faux doubleau orné de médaillons. La scène est peinte sur une couche de mortier d'environ 8 mm¹¹ recouverte dans son ensemble par un fin badigeon, la technique sur badigeon a été confirmée grâce aux analyses de prélèvements¹². Le dessin préparatoire souvent recouvert par l'ensemble des couches picturales est ici conservé sur la cape d'Abel et sur le linge dans lequel il porte l'agneau. Pour ces deux éléments le dessin n'a été recouvert ni par une couche picturale ni par des rehauts colorés souvent utilisés comme dessin final. On remarque également quelques tracés préparatoires sur les jambes du Christ et sur ses manches.

Pour les vêtements, on a appliqué les couleurs rouge et jaunes sur le dessin préparatoire. Les bords des tuniques restent dans un premier temps transparents sur environ 15 cm : celui d'Abel a été repeint en vert, peut-être au moment où l'on a recouvert le sol qui était rouge à l'origine¹³.

Finalement, on a mis place les plis des drapés pour donner un effet de relief. On analysera séparément la stratigraphie des trois personnages car ils ont tous reçu un traitement différent.

Abel :

1. Rouge 1, dessin préparatoire (cape et linge), vert (*pseudo-verdaccio*¹⁴ pour la barbe et les cernes).
2. Rouge 2 (fond de la tunique), jaune 1 (fond du nimbe et de l'agneau), rose 1 (carnations des mains et les visages).
3. Rouge 3 (détails des visages, mains et nimbes), jaune 1 (profil de l'agneau).
4. Blanc 1 (rehauts, plis et lumières).
5. Blancs 2 (ornements de trois points sur la tunique)
6. Rose 2 et rouge 4 (reprises sur les pieds), verte 2 (reprise pour le bord de la tunique et ornement horizontal à niveau de la cuisse).

⁹ Equipe de restauration ARCC (Atelier de Restauration et Conservation du Centre), dirigée par Brice Moulinier et composée de Claire Dandrel, Emmanuelle Cante.

¹⁰ HUGON (P.), MARTOS (D.), « Etude scientifique des peintures de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe », dans *Couleurs et lumière à l'époque romane. Colloques d'Issoire 2005-2007*, Clermont-Ferrand, 2011 (Revue d'Auvergne), p. 227-242.

¹¹ Cette épaisseur a été observée lors de la consolidation de la surface située entre la bande faitière et la scène. Ce mortier a reçu ensuite un enduit plus lisse sur lequel a été posé le badigeon destiné à recevoir la peinture.

¹² L'ensemble des prélèvements faits sur cette scène présente une couche intermédiaire de badigeon entre le mortier et les couches picturales.

¹³ On voit clairement la couleur verte mordre sur le bord rouge du vêtement, comme le confirme le prélèvement N°05.13.

¹⁴ *Verdaccio* : traces de peinture verte marquant les ombres des yeux et des pommettes appliquées sur la carnation. Dans le cas présent, nous parlons de *pseudo-verdaccio* puisque sa technique est différente, la couleur est mise en place sous la carnation, dans la stratigraphie du dessin préparatoire.

Christ

1. Rouge 1, dessin préparatoire (bord de la tunique et les manches).
2. Jaune 1 (fond de la tunique et des cheveux), rose (carnation)
3. Jaune 2 (ombres sur le visage et recouvrement du jaune 1 sur la tunique, mise en place de façon localisée¹⁵).
4. Rouge 2 (détails des bordures, des cheveux et des mains).
5. Blanc 1 (lumières).
6. Rose 2 et Rouge 4 (reprise des pieds).

La couleur rouge du dessin préparatoire n'est visuellement pas la même que celle des rehauts exécutés en dernière phase, qui semblent plus épais et plus foncés. Le tracé du dessin est d'exécution minutieuse. Il marque en grande partie des éléments repris ou recouverts par les voiles des vêtements. Le meilleur exemple se trouve sur les cuisses et les mollets du Christ réalisés avec de fins coups de pinceau directement sur le badigeon et marquant définitivement leur place.

Le visage du Christ reste encore, difficile à comprendre. La couleur de sa carnation et son traitement ne sont pas les mêmes que pour Abel. Aucune couche de peinture sous-jacente n'a été repérée lors de l'analyse du visage, ce qui laisserait penser qu'il est également d'origine¹⁶.

On observe également certaines reprises de couleur rouge pour les contours du visage. Il y a une superposition des rouges sur les cheveux et l'épaule gauche. Cela correspond à un repentir, soit d'une épaule plus haute soit d'une chevelure plus longue.

Sur le nimbe, on remarque la reprise de la croix en noir et turquoise passant sur les rehauts circulaires blancs d'origine. A cet endroit, la couleur jaune des cheveux est aussi reprise car elle passe sur le turquoise qui n'est pas employée avant le XIV^e siècle¹⁷.

Pour ce qui concerne ses mains : on aperçoit derrière la droite main définitive, le tracé d'une main antérieure avec une position différente. Il reste tout de même à prouver qu'il s'agit d'une main antérieure et non pas d'un dessin préparatoire¹⁸. Sa main gauche est d'origine, ainsi que sa manche : on peut observer le dessin préparatoire de ces deux éléments sur la même strate que le reste du dessin préparatoire de la scène.

Une reprise très importante a eu lieu sur la poitrine du Christ : à l'endroit où l'ornement de cercles jaunes à bord rouge se détachait sur un fond jaune. Dans un deuxième temps, on remarque des cercles blancs sur un fond noir (qui était peut-être rouge et noirci avec le temps) (Fig.3).

Poitrine 1 : 1. Fond jaune
2. Cercles rouges

Poitrine 2 : 1. Fond noir (actuel), minium¹⁹
2. Cercles blancs sans bord

On peut déduire grâce à ces observations que l'ensemble de la partie supérieure de la figure du Christ a été repris, à l'exception du visage.

Stratigraphie de Caïn

La stratigraphie de Caïn peut difficilement être visualisée correctement sans la reprise des relevés. Sa tunique est actuellement verte à rehauts jaunes et comporte deux couches composées de rouge différents : sous la couche définitive, on devine des formes correspondant probablement à une tunique jaune à rehauts rouges²⁰. La cape à l'origine rouge, a été recouverte par une deuxième

¹⁵ La superposition des jaunes donne plus de relief à certains éléments de la peinture. Cela est confirmé par le prélèvement N°05.08.

¹⁶ Absence de *pseudo-verdaccio*, d'ombres jaunes sous les yeux et emploi d'un rose plus clair pour la carnation.

¹⁷ Confirmé par le prélèvement N° 05.11a, fait sur la zone intermédiaire entre la scène et la bande faîtière remaniée au XV^e, et qui identifie les couches rouges et turquoise comme étant une reprise XV^e sur le jaune d'origine.

¹⁸ La reprise définitive du relevé nous permettra de connaître l'ampleur du programme pictural initial.

¹⁹ Confirmé par le prélèvement 05.10b, fait sur le vêtement de Caïn et qui a été identifié comme étant une altération du minium.

²⁰ Cette hypothèse reste à confirmer par la reprise des calques, mais elle est corroborée par le prélèvement N°05.12.

couleur rouge avec des rehauts rouges plus vifs²¹. Le dessin final a été réalisé avec des rehauts rouges et blancs. Dans cette dernière phase, le rouge reprend le tracé de construction des corps et les bords des vêtements. Le blanc marque les rehauts des plis et des volumes des corps.

La palette des couleurs est plus variée et recherchée que dans les trois premières travées : plusieurs tons de rouge et de jaune, blanc, vert, noir et gris-bleuté.

Le fond vert du sol a été repris ultérieurement. Le bord inférieur, à l'origine rouge, a été recouvert par une couleur verte sur environ 50 cm. Le vert passe sur les jambes de Caïn et efface certains détails qui ont été repris avec une deuxième couleur rouge afin les rafraîchir, mais avec moins de minutie. On peut en déduire que certains détails des pieds sont postérieurs à la mise en place initiale.

Conclusion

Ces observations ont permis d'éclaircir plusieurs aspects des peintures de la nef de Saint-Savin. Dans le cycle d'Adam et Eve, il est désormais possible de repérer les interventions du XIX^e siècle, ce qui permet de visualiser et d'étudier le style du XI^e siècle sans être perturbé par les interventions postérieures. Il est également apparu qu'Adam était imberbe au moment de la création d'Eve alors qu'il porte la barbe lorsque celle-ci-lui est présentée, ce qui soulève un problème d'interprétation pour le moins ardu.

Quant au relevé du Sacrifice de Caïn et Abel, il a montré que les repeints consécutifs à la réfection de la bande faîtière à la fin du Moyen Âge sont beaucoup moins importants qu'on ne l'imaginait. L'authenticité du visage du Christ demeure incertaine mais le problème devrait être résolu grâce à de nouveaux prélèvements. On peut en revanche être assuré que les traces de rouge foncé, naguère attribuées par Itsuji Yoshikawa au « Peintre des retouches »²², correspondent en réalité à une couleur d'origine utilisée pour marquer certains détails et donner plus d'intensité à la peinture. Il est également apparu qu'à l'inverse de la main de Dieu surgissant d'un segment de ciel, la première représentation de Caïn avait déjà reçu une couche picturale au moment du repentir, ce qui signifie que ce repentir est intervenu à un stade relativement avancé de l'élaboration de la scène. On remarque enfin que les vêtements de Caïn ont été mis en couleur à deux reprises, peut-être dans le but de respecter la hiérarchie entre le Christ et Caïn et dans un souci de symétrie²³.

Les relevés stratigraphiques offrent ainsi un fondement extrêmement solide au développement d'une réflexion renouvelée sur la technique, le style et l'iconographie des peintures de Saint-Savin-sur-Gartempe.

²¹ La cape était certainement à l'origine rouge à rehauts orangés (couleur du minium). Actuellement, ils sont devenus noirs après leur oxydation. On trouve néanmoins quelques traces de pigment qui nous permettent d'imaginer l'intensité de la couleur originale.

²² Yoshikawa (I.), *Peintures de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe*, Tokyo, 1982.

²³ ANGHEBEN (M.), « Saint-Savin-sur-Gartempe, nouvelles recherches : problématique et méthode », dans *Couleurs et lumière à l'époque romane. Colloques d'Issoire 2005-2007*, Clermont-Ferrand, 2011 (Revue d'Auvergne), p. 197-225.

Bibliographie

Angheben (M.), « Saint-Savin-sur-Gartempe, nouvelles recherches : problématique et méthode », dans *Couleurs et lumière à l'époque romane. Colloques d'Issoire 2005-2007*, Clermont-Ferrand, 2011 (Revue d'Auvergne), p. 197-225.

Bessac (J.-C.), Burnouf (J.), Journot (F.), Prigent (D.), Sapin (C.), Seigne (J.), *La construction, la pierre*, Paris, 1999 (« Archéologiques »).

Hugon (P.) et Martos (D.), « Etude scientifique des peintures de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe », dans *Couleurs et lumière à l'époque romane. Colloques d'Issoire 2005-2007*, Clermont-Ferrand, 2011 (Revue d'Auvergne), p. 227-242.

Parron-Kontis (I.), Reveyron (N.) (dir.), *Archéologie du bâti. Pour une harmonisation des méthodes*, Actes de la table ronde (9-10 novembre 2001), Musée archéologique de Saint-Romain-en-Gal, Paris, 2005.

Rollier-Hanselmann (J.), « D'Auxerre à Cluny : techniques de la peinture murale entre le VIII^e et le XII^e siècle en Bourgogne », *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 40, 1997, p. 57-90.

Sapin (C.) (dir.), *Édifices et peintures aux IV^e-XI^e siècles*, Actes du 2^e colloque CNRS Archéologie et enduits peints 7-8 novembre 1992, Auxerre Abbaye Saint-Germain, Auxerre, 1994.

Sapin (C.) (dir.), *Peindre à Auxerre au Moyen Âge, IV^e-XIV^e siècle. Dix ans de recherches à l'abbaye Saint-Germain et à la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre*, Auxerre-Paris, 1999.

Sarrade (C.), *La chapelle de Plaincourault (Indre). Technique et iconographie des peintures romanes de l'abside*, mém. Master 2 Recherche, Angheben (M.) (dir.), 2 vol., Université de Poitiers, octobre 2006.

Yoshikawa Itsuji, *Peintures de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe*, Tokyo, 1982.

Illustrations