De la main à l'esprit : étude sur les techniques et les styles des peintures murales dans l'ancien diocèse de Tours (XIe -XVe siècles)

Amaelle Marzais

▶ **To cite this version:**

Amaelle Marzais. De la main à l'esprit : étude sur les techniques et les styles des peintures murales dans l'ancien diocèse de Tours (XIe -XVe siècles). Art et histoire de l'art. Université de Tours (UT), Tours, FRA, 2021. Français. NNT : . tel-03594192

HAL Id: tel-03594192
https://theses.hal.science/tel-03594192

Submitted on 2 Mar 2022

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.

UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE : Humanités & Langues – H&L

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

THÈSE présentée par :

Amaëlle MARZAIS

soutenue le : **30 novembre 2021**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours**

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

De la main à l'esprit : étude sur les techniques et les styles des peintures murales dans l'ancien diocèse de Tours

(XI^{e}-XV^{e} siècles)

Volume 1 : Texte

THÈSE dirigée par :

Monsieur SALAMAGNE Alain	Professeur, université de Tours
Monsieur ANGHEBEN Marcello	Maître de conférences HDR, université de Poitiers

RAPPORTEURS :

Madame MALLET Géraldine	Professeur, université Paul-Valéry - Montpellier 3
Monsieur SAPIN Christian	Directeur de recherche émérite au CNRS, université de Bourgogne

PRÉSIDENTE DU JURY :

Madame LORANS Elisabeth	Professeur, université de Tours, membre de l'IUF

JURY :

Monsieur ANGHEBEN Marcello	Maître de conférences HDR, université de Poitiers
Madame LORANS Elisabeth	Professeur, université de Tours, membre de l'IUF
Madame MALLET Géraldine	Professeur, université Paul-Valéry - Montpellier 3
Monsieur SALAMAGNE Alain	Professeur, université de Tours
Monsieur SAPIN Christian	Directeur de recherche émérite, université de Bourgogne
Madame VICTOIR Géraldine	Maître de conférences, université Paul-Valéry - Montpellier 3

SOMMAIRE

Remerciements **5**
Introduction **7**
Partie 1 ..... **10**
Chapitre 1 : Bilan historiographique sur la peinture murale en France **11**

1.1. Le temps des grands inventaires : XIX^e^-XX^e^ siècles 11
1.2. La réalisation de corpus régionaux 13
1.3. De nouvelles découvertes de peintures murales 15
1.4. Étudier les peintures murales 16
1.4.1. L'iconographie 16
1.4.2. Les approches plurielles et pluridisciplinaires 17
1.4.3. La matérialité 19
1.5. La datation 23

Chapitre 2 : Présentation du corpus et des problématiques **26**

2.1. Corpus et problématiques 26
2.1.1. Le diocèse de Tours au Moyen Âge comme limite géographique du corpus 26
2.1.2. Les bornes chronologiques : du XI^e^ au XV^e^ siècle 29
2.2. État des recherches sur les peintures murales en Touraine 32
2.3. La peinture murale comme source matérielle 48
2.4. Bilan de la documentation graphique 50

Chapitre 3 : Méthodes **57**

3.1. Méthode d'étude appliquée à chaque édifice 57
3.2. Relevé au calque ou à partir d'une orthophotographie 59
3.3. Les analyses en laboratoire 62
3.4. Le Système d'Information Géographique 65

Partie 2 ..... **66**
Chapitre 4 : La préparation matérielle du chantier **69**

4.1. La technique mixte issue de la fresque 69
4.2. La peinture a secco 73
4.3. Les liants 74
4.4. Les pigments 77

Les ocres rouge et jaune 78
Le minium 80
Le vermillon 81
L'hématite 82
Le noir de charbon 82
Le blanc de chaux ou de craie 83
Le blanc de plomb 83
La terre verte 84
La malachite 84
Le chlorure de cuivre 85
Le faux bleu 85
Le lapis-lazuli 87
L'azurite 89

Chapitre 5 : Le report du projet sur la paroi 93

5.1. La sinopia 93
5.2. La préparation du support de la couche picturale 95
5.2.1. Sur un enduit frais 95
5.2.2. Sur un badigeon sec 101
5.3. L'enduisage 103
5.3.1. Les couvrements 103
5.3.2. Les murs 106
5.3.3. Les baies 107
5.4. Les tracés préparatoires 109
5.4.1. Sur un enduit frais 109
5.4.2. Sur un enduit ou un badigeon sec 115
5.5. Les échafaudages 121
5.6. Le déroulement du chantier 125
5.6.1. La technique mixte issue de la fresque 125
5.6.2. Les peintures à sec 130

Chapitre 6 : La mise en couleur 133

6.1. La palette chromatique 133
6.2. Le phasage de la mise en œuvre des séquences colorées 139
6.3. La gestuelle 154
6.4. Les pochoirs 156
6.5. Les cabochons 158
6.6. Le brocart appliqué 160

Chapitre 7 : L'identité des peintres 164

7.1. Les recherches en archives 164
7.2. L'évolution de la manière de peindre 167
7.3. L'identification de plusieurs mains au sein d'une même campagne 179

Partie 3 189
Chapitre 8 : La mise en place d'une typo-chronologie à partir du style et de la technique 191

8.1. Objectifs et méthode de la typo-chronologie 191
8.1.1. Objectifs 191
8.1.2. Critères retenus pour établir la typo-chronologie 192
8.2. Groupes obtenus à partir des sous-critères 194
8.2.1. Les visages 194
8.2.2. L'anatomie 203
8.2.3. Les plis 209
8.2.4. Les fonds 216
8.2.5. Les encadrements 218
8.2.6. La pertinence des critères 220

Chapitre 9 : Les repères chronologiques 222

9.1. La chronologie relative 222
9.1.1. Le support architectural 222
9.1.2. Les critères iconographiques 228
9.1.3. Les critères techniques 235
9.1.4. Les critères stylistiques 238
9.2. Les datations en laboratoire 250
9.2.1. La dendrochronologie et la datation de la chaux par AMS (spectrométrie de masse par accélérateur) 252
9.2.2. Les charbons dans l'enduit 252
9.2.3. La datation d'un poil de pinceau par AMS (spectrométrie de masse par accélérateur) 255

Chapitre 10 : La proposition d'une typo-chronologie 256

10.1. La datation des peintures historiées du corpus 256
10.2. La proposition d'une typo-chronologie des peintures du corpus 262
Groupe 1 262
Groupe 2 264
Groupe 3 265
Groupe 4 266
Groupe 5 267
Groupe 6 268
Groupe 7 269
Groupe 8 269
Groupe 9 270

Conclusion 273
Glossaire 278
Bibliographie 283

Instruments de travail 283
Ouvrages consultés 284
Rapports 315
Sources imprimées 283

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mes deux directeurs de thèse Alain Salamagne, Professeur en histoire de l'art médiéval à l'Université de Tours et à Marcello Angheben, Maître de conférences Habilité à diriger des recherches en histoire de l'art médiéval à l'Université de Poitiers. Ils ont su m'accorder une attention constante, tout au long de ces quatre années de recherche, me prodiguant avec bienveillance leurs conseils avisés et leurs encouragements. Je les remercie à nouveau pour les heures passées à corriger ce travail et tous les autres à côté.

J'adresse une pensée particulière à Frédéric Epaud qui m'avait encadrée au cours de mon mémoire de master en archéologie et qui m'a également apporté son aide et son soutien au cours de mon doctorat.

Un grand merci à tous les propriétaires, maires et mairesses de m'avoir permis de visiter à plusieurs reprises chacun des édifices étudiés, d'y poser mon échafaudage et de m'avoir fait confiance. Merci également à tout le personnel des mairies d'avoir toujours facilité mes visites et pour leur intérêt pour le patrimoine.

Mes pensées vont également au personnel des Archives Départementales d'Indre-et-Loire, celui de la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine ainsi que les membres de la Société Archéologique de Touraine qui m'ont permis de consulter leurs archives. Mes remerciements s'adressent également à la Direction Régionale des Affaires Culturelles Centre-Val de Loire, au Service Régional de l'Archéologie et à leur personnel pour leur confiance, leur soutien et leur aide.

Je remercie sincèrement les restaurateurs et les restauratrices qui ont accepté de partager leurs archives et leurs expertises avec moi : Elisabeth Evangelisti, Véronique Legoux, Brice Moulinier, ainsi que le Conservatoire Muro dell'Arte et Sabine de Freitas. Merci à Clémentine Poirier qui m'a appris à faire mes premiers prélèvements et mes premières analyses.

Je souhaite également remercier les membres du Groupe de Recherche sur la Peinture Murale pour nos échanges toujours fructueux et leur bienveillance.

Je tiens à remercier les membres du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, ceux du Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale et plus particulièrement Carolina

Sarrade et Claire Boisseau, ainsi que tous les membres du Laboratoire Archéologie et Territoires, pour m'avoir accueillie et permis de construire un environnement de travail joyeux : Monsieur Rodier, Monsieur Husi, Elisabeth, Olivier, Corinne, Florian et bien sûr Alexandre L., Arthur, Bastien, Gaël, Nathanaël, Rémi, Sarah, Solène et Thomas. Merci à mes proches Kévin, Morgane, Alexandre V., Alix, Sébastien, pour leur écoute patiente et attentive.

Ce travail n'aurait pas pu voir le jour sur le terrain sans le soutien de Solène et sa capacité à monter sur les échafaudages sans jamais faillir et sans les relectures de Kévin, Gaël et Agnès. Je les remercie pour le temps qu'ils m'ont accordé, leur patience et leur bienveillance.

A ma famille que je préfère remercier de vive voix et à mon père.

Introduction

« Je ne crois pas aux improvisateurs. En réalité, le grand art est toujours le produit d'une extraordinaire habileté technique ».

Federico Zeri

Ce propos de l'historien de l'art Federico Zeri résume parfaitement le sentiment qui se dégage lorsque j'observe une peinture murale. Le travail de recherche mené dans le cadre de cette thèse fait suite à deux masters. Le premier en Histoire de l'art ne devait concerner que la chapelle du château de Véretz (Indre-et-Loire) et a finalement été étendu à son décor peint d'une belle qualité des XVI^{e} et XVII^{e} siècles[1]. Ces décors ont été une première approche de la peinture murale et la succession des campagnes m'est apparue comme un premier défi technique à relever. J'ai donc poursuivi mon travail sur les peintures à l'aide d'un deuxième master en Archéologie, afin de mieux comprendre la mise en œuvre de ces décors et de compléter mon regard d'historienne de l'art, cette fois-ci roman, dans l'ancienne église paroissiale Saint-Georges à Rochecorbon (Indre-et-Loire) [2].

L'étude de ces peintures a permis d'entamer le processus de réflexion et la mise en place d'une méthode pluridisciplinaire combinant l'histoire de l'art et l'archéologie afin de répondre à mes premières interrogations sur la matérialité des œuvres d'art médiévales : comment sont concrètement créées les peintures murales ? Avec quels outils et matériaux ? Comment est organisé un chantier et plus généralement, comment travaillent les peintres ?

La collecte de données documentaires au cours de mes deux masters et au début de ma thèse m'a conduit à consulter des comptes rendus de restaurations et de résultats d'analyses physico-chimiques concernant les œuvres retenues dans le corpus doctoral. Les observations macroscopiques *in situ* ont permis de préciser la compréhension des techniques et la connaissance des matériaux mis en œuvre dans ces peintures.

[1] MARZAIS, 2016.
[2] MARZAIS, 2017.

Dans le cadre de cette de thèse de doctorat, cette collecte de données s'est poursuivie et s'est étendue à un échantillonnage de dix-neuf édifices religieux peints dans l'ensemble de la Touraine, composés de cinquante-deux campagnes dont l'exécution est plus ou moins équitablement répartie entre les XI^{e} et XV^{e} siècles. Les types de production peinte envisagés ici présentent de multiples visages en raison de la période chronologique longue et des statuts diversifiés des édifices concernés, même s'ils demeurent dans le domaine de l'architecture religieuse.

La peinture murale ne se limite pas à orner l'architecture, mais aussi à signifier et séparer des espaces au sein de l'édifice. Elle sert aussi de support à la liturgie ainsi qu'à la prière. Les enduits recouvrant les murs peuvent par ailleurs contribuer à leur assainissement en limitant les remontées d'humidité. La peinture murale est donc une image, mais aussi un objet matériel dont le style et surtout la technique sont moins étudiés.

S'il existe des études techniques ponctuelles et monographiques sur quelques sites peints en Touraine[3], une synthèse mettant en perspective les pratiques picturales et leurs mutations entre les XI^{e} et XV^{e} siècles n'avait pas encore été réalisée. L'autre aspect, le style, est l'un des principaux arguments de datation des œuvres et pourtant assez peu été étudié, caractérisé et catégorisé entre le Moyen Âge central et le bas Moyen Âge. Chaque chercheur rattache souvent implicitement l'ensemble peint qu'il étudie à des courants stylistiques qui n'ont pourtant que rarement été clairement exposés puis discutés. Cette absence de typologie systématique rend l'exercice de la datation difficile quand il repose, très souvent, sur des comparaisons peu assurées.

Ce travail se caractérise par une approche technique de la peinture murale, en s'attardant spécifiquement sur la pratique des peintres à travers l'observation des traces qu'ils laissent sur l'œuvre. Cette approche est combinée avec l'identification du style de chacun des ateliers identifiés, en lien avec les pratiques picturales dont les choix techniques influencent le rendu fini de l'œuvre. L'étude des moments et des raisons des mutations techniques ne peut se faire qu'à partir de jalons chronologiques établis avec le plus de fiabilité possible par la mise en place

[3] L'ouvrage le plus récent : TERRIER, 2002.

d’une chrono-typologie. Pour ce faire, le plan adopté s’organise en trois parties. La première replace l’étude des peintures dans une perspective historiographique, qui abordera en particulier l’ensemble des apports antérieurs de la recherche.

La deuxième partie est consacrée à l’étude des techniques picturales sur les chantiers médiévaux de Touraine entre le XI^{e} et le XV^{e} siècle. La longue durée se justifie particulièrement pour mettre en évidence les mutations, les continuités et les différenciations techniques entre les chantiers romans et gothiques, aussi bien dans la mise en œuvre, que dans les savoir-faire de chaque atelier.

La troisième partie tentera d’établir une typologie des styles à partir des critères formels identifiés antérieurement. Cette typologie, rattachée à des jalons, permettra de proposer une chronologie de réalisation des œuvres.

Enfin, le volume Corpus de preuves et illustrations étaye les propos développés dans le volume Texte. Le troisième volume, intitulé Catalogue, donne dix-neuf notices monographiques d’œuvres accompagnées de photographies, prises par mes soins sauf mention contraire, et correspondant à autant d’édifices religieux. Elles sont classées par ordre alphabétique et conçues pour être lues de manière indépendante ou en complément du volume de texte de la synthèse.

Partie 1

Chapitre 1 : Bilan historiographique sur la peinture murale en France

Le bilan historiographique suivant, sans être exhaustif, est dressé sur la peinture murale en France, des premières tentatives d'établissement d'un corpus national au début du XIX^{e} siècle, jusqu'au constat d'impossibilité d'une telle entreprise. Pour pallier cette difficulté, les décors peints sont fréquemment étudiés dans le cadre plus réduit d'une région ou d'un département à partir des années 1990. Le dernier aspect de ce bilan historiographique traite des différentes manières d'appréhender l'œuvre : par son cadre architectural, son iconographie, sa matérialité et son style.

1.1. Le temps des grands inventaires : XIX^{e}-XX^{e} siècles

En 1845, la publication de Prosper Mérimée, Inspecteur général des Monuments Historiques, sur l'ensemble peint de Saint-Savin-sur-Gartempe a marqué les débuts des études relatives à la peinture murale romane[4]. En 1889, le premier corpus de peintures murales établi par Pierre-Henri Gélis-Didot et Henri-Louis Laffillée, a rapidement été incomplet devant l'ampleur de la tâche à accomplir et l'apparition constante de nouvelles découvertes[5].

Émile Mâle a renouvellé la vision de l'art mural en séparant les peintures en deux grands ensembles : celles à fond clair dans le sud-ouest de la France et celles à fond sombre, plutôt situées dans l'est[6]. L'archéologue Robert de Lasteyrie considérait deux éléments dans l'architecture : la construction et l'ornementation. Pour autant, l'auteur a consacré une très

[4] MERIMEE, 1845.
[5] GELIS-DIDOT, LAFFILLEE, 1889.
[6] MÂLE, 1905, p. 756-781.

courte partie à la peinture murale romane, qu'il mêle au vitrail et à la mosaïque[7]. Il traitait principalement des styles picturaux de l'ouest de la France (Touraine, Poitou) et de Bourgogne.

Paul Deschamps et Marc Thibout ont fortement œuvré à la connaissance et au recensement des peintures murales en France, qu'elles soient romanes ou gothiques (antérieures à 1380) à travers la publication de deux synthèses[8]. À leur suite, les publications d'Henri Focillon[9], de Clémence-Paul Duprat[10] et de Paul-Henri Michel[11] ont participé à l'inventaire des peintures françaises. Otto Demus a consacré un ouvrage à la peinture murale en Europe, publié en français en 1970, et a insisté sur l'impossible exhaustivité de l'entreprise. Il a toutefois présenté une sélection de peintures qu'il estimait représentatives de l'art monumental, accompagnées de certains commentaires parfois empreints de jugements de valeur[12]. Ainsi à propos des peintures de la chapelle du Liget qu'il considérait manquer de maturité : « elles sont étonnamment désuètes, fanées, comme des êtres restés à l'écart de la vie »[13]. Janine Wettstein a proposé une série d'études comparatives, consacrées aux peintures murales romanes de l'ouest de la France et du nord-ouest de l'Espagne, en suivant le parcours de la route de Saint-Jacques de Compostelle[14]. Elle a suggéré que les pèlerinages auraient pu avoir une influence sur le développement artistique des peintures murales situées le long de cette route. La publication de Raymond Oursel en 1980 s'attardait spécifiquement sur le style des œuvres et permettait, grâce à de nombreuses planches de dessins, des comparaisons entre les ensembles peints[15].

[7] LASTEYRIE, 1912, p. 546-558.
[8] DESCHAMPS, THIBOUT, 1951, p. 68-163 ; DESCHAMPS, THIBOUT 1963, p. 125.
[9] FOCILLON, 1967.
[10] DUPRAT, 1942, p. 165-223 ; DUPRAT, 1943, p. 161-223.
[11] MICHEL, 1949.
[12] DEMUS, 1970.
[13] DEMUS, 1970, p. 30.
[14] WETTSTEIN, 1978.
[15] OURSEL, 1980.

1.2. La réalisation de corpus régionaux

La création de la maison d'édition Zodiaque en 1951 par dom Angelico Surchamp a grandement participé à la redécouverte de l'architecture romane, et indirectement de son décor peint, en France et en Europe. Ainsi, les ouvrages consacrés à la Touraine[16], l'Anjou[17] ou encore la Bourgogne[18], pour ne citer que ces exemples, comportent un état des connaissances sur les peintures murales des édifices majeurs de la région.

En 1992, le catalogue d'exposition *D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne*, dirigé par Marie-Gabrielle Caffin, révèle le considérable corpus des peintures murales d'une région, toutes époques confondues[19]. Il était opportun de revenir sur les découvertes et les redécouvertes des peintures de ce territoire dix ans après grâce à l'exposition et au colloque *Couleur du temps, fragments d'histoire : Peintures murales médiévales*[20]. Après ces deux enquêtes engagées par le Service régional de l'Inventaire sur les peintures de Bourgogne, dans une chronologie large, Daniel Russo a proposé une réflexion d'ensemble sur la période médiévale tant d'un point de vue régional que d'un point de vue global[21]. L'ouvrage sur les peintures monumentales en Bretagne amène un nouveau regard sur ces œuvres du Moyen Âge à nos jours à travers des études de cas portant sur la matérialité, le style et l'iconographie[22]. Le décor ornemental et la polychromie sont également traités.

L'article écrit par les membres du Groupe de Recherche sur la Peinture Murale, intitulé « La constitution d'un corpus des peintures murales de la France : entre utopie et réalité », a mis en évidence la difficulté d'établir un recensement national de la peinture murale tout en soulignant

[16] LELONG, 1977.
[17] DEYRES, PORCHER, 1987.
[18] OURSEL, 1974.
[19] CAFFIN (dir.), 1992.
[20] RUSSO, 2003.
[21] RUSSO, 2005.
[22] DAVY, JUGAN, LEDUC-GUEYE, JABLONSKI, OULHEN, 2021.

les expériences engagées pour y parvenir et en s'interrogeant sur la forme que peut prendre un tel corpus[23]. De nombreuses recherches menées dans le cadre universitaire des années 1980-1990 ont permis de recenser de nouveaux corpus régionaux de peintures murales. Des thèses de doctorat portant sur la peinture murale ont été soutenues ou débutées par : Michelle Gaborit[24] (Aquitaine), Anne Courtillé[25] (Auvergne du Moyen Âge), Annie Regond[26] (Auvergne du XVI^{e} siècle), Marie-Gabrielle Caffin (Bourgogne), Ilona Hans-Collas[27] (Lorraine), Christine Leduc[28] (Maine et Anjou), Vincent Juhel (Normandie), Christian Davy[29] (Pays de la Loire), Marcia Kupfer[30] (région Centre-Val de Loire), Claudine Landry[31] (Poitou) et Virginie Czerniak[32] (Quercy). Les enquêtes régionales et thématiques, les articles des revues d'architecture et de conservation des Monuments Historiques qui rapportent les découvertes de peintures murales et les monographies attestent le renouveau des recherches scientifiques sur ce sujet. Des corpus régionaux sont venus compléter le recensement et la connaissance de ces peintures romanes : Christian Davy pour les Pays de la Loire[33], Alexandre Gordine pour la Bretagne, le Maine et l'Anjou[34], Bérénice Terrier-Fourmy pour la Touraine[35], Christian Davy, Vincent Juhel et Gilbert Paoletti pour la vallée du Loir[36] et Juliette Rollier-Hanselmann pour la Bourgogne, la région Rhône-Alpes et la Suisse romande[37]. Les peintures gothiques ont comparativement été

[23] Groupe de Recherches sur la Peinture Murale, 2013.
[24] GABORIT, 2002.
[25] COURTILLE, 1998.
[26] REGOND, 1983.
[27] HANS-COLAS, *1997*.
[28] LEDUC-GUEYE, 1999.
[29] DAVY, 1994.
[30] KUPFER, 1993.
[31] LANDRY-DELCROIX, 2002.
[32] CZERNIAK, 2004.
[33] DAVY, 1999.
[34] GORDINE, 2013.
[35] TERRIER-FOURMY, 2002.
[36] DAVY, JUHEL, PAOLETTI, 2000.
[37] ROLLIER-HANSELMANN, 2014.

moins étudiées : Géraldine Victoir pour la Picardie[38] ; Claudine Landry-Delcroix pour le Poitou[39] ; Michelle Gaborit pour l'Aquitaine[40] ou encore Marie Charbonnel pour les peintures des anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour[41]. Le corpus pictural du Périgord, couvrant les bâtiments civils et religieux, a récemment fait l'objet d'un vaste inventaire[42].

1.3. De nouvelles découvertes de peintures murales

Hélène Toubert a dirigé une publication collective en 1988 sur les découvertes récentes des peintures romanes de la région Centre[43], avant de réunir ses études sur la peinture monumentale dans l'ouvrage *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie* paru en 1990[44]. En 1994, le Centre International d'Art Mural à Saint-Savin-sur-Gartempe consacrait un séminaire de deux jours aux nouvelles découvertes de peintures murales en mettant l'accent sur celles du Poitou-Charente et des régions limitrophes[45]. En 2013, le numéro 22 d'*In Situ* était entièrement consacré à la peinture murale française. Il regroupait les communications de deux *journées d'étude* organisées par le musée des Monuments français, les 25 et 26 octobre 2011 à la Cité de l'architecture et du patrimoine. Les articles relataient les recherches en cours sur les peintures murales médiévales et renaissantes, ainsi que celles des XIX^e^ et XX^e^ siècles[46]. Le colloque *1994-2014, vingt années de découvertes de peintures monumentales : bilans et perspectives*[47], qui s'est déroulé à Noyon en 2014, a offert l'occasion d'effectuer un point

[38] VICTOIR, 2010a.
[39] LANDRY-DELCROIX, 2012.
[40] GABORIT, 2002.
[41] CHARBONNEL, 2012.
[42] AUDRERIE, LARUË DE CHARLUS, MABILLE DE PONCHEVILLE, 2021.
[43] TOUBERT, 1988a.
[44] TOUBERT, 1990.
[45] *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, 1996.
[46] DE FINANCE, MONTFORT (dir.), 2013.
[47] VICTOIR, DAVY, LEDUC-GUEYE, VUILLEMARD-JEAN, 2018.

d'étape vingt-cinq ans après ces impulsions lancées par Hélène Toubert et le Centre International d'Art Mural.

1.4. Étudier les peintures murales

La peinture murale peut être étudiée à travers plusieurs aspects complémentaires que sont l'iconographie, le style et la technique.

1.4.1. L'iconographie

Concernant l'étude iconographique, Hélène Thoubert puis Eric Palazzo ont renouvelé la relation entre image et liturgie[48], Jérôme Baschet a fait progresser la connaissance des modes de fonctionnement de l'image peinte sur les murs[49] et des parcours narratifs dans les églises[50]. Cécile Voyer et Eric Sparhubert ont dirigé un ouvrage sur les relations entre la fonction de l'image et son emplacement dans l'édifice[51]. Marcello Angheben s'est intéressé à la polysémie de la parole dans les images[52] et a participé au renouvellement de l'approche iconographique et narrative en abordant les stratégies du discours dans la peinture murale[53]. Le répertoire iconographique de la peinture médiévale est complété par la réalisation de corpus thématiques : sur l'iconographie en général dans l'Indre[54] ou dans le Berry[55], ou plus précisément sur les

[48] PALAZZO, 1998 ; PALAZZO, 2000.
[49] BASCHET, SCHMITT (dir.), 1996 ; BASCHET, 2008.
[50] BASCHET, 2010, p. 181-219.
[51] VOYER, SPARHUBERT (dir.), 2011.
[52] ANGHEBEN, 2013b, p. 22-34.
[53] ANGHEBEN (dir.), 2020.
[54] MAUPOIX, 2004.
[55] *Le décor monumental des églises*, 2013.

représentations de la Rencontre des trois morts et des trois vifs entre le XIII[e] et le XVII[e] siècle[56] et celles des fous à la fin du Moyen Âge dans la peinture alpine[57].

À propos du décor peint dans l'habitat civil, le catalogue de l'exposition *D'intimité, d'Éternité. La peinture monumentale en Anjou au temps du roi René* à Angers, organisée en 2008 par le Service départemental de l'Inventaire du patrimoine du Maine-et-Loire et le Groupe de recherche sur la peinture murale, regroupait des études menées sur les décors peints des édifices à caractère résidentiel et est accompagné d'un cycle de conférences sur la thématique rarement abordée de la demeure seigneuriale et de son décor[58]. L'année suivante, Anne Courtillé livrait un article sur une quinzaine de peintures murales auvergnates, exécutées dans des palais entre 1360 et 1420, en s'interrogeant sur les commanditaires et les peintres de ces oeuvres, ainsi que leur culture visuelle et littéraire[59]. Christian de Mérindol a donné un corpus très étoffé du décor peint et armorié sur les murs et sur les plafonds des demeures médiévales[60]. En 2015, la publication de la thèse de Térence Le Deschault de Monredon a montré le regain d'intérêt sur ce sujet[61].

1.4.2. Les approches plurielles et pluridisciplinaires

Entre 1989 et 1994, John Ottaway inventorie les peintures de la zone pyrénéenne selon une approche plurielle[62]. Il étudie les peintures sous l'angle de l'organisation syntaxique des programmes, en plaçant la peinture murale au centre de son environnement historique. En 1999, Christian Davy propose une démarche analogue dans les Pays de la Loire, mais fondée sur la peinture romane comme objet en prenant en compte la typologie du décor, l'iconographie, le

[56] Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, 2001.
[57] GILLY-ARGOUD, 2012.
[58] LEDUC-GUEYE, 2007.
[59] COURTILLE, 2009.
[60] MERINDOL, 2013.
[61] LE DESCHAULT DE MONREDON, 2015.
[62] OTTAWAY, 1992, p. 225-242 ; OTTAWAY, 1994.

style et la datation, mais aussi la technique et le lien que la peinture entretient avec l'architecture[63]. Les recherches archéologiques menées sur l'évêché d'Ègara à Terrassa en Catalogne témoignent de l'importance de la prise en compte du support et du contexte architectural pour l'étude du décor peint[64]. L'exemple de l'ouvrage publié en 2011 sur les peintures de Saint-Chef-en-Dauphiné montre le souci de Barbara Franzé de rattacher l'objet d'étude à un contexte tangible, car l'auteure rend compte de l'évolution de l'organisation interne de l'abbatiale et du rapport entre moines et laïcs[65].

Auparavant, les caractères fonctionnels et signifiants du décor ornemental étaient négligés au profit de l'aspect figuré ou historié de l'image. Désormais, ce dernier, construit le plus souvent à partir d'un vocabulaire végétal ou géométrique, apparaît comme un objet d'étude à part entière depuis le colloque de Saint-Lizier en 1995[66]. Les différentes interventions ont mis en exergue la portée signifiante, voire symbolique, et la fonction structurante du décor ornemental. La considération du décor ornemental a notamment permis d'avancer dans la compréhension du programme peint énigmatique de la crypte de Tavant[67]. Les travaux d'Anne Vuillemard en Alsace[68] et de Géraldine Victoir en Picardie[69] ont renouvelé le regard porté sur le faux appareil, l'épaisseur et la couleur de son trait, les motifs et l'emplacement de ce type de décor, ainsi que sur la polychromie architecturale.

En 2002, le colloque « Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ? » organisé à Toul par le Groupe de Recherches sur la Peinture murale soulignait la nécessité d'une intervention professionnelle et interdisciplinaire pour l'étude ainsi que la conservation-

[63] DAVY, 1999.
[64] GARCIA I LLINARES, MORO GARCIA, TUSET BERTRAN, 2009.
[65] FRANZE, 2011.
[66] *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, 1997.
[67] LAINE, DAVY, 2002.
[68] VUILLEMARD, 2003.
[69] VICTOIR, 2005, p. 251-254 ; VICTOIR, 2012, p. 121-135 ; VICTOIR, 2013, p. 47-71.

restauration – et non plus uniquement la restauration – des peintures murales. Le colloque abordait également la question du dégagement systématique d'une peinture murale lors d'une nouvelle découverte[70].

1.4.3. La matérialité

Les articles de François Énaud, en 1971, sur le décor du Palais des Papes à Avignon, et de Marcia Kupfer en 1986, sur les peintures de l'église Saint-Martin de Vic, se démarquaient des publications contemporaines qui n'abordaient que peu, voire pas du tout, l'aspect matériel de la peinture[71]. François Énaud s'est particulièrement attardé sur la technique de mise en œuvre du décor ainsi que sur l'évolution du style et de la technique de Matteo Giovannetti au Palais des Papes, tandis que Marcia Kupfer a restitué la structure narrative des scènes à partir de l'observation de l'agencement des raccords d'enduit.

Le travail pluridisciplinaire dirigé par Christian Sapin sur les peintures de la crypte de Saint-Germain et de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre entre 1989 et 1999 s'appuie sur la stratigraphie et le relevé *in situ*, en utilisant les méthodes élaborées par les archéologues du bâti[72]. La coordination d'historiens, d'historiens de l'art, d'épigraphistes, de conservateurs-restaurateurs et d'archéologues a abouti à la compréhension de la réalisation de plusieurs ensembles peints. Sur l'étude plus spécifique des procédés de mise en œuvre des peintures, le programme de recherche mené sur celles de la crypte d'Auxerre a été le point de départ de l'utilisation de méthodes d'analyses stratigraphiques et de relevés issus de l'archéologie du bâti appliquées à la peinture murale[73]. Grâce aux relevés au calque et à l'enregistrement méticuleux de chaque séquence de couleurs, en reprenant les procédés mis en place par Christian Sapin et Carlos Castillo, il a été possible de reconnaître la technique des peintures romanes de la nef de

[70] HANS-COLLAS (dir.), 2002.
[71] ENAUD, 1971, p. 1-139 ; KUPFER, 1986, p. 99-132.
[72] SAPIN (dir.), 1999.
[73] SAPIN (dir.), 1999.

Saint-Savin et d'y relever la succession de deux ateliers[74]. Au-delà de l'apport sur la connaissance de la technique d'un peintre ou d'un atelier, Marcello Angheben et ses collaborateurs ont montré que les relevés stratigraphiques documentent la vie de l'œuvre (ses repeints et ses restaurations), la rendent plus lisible, éclairent son iconographie et permettent de reconnaître le style d'un peintre[75].

La thèse d'Anne Leturque qui comparait les savoirs théoriques, c'est-à-dire les conseils dispensés par un traité de peinture médiévale intitulé *Liber diversarum artium,* et la pratique des peintres permettait de mieux appréhender la formation des peintres et leur manière de travailler[76]. Elle est aussi parvenue à proposer une restitution du déroulement du chantier pictural et de son rythme à partir de l'identification des différentes étapes de la mise en œuvre[77]. Claude Coupry et Bénédicte Palazzo-Bertholon ont effectué cet aller-retour entre théorie et pratique en se focalisant sur les pigments et leurs usages et en s'appuyant principalement sur le traité de peinture du moine Théophile (XII^{e} siècle)[78]. Juliette Rollier-Hanselmann a démontré que l'analyse des procédés de mise en œuvre des peintures, principalement romanes, permettait d'identifier les processus communs entre les peintres, à partir de la réalisation et de la technique employée, et amenait à identifier les ateliers en fonction de leurs spécificités[79]. Concernant la peinture gothique, la monographie comparative dirigée par Ilona Hans-Collas, s'appuyant sur des critères à la fois techniques et stylistiques sur deux sites peints au XV^{e} siècle en Belgique, a prouvé que les décors avaient été réalisés par un même atelier[80].

[74] SARRADE, 2013 ; SARRADE, 2016, p. 103-116.
[75] ANGHEBEN, 2013a.
[76] LETURQUE, 2015.
[77] LETURQUE, 2016, p. 117-128.
[78] COUPRY, PALAZZO-BERTHOLON, 2016, p. 155-164.
[79] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 57-90 ; ROLLIER-HANSELMANN, 2008.
[80] HANS-COLLAS, 2016.

Le chercheur peut aussi avoir recours aux analyses physico-chimiques afin de compléter l'étude des techniques des peintres. L'article de Marcel Stefanaggi retraçait, en 1998, les différentes méthodes d'analyse des peintures murales[81]. L'analyse des matériaux se révèle être une source d'informations sur le contexte économique et historique des peintures murales, sur lesquelles on ne conserve souvent que peu d'archives[82]. Toutefois, les sources publiées par Victor Mortet et Paul Deschamps mentionnent à plusieurs reprises le décor peint, son iconographie et son emplacement dans les édifices. Par exemple, les sources indiquent pour l'église et des bâtiments de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire entre 1005 et 1030 que les peintures des voûtes de l'église ont été exécutées sur enduit frais par Odolric, moine de Saint-Julien de Tours et le type d'échafaudage utilisé[83]. Concernant le Moyen Âge et, plus spécifiquement, l'époque Moderne, le « Manuel des sources » de Julius Von Schlosser comportent plusieurs références à des traités techniques de peintures[84]. Aussi, l'article de Marianne Gilly-Argoud sur un contrat notarié à propos des peintures murales de Besse-en-Oisans[85] amène à nuancer l'absence de sources écrites.

Les recherches menées par Claude Coupry et Bénédicte Palazzo-Bertholon sur les bleus ont révélé une raréfaction de l'emploi du bleu égyptien au profit d'un faux bleu entre les X^{e} et XII^{e} siècles, ce qui a permis de proposer un jalon chronologique concernant l'emploi de certains pigments, et de documenter les pratiques des peintres[86]. La thèse d'Aurélie Mounier sur la dorure, et les articles sur le sujet, rendaient compte de l'emploi de métaux sur les peintures romanes et de l'utilisation spécifique du brocart appliqué dans des sites prestigieux de la fin du Moyen Âge : l'oratoire du château de La Roque de Meyrals (Dordogne), la chapelle Saint-Exupère à Blagnac (Haute-Garonne), la chapelle profonde de la cathédrale de Cahors (Lot) et

[81] STEFANAGGI, 1998, p. 21-29.
[82] COUPRY, 2009 ; COUPRY, 2011.
[83] MORTET, DESCHAMPS, 1995, p. 102-125 et plus spécifiquement p. 123.
[84] VON SCHLOSSER, 1997.
[85] GILLY-ARGOUD, 2013.
[86] COUPRY, PALAZZO-BERTHOLON, 2011, p. 689-698.

un retable de l'église de Sainte-Marie d'Audignon (Landes)[87]. Paulette Hugon et Dominique Martos du Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques ont repéré la présence d'une charge mélangée aux pigments dans la couche picturale de quelques ensembles peints du XI^e^ au XII^e^ siècle analysés entre Poitiers, Chartres et Tours[88]. Cette particularité pourrait s'avérer discriminante et caractériser une pratique de l'ouest de la France. La systématisation de ce type de recherche permettrait d'obtenir des résultats d'ordre géographique et chronologique. Enfin, la compréhension des pigments réclame souvent des analyses chimiques complémentaires, longtemps effectuées à travers des prélèvements manuels. En 2017, la collaboration entre le laboratoire XLIM et le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale a permis d'identifier les pigments de deux ensembles peints par l'analyse spectrale non destructive et non invasive en utilisant un spectromètre[89].

Le colloque organisé par le Centre européen d'archéométrie sur les techniques des peintures murales en 2008 a complété cet article et a donné au chercheur l'opportunité de connaître, à travers des études de cas, les technologies récentes ainsi que leurs applications à la peinture murale en présentant les résultats, les perspectives et les limites de chaque méthode[90].

[87] MOUNIER, 2010 ; MOUNIER, DAYET, DANIEL, BELIN, 2011.
[88] HUGON, MARTOS, 2013.
[89] PLUTINO, SARRADE, RICHARD, 2018, p. 10-11.
[90] DENOËL (dir.), 2008.

1.5. La datation

Hélène Toubert rappelait, dans son article de 1987, la difficulté d'établir des datations à partir de simples observations stylistiques, elle critiquait également la méthode qui consiste à établir la datation d'une œuvre à partir de la seule référence à un modèle prestigieux[91]. Cette question de la datation a conditionné les résultats d'études tant synchroniques que diachroniques et reste un élément clef de la recherche actuelle[92]. La datation peut s'appuyer sur la représentation dans les peintures d'objet du quotidien dont certains, notamment la céramique, sont bien documentés par l'archéologie, ou encore sur les représentations des costumes et de l'armement. À ce titre, la Base de données Objets, réalisée par Christian Davy et Christine Leduc-Gueye, a permis de recenser les objets de la vie quotidienne (vaisselle, mobilier, outils…) dans le domaine de la peinture murale du X^e^ au XVI^e^ siècle dans l'ouest de la France[93]. Les notices de cette base de données comportaient un volet datation ce qui permettait de placer des jalons chronologiques pour l'évolution des formes. Pour préciser la datation, Térence Le Deschault de Monredon a observé l'évolution des différentes parties de la figuration de l'armement dans le domaine du décor civil, en étant toutefois bien conscient de la difficulté à donner des datations précises pour des représentations qui parfois diffèrent selon les régions ou la qualité de la représentation[94]. La forme des heaumes, celle des boucliers, des ailettes, des chaînes de suspension, des plates et des selles sont autant d'éléments étudiés par l'auteur. L'étude du vêtement permettrait d'aboutir à de nouveaux indices de datation, mais, comme pour l'armement, le costume offre de grandes variations régionales. La manière de représenter le cheval au galop, les codes de représentations des croisés et le type de harnachement des chevaux participent également à la datation[95]. La vaste entreprise du Corpus des inscriptions de la France médiévale menée par le

[91] TOUBERT, 1990.
[92] DAVY, 2008, p. 52.
[93] DAVY, LEDUC, 2012b, p. 289-293.
[94] LE DESCHAULT DE MONREDON, 2015.
[95] DAVY, 2012a.

CESCM, dont vingt-quatre volumes ont été publiés depuis 1974, aide encore à la datation des peintures murales grâce à l'épigraphie[96].

Une peinture murale peut être datée à partir de plusieurs critères, d'ordre iconographique et stylistique et technique, mais encore en fonction du contexte architectural. Comme le soulignait Christian Davy, l'exercice de la datation est périlleux, car l'utilisation de sources très différentes peut conduire à des datations éloignées[97]. Les peintures de Méobecq illustrent ce propos : Éliane Vergnolle estimait la réalisation des peintures au milieu du XI^{e} siècle en se fondant sur leur proximité avec les sources carolingiennes, sur la figuration de Martial qu'elle liait au concile de Limoges en 1031 et sur une manière romane qui ne serait codifiée qu'à l'époque des peintures de Saint-Savin[98]. En revanche, Marcia Kupfer plaçait cet ensemble dans la production stylistique de la première moitié du XII^{e} siècle, en soulignant les tensions entre l'abbaye et l'archevêché de Bourges à l'appui de cette datation[99].

Toutefois et dans beaucoup d'études, la datation repose sur la comparaison des formes et des styles. Or, la datation des sites de référence utilisée pour ces comparaisons repose souvent elle-même sur des comparaisons d'ordre iconographique ou stylistique. Dans sa thèse, Christian Davy proposait une typo-chronologie du traitement du modelé des carnations dans les peintures romanes de l'ouest[100]. Carles Mancho datait les peintures murales du haut Moyen Âge en Catalogne en se fondant à la fois sur des considérations du style et de l'iconographie, par exemple les coiffures et couvre-chefs, mais ces arguments ont été contredits par l'archéologie[101]. Il cherchait des filiations formelles avec d'autres ensembles peints et des mosaïques, notamment dans la manière de dessiner les têtes. Dans la crypte d'Auxerre, la

[96] Dont : TREFFORT (dir.), 2014.
[97] DAVY, 2008, p. 52.
[98] VERGNOLLE, 1988, p. 13-19.
[99] KUPFER, 1993.
[100] DAVY, 1999.
[101] MANCHO, 2012.

datation du Christ à cheval reposait sur des comparaisons techniques et une remise en contexte avec des ensembles proches[102]. Juliette Rollier-Hanselmann s'attardait sur les détails qui permettaient d'isoler la peinture d'Auxerre d'autres ensembles régionaux et de proposer un rapprochement convaincant avec l'église de Combertault par l'utilisation commune d'une couche de préparation jaune sur l'enduit. S'ajoutaient des comparaisons stylistiques avec une description précise de la silhouette, des plis, des traits du visage, du fond et de la répartition et l'application des couleurs dominantes, de la palette chromatique et des comparaisons stylistiques avec des ensembles peints de la région et avec la sculpture clunisienne. L'auteure étayait sa datation en combinant tous ces éléments. Natacha Piano a utilisé les données d'une inscription qui fournissait un *terminus ante quem* aux peintures murales de Saint-Sernin à Toulouse dans le but d'en dater le décor peint[103].

Enfin, le recours aux analyses physico-chimiques et à la datation absolue, qui sont malheureusement loin d'être systématiques, peut aider à circonscrire chronologiquement l'ensemble peint étudié. À Saint-Pierre-les-Églises à Chauvigny, une datation absolue a permis de trancher entre deux hypothèses concernant la date de réalisation de la Crucifixion qui oscillait entre la période carolingienne et la période romane. Les deux datations se fondaient sur des arguments iconographiques, stylistiques et partiellement architecturaux. La datation des charbons de bois présents dans l'enduit contemporain de la couche picturale de la Crucifixion a donné une date de réalisation entre 782 et 984[104]. La datation par AMS de chaux provenant de l'enduit supportant la couche picturale a offert des résultats intéressants, même si la méthode est encore récente et peu utilisée[105]. Si ces procédés ne fournissent pas toujours des fourchettes de datation très précises, elles peuvent permettre au chercheur de trancher entre deux hypothèses ou lui fournir des indices chronologiques supplémentaires.

[102] ROLLIER-HANSELMANN, 1999, p. 261-262.
[103] PIANO, 2019, p. 101-112.
[104] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 335-349.
[105] MARZAIS, 2019, p. 267-268.

Chapitre 2 : Présentation du corpus et des problématiques

2.1. Corpus et problématiques

2.1.1. Le diocèse de Tours au Moyen Âge comme limite géographique du corpus

Les recherches menées sur le diocèse de Tours ont permis de définir ses limites et montrent qu'elles sont relativement stables entre les XI^{e} et XV^{e} siècles. La constance de ces limites ainsi que l'identité historique et religieuse du diocèse en font un choix cohérent pour établir les bornes géographiques du corpus.

À la fin du VI^{e} siècle, quarante-cinq lieux de culte sont mentionnés par Grégoire de Tours dans le diocèse de Tours, lieux qui appartiennent à des localités actuellement situées dans le département d'Indre-et-Loire, excepté Mareuil-sur-Cher (Loir-et-Cher), auxquels s'ajoute l'église de Perrusson (Indre-et-Loire) connue par des fouilles archéologiques[106] (fig. 1, 2). Entre 600 et 900, quinze nouveaux lieux sont apparus. Treize sont actuellement situés en Indre-et-Loire : Rigny, Mosnes (diocèse de Chartres) ainsi que Restigné (diocèse d'Angers)[107]. Avant 1200, le diocèse de Tours comptait 271 lieux de culte depuis Brèches, Thuré et Neuvy-le-Roi au nord-ouest, Saunay, Mareuil-sur-Cher et Orbigny à l'est, Tournon, Yzeure, Barrou et Balesme au sud-ouest[108]. Les limites du diocèse de Tours sont restées stables à l'époque moderne. L'étude des pouillés menée par Jean-Michel Gorry a permis d'affirmer qu'aucune modification notable n'a perturbé les limites du diocèse entre les XIII^{e} et XVIII^{e} siècles[109].

Ainsi, les limites de l'ancien diocèse de Tours correspondent approximativement à celles de l'actuel département d'Indre-et-Loire. Le diocèse au Moyen Âge englobait le doyenné de Montrichard, actuellement rattaché au diocèse de Blois et au département du Loir-et-Cher. En revanche, les paroisses de Chemillé-sur-Dême et des Hermites appartenaient au diocèse du Mans, et la paroisse de Monthodon au diocèse de Chartres, qui sont actuellement rattachées au

[106] ZADORA-RIO, 2008, p. 25.
[107] ZADORA-RIO, 2008, p. 26.
[108] ZADORA-RIO, 2008, p. 105.
[109] GORRY, 2014.

département de l'Indre-et-Loire. Celles de La Ferrière et de Cangey n'ont été rattachées au diocèse de Blois qu'en 1697, soit à la fin de la période chronologique retenue dans le cadre de cette thèse, fixée à la fin du XV^{e} siècle, et après la date de réalisation des peintures de l'église de Cangey entre les XI^{e} et XII^{e} siècles. Les communes de Richelieu, Champigny-sur-Veude, Chaveignes, Braye-sous-Faye, Faye-la-Vineuse et Jaulnay étaient situées dans le diocèse de Poitiers. Bourgueil, Château-la-Vallière, Rillé, Couesmes, Braye-sur-Maulne, Courcelles, Lublé, Saint-Laurent-de-Lin et Chouzé-le-Sec relevaient du diocèse d'Angers.

Les édifices du corpus situés dans les communes d'Azay-le-Rideau, d'Azay-sur-Cher, Beaulieu-lès-Loches, Cangey, Chinon, Cormery, Cravant-les-Côteaux, Descartes, Lignières-de-Touraine, Parçay-Meslay, Rigny-Ussé, Rivière, Rochecorbon, Sennevières, Sorigny, Saint-Christophe-sur-le-Nais, Tavant et Tours appartenaient donc au diocèse de Tours au Moyen Âge (fig 4).

L'inventaire des édifices peints ou polychromes a été réalisé à partir des informations collectées dans les publications, les bases de données du service de l'Inventaire et des Monuments Historiques et par l'enquête de terrain. Cet inventaire a permis de repérer 114 édifices religieux et civils dans le département de l'Indre-et-Loire, peints entre les XI^{e} et XIX^{e} siècles (fig. 1, 2, 3). Toutefois, certaines peintures présentes dans l'inventaire ont disparu des surfaces murales, d'autres ont été déposées ou sont dissimulées par des retables, des lambris ou des badigeons (fig. 1). Cet inventaire mériterait d'être complété par une prospection systématique des édifices religieux ainsi que des manoirs et des châteaux de Touraine. Dix-neuf ont été choisis à partir de cet inventaire (fig. 4).

Une campagne picturale correspond à un ensemble peint constitué d'une ou de plusieurs scènes réalisées par un même atelier au sein d'un édifice. L'identification d'un atelier se fait à travers des critères stylistiques et techniques[110]. Un même édifice peut donc contenir plusieurs campagnes picturales. Les campagnes sélectionnées dans le corpus sont en place. De fait, les peintures déposées ont été exclues, car elles apparaissent déconnectées de leur contexte architectural et ont perdu de nombreuses informations sur leur mise en œuvre, dont l'étude est

[110] Voir : chapitre 4, 1.1.3. Critères stylistiques et 1.1.4. Critères techniques.

l'un des objectifs de cette thèse. Les peintures détruites n'ont pas été retenues pour cette même raison. Les constructions civiles n'ont pas été étudiées au regard du peu de peintures conservées, seulement seize bâtiments civils peints contre 98 édifices religieux (fig. 1).

Le corpus se compose de cinquante-deux campagnes picturales réalisées entre le XI^e^ et le XV^e^ siècle dans dix-neuf églises paroissiales : Saint-Symphorien d'Azay-le-Rideau, Saint-Laurent de Beaulieu-lès-Loches, Saint-Martin de Cangey, Notre-Dame-du-Fougeray de Cormery, Saint-Léger de Cravant-les-Côteaux, Notre-Dame-la-Haye de Descartes, Saint-Martin de Lignières-de-Touraine, Saint-Pierre de Parçay-Meslay, Saint-Pierre-ès-Liens de Sorigny, Saint-Christophe de Saint-Christophe-sur-le-Nais et Saint-Nicolas de Tavant, ainsi que les anciennes églises paroissiales Notre-Dame de Rigny-Ussé et Saint-Georges de Rochecorbon, la chapelle du Liget à Sennevières, le prieuré Saint-Jean-du-Grais d'Azay-sur-Cher, la collégiale Saint-Mexme et la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon et enfin la cathédrale Saint-Gatien de Tours (fig. 4, 5, 6).

Le corpus a été construit dans l'idée d'avoir une répartition homogène de la réalisation des peintures entre les XI^e^ et XV^e^ siècle, à partir des datations établies par Bérénice Terrier-Fourmy en 2005[111] et revues dans le cadre de cette thèse. Ainsi, on dénombre huit campagnes au XII^e^ siècle dans huit édifices différents, sept campagnes au XIV^e^ siècle dans cinq édifices et enfin dix campagnes au XV^e^ siècle dans six édifices. En revanche, le XI^e^ siècle est moins représenté avec six campagnes, dont quatre qui peuvent appartenir au XII^e^ siècle réalisées dans quatre édifices et une explosion de la production picturale au XIII^e^ siècle avec vingt et une campagnes picturales réparties sur douze édifices. La sous-représentation du XI^e^ siècle peut s'expliquer par la disparition fréquente de ces peintures et la difficulté à attribuer une datation basse à un ensemble par manque de comparaisons. La surreprésentation du XIII^e^ siècle peut être liée, entre autres, à la technique employée qui permet de recouvrir facilement les décors sans les détruire et vraisemblablement à une augmentation de la production picturale liée à un contexte socio-économique favorable.

[111] TERRIER-FOURMY, 2002.

Les observations diachroniques de ces pratiques offrent la possibilité de constater les pérennités ou au contraire les mutations dans l'utilisation de certaines modalités techniques et des outils, d'appréhender les moments et les raisons de ces changements et d'expliquer la continuité de certains gestes. L'autre objectif de cette synthèse est de créer une typo-chronologie du style des peintures du corpus en s'appuyant sur des datations établies grâce au recoupement de différents critères d'ordre architectural, iconographique et par comparaison ainsi qu'au recours aux analyses physico-chimiques.

2.1.2. Les bornes chronologiques : du XI^e^ au XV^e^ siècle

Les bornes chronologiques retenues comme cadre de cette étude s'étendent du XI^e^ siècle, date des premières peintures connues et conservées sur les murs des églises du diocèse de Tours, jusqu'au XV^e^ siècle, lorsque l'engouement pour la peinture murale a commencé à s'essouffler au profit de la peinture de chevalet.

De 1044 à 1154, les Angevins Foulques Nerra et son fils Geoffroy Martel conquièrent la Touraine. Foulques Nerra fonde l'abbaye de Beaulieu-lès-Loches en 1007 qui devient un foyer artistique important. L'abbatiale est consacrée en 1012[112]. Au début du XI^e^ siècle, de nouveaux ermitages indépendants apparaissent en Touraine : Fontaine-les-Blanches (Autrèche), Aiguevive (Faverolles-sur-Cher), Gâtines (Villedômer), Le Grais (Azay-sur-Cher), Turpenay (Saint-Benoît-la-Forêt), Bois-Aubry (Luzé), Baugerais (Loché-sur-Indrois)[113]. Au XI^e^ siècle, le monastère de Marmoutier accroît ses richesses et son rayonnement. Environ 200 prieurés, dont Tavant, dépendent du monastère qui possédait entre autres, l'église Saint-Pierre de Parçay-Meslay[114].

[112] COURSAULT, 1980, p. 66.
[113] LEVEEL, 1988, p. 183.
[114] LEVEEL, 1988, p. 184.

Au milieu du XI^e siècle, une controverse eucharistique secoue la Touraine. En 1050, Bérenger (998-1088), chambrier, trésorier et écolâtre de Saint-Martin de Tours, défend la thèse dans son traité *De sacra Coena* que la Cène n'est pas une commémoration du sacrifice de la Croix et donc que le corps et le sang du Christ ne sont pas réellement présents dans le pain et le vin. Quatre ans plus tard, il est assigné à comparaître au synode de Tours en 1054 et reconnaît alors la présence réelle dans l'hostie[115]. En 1057, il est de nouveau condamné au concile à Rome par le pape pour avoir défendu cette thèse[116]. Il abandonne ses fonctions et se retire sur l'île de Saint-Cosme où il décède en 1088. Cette controverse peut avoir un impact dans les programmes iconographiques mis en place entre le milieu du XI^e et du XII^e siècle : les Christ en majesté présentant l'hostie, ou accompagnés d'anges levant le pain consacré, peints dans les églises de Tavant et de Parçay-Meslay, semblent avoir vocation à réaffirmer ce que l'on nomme la transsubstantiation depuis le quatrième concile du Latran en 1215.

Henri II (1154-1189), comte d'Anjou, duc de Normandie, couronné roi d'Angleterre, fait de Chinon sa résidence principale et un centre important de l'empire Plantagenêt. Il donne le Liget dans la forêt de Loches au Chartreux en 1172, vraisemblablement en repentir du meurtre de l'archevêque de Cantorbéry, Thomas Becket (1118 ou 1120-1170), deux ans plus tôt[117]. À proximité se trouve la chapelle du Liget ornée de décors peints. En 1173, Aliénor d'Aquitaine (1122-1204) soulève ses fils contre Henri II, elle est alors emprisonnée par son époux à Chinon, puis en Angleterre pendant quinze ans. Cet épisode, ou encore l'attachement des Plantagenêt à Chinon, peut expliquer que ces personnages soient représentés à la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon et ils peuvent être, ou un membre de leur entourage, les commanditaires de l'œuvre. Jean sans Terre (1199-1216), l'un des fils d'Henri II, prend sa suite comme roi d'Angleterre et seigneur de Touraine.

---

[115] CANTIN, 1997.
[116] COURSAULT, 1980, p. 72.
[117] COURSAULT, 1980, p. 86.

Philippe-Auguste (1180-1223) se substitue aux Plantagenêt dès 1204 lorsqu'il conquiert les dernières places fortes de Touraine, notamment Chinon et Loches[118]. En 1258, la Touraine est rattachée au domaine royal par le traité de Paris. L'essor économique et artistique, entamé sous l'égide des Angevins puis des Plantagenêt au XII^e siècle, se poursuit au siècle suivant sous l'autorité capétienne[119]. La Touraine connut une période de relative prospérité et de stabilité, qui se traduit par une intense activité artistique. Les églises locales sont agrandies, par exemple celle de Beaulieu-lès-Loches avec ses voûtes angevines, et embellies.

La répartition chronologique des peintures du corpus montre une hausse de l'activité picturale au XIII^e siècle, tandis que les XII^e, XIV^e et XV^e siècles sont représentés de manière assez homogène (fig. 5, 6). La surreprésentation déjà évoquée de la peinture du XIII^e siècle peut s'expliquer en prenant en compte l'effet de source : les peintures peuvent avoir été protégées des agressions extérieures par des badigeons postérieurs, leur emplacement dans des églises rurales peut les avoir préservées des grattages intempestifs. Toutefois, la succession de plusieurs programmes picturaux au sein d'un même édifice témoigne d'une intense activité artistique : dans la collégiale de Chinon, les églises de Cormery, d'Azay-le-Rideau, de Beaulieu-lès-Loches et de Saint-Christophe-sur-le-Nais.

Le XIV^e siècle est marqué par la guerre de Cent Ans. Les hostilités commencent dès 1337 dans le nord et le sud-ouest du royaume avant de s'étendre à la Touraine, dont les Anglais occupent le nord[120], de Château-Renault à Saint-Christophe, avant de s'emparer de Langeais et Rochecorbon[121]. Si l'activité artistique ralentit, elle ne disparaît pas car l'on fait décorer les églises Saint-Georges à Rochecorbon, Notre-Dame à Rigny-Ussé, Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais ainsi que la collégiale Saint-Mexme et la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, ou encore la cathédrale Saint-Gatien à Tours.

Dès la fin du XV^e siècle, la présence royale a stimulé la production artistique[122] comme le montrent les programmes de la cathédrale de Tours, les églises de Saint-Christophe-sur-le-Nais,

[118] COURSAULT, 1980, p. 103 ; CASSARD, 2011, p. 38 ; LORANS, 1991.
[119] LEVEEL, 1988, p. 226.
[120] BOVE, 2014, p. 55
[121] LEVEEL, 1988, p. 261.
[122] CHEVALIER, 1983, p. 147-151 ; CHEVALIER, 1985, p. 125-128.

Descartes ou encore celui de la collégiale Saint-Mexme à Chinon, probablement commanditée par Philippe de Commynes, un proche de Louis XI (1461-1483).

2.2. État des recherches sur les peintures murales en Touraine

Les peintures de Touraine ont fait l'objet en 2002 d'un inventaire par Bérénice Terrier-Fourmy, fruit d'un travail de recherche mené en maîtrise, et qui a fait l'objet d'une publication à la suite de l'exposition « Voire et croire : peintures murales médiévales en Touraine » organisée par le Conseil Général. Le catalogue se compose de notices, chacune consacrée à un édifice et à ses peintures en reprenant l'historique général du site ainsi que l'iconographie, le style et une proposition de datation des peintures. Le corpus de cette thèse a été établi à partir de ce catalogue. Toutefois, la bibliographie consacrée à chaque édifice du corpus est inégale. Certains, comme les chapelles Sainte-Radegonde à Chinon et du Liget à Sennevières ou encore la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant, jouissent d'une bibliographie importante. En revanche, d'autres ensembles comme ceux des églises paroissiales de Cangey et de Cormery sont restés dans l'ombre.

L'état des recherches de chaque site est dressé dans l'ordre alphabétique des communes, en commencant par celle d'Azay-le-Rideau, dont les principaux repères chronologiques de l'église Saint-Symphorien reposent sur les recherches de Jacques-Xavier Carré de Busserolle[123], tandis que Charles Lelong traite de l'architecture, sans mentionner les peintures qui ne sont découvertes qu'en 1997[124]. La mise au jour des peintures entraîne leur restauration par Véronique Legoux[125]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy étudie les peintures de l'église et les

[123] CARRE DE BUSSEROLLE, 1878, p. 100-101.
[124] LELONG, 1977, p. 32-40.
[125] LEGOUX, 1998.

attribue au XIII[e] siècle, mais néglige les aspects techniques de l'œuvre[126]. Enfin, Véronique Legoux intervient de nouveau sur les peintures en 2007 à la suite d'un incendie dans l'église[127].

En ce qui concerne le prieuré Saint-Jean-du-Grais, Jacques-Xavier Carré de Busserolle établit son historique en 1878[128], puis Guy-Marie Oury s'intéresse à la vie religieuse au sein du prieuré au XII[e] siècle[129]. La datation de la charpente du réfectoire contenant une partie des peintures murales a été effectuée par dendrochronologie en 1998[130]. Avant que Bérénice Terrier-Fourmy étudie les peintures du prieuré en 2002, aucune publication ne les mentionne. Elle situe leur réalisation au début du XIII[e] siècle, sans aborder la matérialité des œuvres[131].

Dans l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches, Véronique Legoux, restauratrice de peintures murales, organise et encadre un chantier-école de 1998 à 2000[132]. À partir de 1999, l'archéologue Marie-Eve Scheffer intègre le projet afin de compléter l'étude du site par une approche archéologique. Les aspects stylistiques et iconographiques sont traités avec l'aide d'historiens de l'art : Christian Davy, Ilona Hans-Colas et Christine Leduc. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy propose une synthèse des peintures à partir des résultats du chantier-école et de leurs relevés archéographiques[133]. En 2004, des analyses ont été réalisées par le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques permettant d'identifier la technique employée, ainsi que certains pigments[134].

[126] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 26-27.
[127] LEGOUX, 2007.
[128] CARRE DE BUSSEROLLE, 1878, p. 224-226.
[129] OURY, 1971, p. 70.
[130] LAMBERT, JACQUET, 1998.
[131] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 28-29.
[132] LEGOUX, 1999-2004.
[133] TERRIER-FOURMY, 2002, 34-36.
[134] LRMH, 2004.

Casimir Chevalier décrit et compare l'église Saint-Martin de Cangey avec d'autres édifices de Touraine[135]. Sa description des moellons de la nef est précieuse, car ils sont actuellement recouverts de crépis. Jacques-Xavier Carré de Busserolle propose un historique de la commune et relève les mentions de l'église dans plusieurs chartes[136]. Enfin, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures dans son inventaire, sans proposer de datation pour leur réalisation[137].

La « Chasse royale » de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon jouit d'une bibliographie déjà abondante. Elle suscite de nombreux questionnements quant à l'identification des personnages et la datation de l'œuvre depuis sa découverte en 1964 par les Amis du Vieux Chinon[138]. Le débat est relancé dans les années 1990, même si dans l'ensemble, les chercheurs s'accordent à reconnaître les membres de la famille Plantagenêt. Nurith Kenaan-Kedar reconnaît Aliénor au centre, devant ses deux fils Richard Cœur de Lion et Henri le Jeune. À ses côtés il identifie Jeanne, la fille d'Aliénor, et en tête son époux le roi Henri II menant Aliénor en captivité au château de Chinon[139]. Jean Flori pense que cette peinture illustrerait les adieux de la reine à ses enfants et la passation de pouvoir à Richard. Ivan Clouas et Ursula Nilgen associent l'œuvre à un épisode de la vie des Plantagenêt, mais sans Aliénor[140]. Ursula Nilgen identifie Henri II en tête d'un cortège composé de ses quatre fils[141]. En 2002, Bérénice Terrier Fourmy consacre une notice à cette peinture et la date de 1200. En 2004, Cécile Voyer propose un bilan

[135] CHEVALIER, 1869, p. 107.
[136] CARRE DE BUSSEROLLE, 1878, p. 15.
[137] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 40-41.
[138] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 46-47.
TROCME, 1966, p. 542-549.
TROCME, 1968, p. 182-185.
THIBOUT, 1967, p. 138.
HERON, 1965a, p. 481-488 ; 1965b, p. 81-86.
[139] KENAAN-KEDAR, 1998, p. 318-330.
[140] KLEIMANN, GARCIA, CLOUAS, KENAAN-KEDAR, 1999, p. 398.
[141] NILGEN, 1999, p. 154.

historiographique sur l'iconographie de cette peinture et sa datation située entre la deuxième moitié du XII[e] et les premières années du XIII[e] siècle[142]. Martin Aurell, qui étudie la mise en place du pouvoir Plantagenêt, suppose qu'Aliénor est la commanditaire de l'œuvre[143]. Ce n'est qu'en 2006 que plusieurs sondages sont effectués sur l'ensemble de l'édifice, permettant de découvrir un ange du XIV[e] siècle qui n'a pas été étudié[144]. Rosalie Godin intervient en 2008 uniquement sur la Chasse royale[145]. Ses pigments ont été analysés et identifiés en 2017 par Noël Richard et Alice Plutino du laboratoire XLIM à Poitiers (axe E-Patrimoine)[146]. Pourtant, la technique d'aucune des peintures de cette chapelle n'avait été étudiée. La datation de la Chasse royale n'avait pas été établie par d'autres arguments que l'iconographie jusqu'en 2019, lorsque la peinture a été datée par AMS de la deuxième moitié du XII[e] siècle[147] .

Les études sur les peintures de la collégiale Saint-Mexme à Chinon ont commencé par la chapelle sud. En 1842, la notice de Galembert sur les peintures de cette chapelle, publiée dans les Mémoires de la Société Archéologique de Touraine, entraîne leur restauration[148]. En 1997, Robert Fiot compare précisément les peintures restaurées par Galembert à partir des relevés réalisés avant son intervention[149]. L'auteur met ainsi en évidence les libertés iconographiques prises par Galembert. L'année suivante, des analyses stratigraphiques permettent de documenter d'anciennes restaurations[150]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice à l'ensemble des peintures de la collégiale[151]. Elisabeth Lorans dirige la publication sur

[142] VOYER, 2004, p. 187-193.
[143] AURELL, 2015, p. 22-40.
[144] GODIN, 2006.
[145] GODIN, 2008.
[146] PLUTINO, RICHARD, 2017.
[147] MARZAIS, 2019.
[148] BODIN, 1842 p. 145-203.
[149] FIOT, 1977, p. 28-56.
[150] LEGRAND, 1998.
[151] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 49-53.

la collégiale Saint-Mexme de Chinon éditée en 2006[152]. La monographie clôture dix années de restauration de la collégiale et d'investigations archéologiques, conduites de 1983 à 1993. La monographie se compose de quatre volets consacrés à l'architecture et son décor, les pratiques funéraires, l'occupation domestique du site et les sources écrites. Claude Andrault-Schmitt consacre une sous-partie aux décors peints, permettant de différencier les campagnes, de les dater succintement et d'identifier l'iconographie du cycle de la tour d'escalier, en s'appuyant sur les relevés de Brice Moulinier, effectués lors de la restauration de 2001[153]. L'auteure exclut de son analyse le décor du XV^{e} siècle de la chapelle sud, trop restauré au XIX^{e} siècle.

L'architecture de l'église Notre-Dame-du-Fougeray à Cormery est sommairement décrite par Octave Bobeau en 1908[154]. Robert Ranjard mentionne, dès 1930, la peinture de Notre-Dame-du-Fougeray portant l'Enfant Jésus et entourée de quatre anges, qu'il attribue au XIII^{e} siècle[155]. Paul Deschamps et Marc Thibout confirment cette datation[156]. Enfin, en 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice à la Vierge à l'Enfant et resserre la datation vers 1220[157]. Toutefois, les autres fragments de peintures murales dispersés dans l'église ne sont pas signalés.

Concernant l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux, le chanoine Ernest Audard publie en 1934 une notice sur la Vierge à l'Enfant à la suite du dégagement de la peinture. Il identifie les donateurs en prière devant la Vierge sous les traits du grand chambellan de Charles VII (1429-1461), Georges de la Trémoïlle (1384-1446), de son épouse Catherine de l'Ile-Bouchard et de leurs enfants Marie, Georges et Louis[158]. Brigitte Boissavit-Camus présente l'extérieur de l'église dans le *Congrès Archéologique de France* permettant de poser les premiers jalons

[152] LORANS, 2006.
[153] ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 22-181.
MOULINIER, 2001.
[154] BOBEAU, 1908, p. 364-370.
[155] RANJARD, 1930 (rééd. 1986), p. 331.
[156] DESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 105.
[157] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 56.
[158] AUDARD, 1934, p. 362.

chronologiques de la construction et des remaniements de l'édifice[159]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice à la Vierge à l'Enfant dégagée par Ernest Audard et attribue la peinture au XV^e^ siècle. En 2013, la restauratrice Geneviève Reille-Taillefert met au jour les autres peintures de l'église[160], à la suite d'une étude pour la restauration de l'ensemble de l'édifice entreprise en 2011[161]. Ces peintures, nouvellement découvertes, n'avaient pas fait l'objet d'une étude. Enfin, en 2014, les analyses dendrochronologiques des charpentes de la nef, du chœur, de la chapelle sud ainsi que de la tribune complètent la connaissance du site[162].

L'historique de l'église Notre-Dame-de-la-Haye à Descartes est sommairement établi en 1878 par Jacques-Xavier Carré de Busserolle[163]. Les peintures romanes du chœur sont connues dès 1951, Paul Deschamps et Marc Thibout les attribuent au début du XII^e^ siècle grâce à l'analyse épigraphique[164]. Pendant la restauration de l'édifice entre 1981 et 1993, puis en 1999[165], Arnaud de Saint-Jouan publie une étude du bâti et propose une datation des remaniements de l'église[166]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures du chœur, à l'exception de la dernière campagne du XV^e^ siècle[167]. En mai 2005, l'entreprise Lithos intervient sur les peintures du chœur. Les campagnes des XII^e^ et XIII^e^ siècles font alors l'objet d'analyses stratigraphiques et d'une caractérisation des pigments[168]. Enfin en 2014, Cécile Treffort confirme la datation épigraphique proposée par Paul Deschamps et Marc Thibout[169].

---

[159] BOISSAVIT-CAMUS, 1997, p. 115-122.
[160] Atelier Restauration Taillefert, 2013.
[161] SAINT-JOUAN, 2011.
[162] DORMOY, 2014.
[163] CARRE DE BUSSEROLLE, 1878, p. 313.
[164] DESCHAMPS, THIBOUT, 1951, p. 115.
[165] SAINT-JOUAN, 1999.
[166] SAINT-JOUAN, 1996, p. 847-858.
[167] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 59-61.
[168] Entreprise Lithos, 2005.
BILLAULT, 2005.
[169] TREFFORT, 2014, p. 85.

La chapelle du Liget située dans la commune de Sennevières, auparavant Chemillé-sur-Indrois, jouit d'une bibliographie relativement abondante qui traite principalement des peintures. En 1862, Galembert les mentionne rapidement dans son mémoire sur la peinture murale et la sculpture en Touraine[170]. Robert Ranjard cite l'existence de la chapelle et de ses peintures[171]. En 1967, Henri Focillon note le caractère exceptionnel de cet ensemble de peintures[172]. Clémence Paul Duprat rejette la comparaison des peintures du Liget avec celles de Poncé proposée par Gélis-Didot et Laffillé en 1889 et réfute l'hypothèse d'un même atelier pour ces deux ensembles[173]. Paul Deschamps et Marc Thibout reprennent la description des peintures de la chapelle et de leur organisation faite par Gélis-Didot et Laffillé en 1889[174]. Charles Lelong reprend les conclusions de Paul Deschamps et Marc Thibout et souligne la finesse ainsi que l'expressivité du dessin[175]. En 1997, Voichita Munteanu s'intéresse à l'iconographie du programme pictural par le prisme de la Résurrection du Christ[176]. Puis, Robert Favreau mentionne le témoignage du chartreux Bruno Cousin de 1625, qui précise que le décor de la voûte, actuellement disparu, était consacré à l'Apocalypse[177]. L'auteur consacre un article complet à l'étude épigraphique des peintures et à l'identification des scènes figuratives et des saints dans les baies en comparant les relevés du XIX^{e} siècle, effectués par Savinien Petit, et les vestiges picturaux. Il attribue les peintures au milieu ou à la seconde moitié du XII^{e} siècle, grâce à l'épigraphie. Bérénice Terrier-Fourmy abonde en ce sens[178]. Enfin, les peintures sont

[170] BODIN, 1862 p. 167.
[171] RANJARD, 1930 (reéd. 1986), p. 277-281.
[172] FOCILLON, 1967, p. 99.
[173] DUPRAT, 1943, p. 178-187.
[174] DESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 40-48.
[175] LELONG, 1977, p. 255-266
DESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 40-48.
[176] MUNTEANU,1977, p. 27-40
[177] FAVREAU, 1988, p. 41-49.
[178] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 94-98.

restaurées en 2009 par l'atelier ARCOA[179]. Si l'iconographie et le style ont été abordés dans les publications, la technique des peintures n'a pas été étudiée.

Les peintures de l'église Saint-Martin de Lignières-de-Touraine font l'objet d'une publication lors de leur découverte en 1858 par le comte de Galembert[180]. Il complète sa description par les dessins de ces peintures qu'il a réalisés en 1857. Il attribue les peintures au XII^{e} siècle et précise que seuls les mois de mars, d'avril et d'août du Calendrier subsistent sur l'intrados de l'arc absidial. Il s'attarde sur les inscriptions peintes du berceau du chœur, avec quelques erreurs de lecture que la restauration de 2009 a permis de corriger[181]. En 1898, le chanoine Edouard Quincarlet documente la réfection des peintures à l'aide des lettres envoyées par l'abbé Brisacier, le premier à intervenir sur l'œuvre[182]. Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures en soulignant l'importance des repeints[183]. En 2009, les peintures du chœur font l'objet d'une nouvelle restauration, que Pierre Garrigou Grandchamp signale dans le *Bulletin Monumental*[184]. À cette occasion, les repeints du XIX^{e} siècle sont en grande partie retirés, ce qui permet de retrouver le style initial de la peinture du XII^{e} siècle. Cécile Treffort complète l'étude épigraphique entamée par Galembert[185]. En 2016, Nathalie Le Luel étudie le Calendrier de l'arc absidial en l'intégrant dans un corpus plus vaste[186]. Enfin, Marcello Angheben consacre une étude à l'iconographie du cycle vétérotestamentaire de Lignières-de-Touraine en

[179] Atelier ARCOA, 2009, 12p.
[180] BODIN, 1858, p. 38-42.
[181] Atelier de Restauration Taillefert, 2009.
[182] QUINCARLET, 1898, p. 40-45.
[183] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 67-68.
[184] Atelier de Restauration Taillefert, 2009.
GARRIGOU GRANDCHAMP, 2009, p. 168-169.
[185] TREFFORT, 2014, p. 90-91.
[186] LE LUEL, 2016, p. 193-215.

questionnant l'influence des manuscrits de Tours sur cet ensemble peint[187]. L'aspect technique et le déroulement du chantier pictural n'ont pas été abordés.

La genèse de la découverte de la peinture de l'abside de l'église Saint-Pierre de Parçay-Meslay est retracée par Jean-Baptiste Mortier en 1936[188]. Il identifie l'hostie dans la main du Christ en majesté de l'abside, qu'il associe à un modèle diffusé par les enluminures de l'école de Marmoutier, en réaction à la remise en cause de la transsubstantiation par Béranger de Tours au XI^{e} siècle. Clémence-Paul Duprat s'interroge sur la signification des filets ondulés partant de la mandorle du Christ : s'agirait-il d'une image du fleuve de vie arrosant le Paradis ou de simples bandes décoratives[189]. Des échantillons afin de caractériser les pigments et le liant sont envoyés à l'occasion de la restauration de la peinture en 1997 par Elisabeth Evangelisti et Véronique Legoux[190]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy attribue la peinture au début du XII^{e} siècle[191]. Enfin, la peinture fait l'objet d'une nouvelle phase de conservation-restauration en 2019 par le Conservatoire Muro dell'Arte[192].

Les recherches et les fouilles menées par Élisabeth Zadora-Rio et Henri Galinié, entre 1986 et 1999, ont permis de restituer les trois églises successives de Rigny-Ussé[193]. L'étendue du programme iconographique de la dernière église n'est connue par des sondages qu'en 1989, ce qui amène Marie-Pasquine Subes-Picot à les décrire et à attribuer la campagne du transept au XIV^{e} siècle et celle du chœur au siècle suivant[194]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures visibles par les sondages[195]. En 2007, l'atelier de restauration de Brice

[187] ANGHEBEN, à paraître.
[188] MORTIER, 1936, p. 31-43.
[189] DUPRAT, 1943, p. 178-187.
[190] LRMH, 1997.
[191] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 76-77.
[192] Conservatoire Muro dell'Arte, 2019.
[193] ZADORA-RIO, GALINIE, 2014.
[194] SUBES-PICOT, 1990, p. 427-432.
[195] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 79-81.

Moulinier effectue une étude préliminaire lors de la restauration générale de l'édifice menée par l'Architecte des Monuments Historiques Patrick Ponsot. L'année suivante, toutes les peintures du chœur sont dégagées, tandis que celles du transept restent à l'état de sondage[196]. Enfin, en 2017, les peintures du bras sud du transept sont mises au jour[197]. À cette occasion, le liant et les pigments rouges et noirs de la Vierge à l'Enfant font l'objet d'analyses[198].

Le comte de Galembert découvre les peintures de l'église Notre-Dame de Rivière en 1853, qu'il décrit dans une notice publiée en 1855[199]. Après une étude du style et de la technique, Galembert propose un projet de restauration du décor peint de l'église. La description est précieuse : elle rend compte de peintures effacées ou recouvertes par le décor du comte de Galembert. En 1996, la restauratrice Elisabeth Evangelisti intervient sur les peintures de l'auvent[200]. En 2000, elle écrit, avec Christian Davy, un article retraçant l'évolution de ces peintures, des considérations techniques issues des observations faites lors de la restauration, l'identification du programme iconographique et l'attribution de l'ensemble au XII^{e} siècle[201]. Bérénice Terrier-Fourmy partage ces conclusions[202]. En 2014, Cécile Treffort complète la lecture épigraphique entamée par Galembert[203]. Il manquait donc une étude sur le déroulement du chantier de cet ensemble peint.

Les peintures du chœur de l'église Saint-Georges de Rochecorbon sont connues dès 1963 par la description de Paul Deschamps et Marc Thibout[204]. Entre 1992 et 1994, les restauratrices

[196] MOULINIER, 2007.
PONSOT, 2007.
[197] Conservatoire Muro dell'Arte, 2017.
[198] CASTANDET, 2017.
[199] BODIN, 1855, p. 94-111.
[200] EVANGELISTI, 1996.
[201] EVANGELISTI, DAVY, 2000, p. 370-388.
[202] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 82-83.
[203] TREFFORT, 2014, p. 99-100.
[204] DDESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 125.

Elisabeth Evangelisti et Véronique Legoux interviennent sur les peintures du chœur et de la nef de l'église Saint-Georges de Rochecorbon[205]. La restauration est suivie par la publication de deux articles : l'un par Elisabeth Evangelisti concerne l'étude technique des peintures de la nef[206], l'autre par Virginie Dumoncel-Czerniak traite de l'iconographie et attribue le Lavement des pieds au milieu du XII^{e} siècle et la Cène au début du XIII^{e} siècle[207]. Bérénice Terrier-Fourmy attribue les peintures du chœur au XVI^{e} siècle[208]. En 2014, l'article de Frédéric Epaud présente les résultats de la datation par dendrochronologie de la charpente qui permettent de dater la nef de 1028[209]. Cette nouvelle datation, plus précoce que celle communément admise au cours des XI^{e} et XII^{e} siècles[210], amène à s'interroger sur celle des peintures de la nef. La technique, le style et l'iconographie du Lavement des pieds et de la Cène font l'objet de mon mémoire de master[211], au cours duquel les pigments de la couleur bleue ont été analysés[212]. Le Lavement des pieds a été daté par AMS de 1028-1054[213], mais la découverte récente de nouvelles campagnes picturales plus anciennes en 2020, par la restauratrice Véronique Legoux[214], incite à rajeunir cette datation au milieu du XI^{e} siècle. Enfin, la Cène a pu être attribuée au milieu du XII^{e} siècle grâce à la datation d'un poil de pinceau emprisonné dans la peinture[215].

[205] EVANGELISTI, LEGOUX, 1994.
[206] EVANGELISTI, 1996, p. 141-149.
[207] DUMONCEL-CZERNIAK, 1996, p. 150-159.
[208] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 84-87.
[209] EPAUD, 2014a, p. 195-202.
[210] RANJARD, 1930 (rééd. 1986), p. 574-575.
[211] MARZAIS, 2017.
MARZAIS, 2018, p. 53-66.
[212] PLUTINO, RICHARD, 2017.
[213] MARZAIS, 2019, p. 267-268.
[214] LEGOUX, 2020.
[215] MARZAIS, 2019.

Jacques-Xavier Carré de Busserolle consacre quelques lignes à l'histoire de la commune de Saint-Christophe-sur-le-Nais dans son dictionnaire sur les communes de Touraine[216]. En 1990, le restaurateur Joël Olivéres intervient sur les peintures[217]. Nicolas Huron décrit et date l'architecture de l'église Saint-Christophe à l'occasion d'un projet de recherche sur les églises de Touraine[218]. Il considère que l'église actuelle est la réunion des églises paroissiales pour la nef et prieurales pour le chœur en se fondant sur le désaxement du plan. Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures de l'église du XIII^e^ au XV^e^ siècle, en excluant la Crucifixion qu'elle attribue au début du XVI^e^ siècle[219]. En 2011, L'Association Histoire et Patrimoine de Saint-Christophe-sur-le-Nais publie un ouvrage retraçant l'histoire du village dans lequel Christian Davy consacre un article à la Crucifixion monumentale qu'il date du début du XVI^e^ siècle[220]. Une litre funéraire coupe la scène en deux et complique la lecture de l'œuvre, mais l'auteur identifie certains personnages et rapproche l'iconographie de celle des « Christ du dimanche » des régions alpines. Enfin, la technique et le liant de cinq peintures ont été identifiés en 2018, dans le cadre de cette thèse, avec l'aide de Clémence Poirier[221].

L'église Saint-Pierre-ès-Liens de Sorigny jouit d'une bibliographie très restreinte. Robert Ranjard décrit sommairement l'architecture en séparant la partie du XI^e^ siècle de celle reconstruite en 1886[222]. Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice à la Crucifixion, qu'elle date succintement de la première moitié du XIII^e^ siècle[223].

L'iconographie des peintures de la crypte de Tavant a été régulièrement et abondamment remise en question. Autour de 1950, les chercheurs tentent de comprendre l'agencement des peintures

[216] CARRE DE BUSSEROLLE, 1878, p. 290-293.
[217] OLIVERES, 1990.
[218] HURON, 1998.
[219] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 88-92.
[220] DAVY, 2011, p. 88-89.
[221] POIRIER, MARZAIS, 2018.
[222] RANJARD, 1930 (rééd. 1986), p. 411.
[223] RANJARD, 1930 (rééd. 1986), p. 411.

par une approche globale du cycle[224]. Clémence-Paul Duprat invalide le rapprochement de Galembert entre les peintures de la crypte de Tavant et celles de l'église Saint-Julien de Tours[225]. Il s'interroge également sur la filiation entre les scènes en proposant qu'il s'agisse d'une suite d'images autosuffisantes ayant chacune un sens dogmatique. Paul Deschamps et Marc Thibout soulignent le caractère exceptionnel de l'état de conservation des peintures et l'expressivité du style[226]. Les peintures sont attribuées au XI^{e} ou au XII^{e} siècle, sans pour autant pouvoir les comparer à d'autres ensembles. Certains chercheurs tentent d'identifier et de comprendre une scène : Jacques Chailley se concentre sur le David musicien[227] ou encore la relecture d'Hélène Toubert d'une scène qui pourrait figurer le Temps[228]. En 1997, le LRMH s'assure de la bonne conservation des peintures du chœur et de la crypte[229]. En 1990, Marie-France de Christen dresse un rapport technique des peintures murales du chœur à l'occasion de leur restauration[230]. En 1999, le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers lance un programme de recherche interdisciplinaire sur les peintures de la crypte afin d'étudier l'édifice en combinant l'archéologie du bâti et l'étude iconographique, stylistique et technique des peintures[231]. La campagne photographique réalisée l'année suivante a été suivie

[224] DEMUS, HIRMER, 1979, p. 140-141.
FOCILLON, 1967, p. 104-117.
GRABAR, NORDENFALK, 1958, p. 98-102.
LELONG, 1977, p. 215-221.
MICHEL, 1944.
MOYRAND, 1938.
VERRIER, 1948, p. 314-321.
ZVERINA, 1947, p. 675-693.
[225] DUPRAT, 1943, p. 178-187.
[226] DESCHAMPS, THIBOUT, 1951, p. 115-118.
[227] CHAILLEY, 1981, p. 761-779.
[228] TOUBERT, 1973, p. 279-286.
TOUBERT, 1990, p. 431-446.
[229] STEFANAGGI, 1977.
[230] CHRISTEN, 1990.
[231]ANGHEBEN, CASTILLO, 2003.
ANGHEBEN, CASTILLO, 2004.
ANGHEBEN, CASTILLO, 2005.

par la réalisation de relevés au calque encadrés par Carlos Castillo entre 2003 et 2005. La restauratrice Véronique Legoux vérifie l'état de conservation des peintures de la crypte pour faciliter l'étude entamée par le CESCM[232]. Eric Palazzo publie une synthèse à la fin du programme retraçant la genèse du projet et les principales conclusions[233]. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures de la crypte et du chœur[234]. Elle considère ces deux ensembles comme étant contemporains et propose une datation entre 1100 et 1150. La même année, la question de l'antériorité de la crypte par rapport au chœur a été résolue par Martine Laine et Christian Davy[235]. Ils offrent également une synthèse des recherches et une identification plus précise des scènes de la crypte. Les peintures du chœur de l'église Saint-Nicolas, considérées comme un ensemble distinct de celui de la crypte et jusque-là délaissées par l'historiographique, sont datées et leur iconographie explicitée par une lecture eucharistique. En 2007, Barbara Franzé interroge à nouveau le programme iconographique des peintures du chœur, et plus spécifiquement les visages lunaires qui mènent au Christ en majesté. Elle propose de dater les peintures de la fin du XI^{e} siècle ou du début du XII^{e} siècle[236]. L'atelier Taillefert mène la dernière campagne de restauration des peintures de la crypte en 2012[237]. Enfin, en 2019 et dans le cadre de cette recherche, ces peintures sont datées par AMS du dernier quart du XI^{e} siècle jusqu'au troisième quart du XII^{e} siècle.

Concernant la cathédrale Saint-Gatien de Tours, le comte de Galembert évoque, en 1855, le tombeau d'Hugues de Pesch […] et son décor peint et sculpté, actuellement situé dans la chapelle des Enfants de Charles VIII[238]. Il lit sur l'inscription accompagnant le tombeau « *Feu*

[232] LEGOUX, 2005.
[233] PALAZZO, 2005, p. 395-424.
[234] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 101-104.
[235] LAINE, DAVY, 2002, 55p.
[236] FRANZE, 2007.
[237] Atelier Restauration Taillefert, 2011.
Atelier Restauration Taillefert, 2012.
[238] BODIN, 1855, p. 133-139.

Hugues de Pesch… de Tours qui trespassa l'an mil trois cens vinc et trois lasme de lui soit en repos… Clamidem cum paupere dimidiavit ut faciamus idem… Missam cantanti globus igneus emicuit »[239]. En 1920, Henri Boissonnot compile les archives servant à l'histoire de l'édifice. Il fournit une description de la cathédrale de Tours dans laquelle il mentionne des peintures murales détruites ou recouvertes de lambris[240]. Francis Salet reprend les hypothèses de son prédécesseur et intègre des remarques d'ordre archéologique[241]. En 1993, Brice Moulinier restaure la Charité de saint Martin, ainsi que les deux campagnes picturales superposées du mur oriental de la chapelle du tombeau des enfants de Charles VIII[242]. Jean-Marie Pérouse de Montclos décrit la cathédrale de Tours et les différentes phases du chantier sans mentionner le décor peint[243]. Julien Noblet et Thomas Rapin s'attardent sur l'évolution de la façade de la cathédrale de Tours entre les XII^e^ et XVI^e^ siècles[244]. Ils s'intéressent particulièrement aux dernières phases de construction de la cathédrale, relativement délaissées par l'historiographie. En 2002, Bérénice Terrier-Fourmy consacre une notice aux peintures de la cathédrale et traite des peintures de la chapelle des fonts baptismaux, celle du tombeau des enfants de Charles VIII et celle de Monseigneur Renou. L'année suivante, l'architecte Arnaud de Saint-Jouan présente la restauration des décors peints du chœur à partir des sondages effectués par Brice Moulinier en 1993, puis en 1994 et 1996[245]. En 2005, Véronique Legoux réalise l'étude préliminaire et la consolidation d'urgence de la peinture du collatéral sud de l'avant-nef et celles du mur oriental de la chapelle des enfants de Charles VIII[246]. Lors de ses recherches sur la création du tissu urbain du quartier canonial de Tours, Bastien Lefebvre s'attarde sur l'évolution de l'emprise au

[239] BODIN, 1855, p. 134.
[240] BOISSONNOT, 1920, p. 359.
[241] SALET, 1949, p. 29-40.
[242] MOULINIER, 1994.
[243] PEROUSE DE MONTCLOS, 1995, p. 607-614.
[244] NOBLET, RAPIN, 2001, p. 67-77.
[245] SAINT-JOUAN, 2003, p. 317-328.
[246] LEGOUX, 2005.

sol de la cathédrale[247]. En 2010, Claude Andrault-Schmitt publie la synthèse la plus récente sur l'architecture de la cathédrale, en y mentionnant le décor peint[248]. Enfin, en 2011, l'atelier Reille-Taillefert restaure l'ensemble des peintures de la chapelle du tombeau des enfants de Charles VIII[249].

L'inventaire dressé par Bérénice Terrier-Fourmy en 2002[250], celui de l'Inventaire général du patrimoine culturel de la région Centre ainsi que les différentes études monographiques publiées sur les édifices du corpus méritaient d'être actualisés et complétés. Les synthèses dédiées à la Touraine écrites par Paul Deschamps et Marc Thibout[251] ou encore Clémence-Paul Duprat[252] et Alexandre Gordine[253] devaient être enrichies par un volet technique consacré aux aspects matériels des peintures, jusqu'alors peu abordés. En effet, les avancées technologiques offrent de nouvelles possibilités quant à la datation des peintures murales, mais également dans la connaissance des matériaux utilisés. Si leur usage n'a pas été systématique sur l'ensemble du corpus, pour des raisons financières, certaines peintures ont fait l'objet d'analyses dans le cadre de cette thèse : la crypte de Tavant, la Chasse royale de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, la Cène de Rochecorbon et les peintures de Saint-Christophe-sur-le-Nais. Ces analyses, ainsi que les précédentes réalisées dans le cadre de restauration ou de mémoire de recherche, améliorent notre connaissance des peintures murales et de leur matérialité. Il manquait donc en Touraine un renouvellement du regard sur la datation des œuvres et surtout une synthèse sur les techniques picturales et les procédés de mise en œuvre des peintures dans l'ancien diocèse de Tours entre les XI^{e} et XV^{e} siècles. La technique influe sur les styles et sur les formes. Questionner les pratiques consiste à tenter de faire la part entre ce qui relève de leur personnalité artistique et de leur formation, et entre ce qui relève de techniques partagées. Ainsi, identifier

[247] LEFEBVRE, 2008.
[248] ANDRAULT, 2010, p. 135-137.
[249] Atelier Restauration Taillefert, 2011.
[250] TERRIER-FOURMY, 2002.
[251] DESCHAMPS, THIBOUT, 1951, p. 115-118.
DESCHAMPS, THIBOUT, 1963, p. 105.
[252] DUPRAT, 1943, p. 178-187.
[253] GORDINE, 2016, p. 69-85.

le processus d'élaboration d'une peinture permet de distinguer sa particularité vis-à-vis d'autres ensembles géographiquement proches et de caractériser un peintre ou un atelier.

2.3. La peinture murale comme source matérielle

En l'absence de sources textuelles documentant la préparation du chantier de chaque peinture du corpus – la quantité et le type de pigments utilisé ainsi que leur approvisionnement, des dessins préliminaires et des modèles évoquant les carnets de Villard de Honnecourt ou encore le nombre d'artisans sur le chantier – il faut se tourner vers les traces matérielles laissées sur l'œuvre pour obtenir la plupart de ces informations. Ces informations découlent en partie de nos propres analyses.

L'étude de la matérialité de l'œuvre rend possible l'appréhension des différentes étapes du processus créatif. La première, celle de la conception, correspond à la préparation de la création physique qui se retrouve à travers les esquisses, le dessin préparatoire et les modèles afin de permettre la répétition d'une image en différents lieux et échelles[254]. L'observation du dessin préparatoire permet d'aborder la manière d'appréhender l'espace d'un peintre et sa capacité créatrice.

La préparation matérielle du chantier intervient avant la mise en place du dessin préparatoire sur le mur. Elle consiste en la formation de l'équipe, la gestion du travail collectif, la détermination du type d'échafaudage et les niveaux de ses planchers, ainsi que les matériaux utilisés. L'identification des pigments et des dorures nous donne une indication sur les moyens du commanditaire. On observe par ailleurs une corrélation entre la technique et l'iconographie : les peintres, probablement à l'instigation du commanditaire, ont tendance à utiliser une couleur

[254] DAVY, 2002, p. 241.

particulière, plus rare dans leur palette et des pigments plus onéreux sur les éléments iconographiques remarquables. Aussi, on constate un nombre de strates colorées plus élevé en fonction de l'importance du personnage. Il est également intéressant de souligner que certains pigments disparaissent, comme le bleu égyptien, et comment les peintres les remplacent, par exemple en créant des faux bleus, sans aucun pigment bleu[255].

Le projet est ensuite reporté sur la paroi, ce qui revient à questionner la mise en place matérielle du programme pictural. Les raccords d'enduit permettent de délimiter les surfaces de travail à effectuer dans la journée et leur ordre de réalisation, donc de documenter le rythme et le déroulement du chantier. La *sinopia*, le dessin préparatoire, les modèles de reproduction et les repentirs informent sur le déroulement de la mise en place de l'œuvre dans l'édifice.

Enfin, la préparation du support de la couche picturale, les enduits, les badigeons, les liants, les couleurs issues de pigments et les outils utilisés par le peintre au cours de l'élaboration de l'œuvre peuvent être documentés par l'œuvre elle-même, par des observations *in situ* complétées par des analyses physico-chimiques. Les empreintes imprimées dans l'enduit et l'agencement des traces de pinceaux permettent la restitution de la gestuelle du peintre et de déterminer sa main dominante. L'étude des traces et des formes permet ainsi de distinguer plusieurs mains au sein d'une même œuvre, même si, lorsqu'ils travaillent à plusieurs pour un ensemble, les peintres font en sorte d'adopter une manière uniforme. Plus largement, elle permet d'identifier et de caractériser les procédés créatifs propres à un atelier et de le reconnaître dans un même édifice et, pourquoi pas, de le suivre d'un édifice à l'autre. À terme, l'identification de modèles permet de reconstituer une partie de l'expérience visuelle des peintres et de séparer ce qui, lors de l'acte créatif, est dû à leur formation et à leur culture visuelle ainsi que celle du commanditaire, de la spécificité des ateliers ou des peintres.

L'ensemble de ces éléments permet de déterminer le niveau de compétence d'un atelier. Ce sont donc les arrangements, le « bricolage », les méthodes pour gagner du temps, parfois les petits accidents de chantier, les spécificités de chaque atelier et peintre, qui permettent d'appréhender l'humain derrière l'œuvre : le concepteur, mais également l'exécutant.

[255] COUPRY, PALAZZO-BERTHOLON, 2011, p. 692

Toutefois, l'obtention de ces informations dépend de l'état de conservation de l'œuvre, de la surface conservée, des indices laissés par les peintres.

L'étude de la technique et de la stratigraphie des peintures permet de différencier les campagnes au sein d'un édifice et d'éviter les contresens iconographiques. L'ordre d'application des surfaces d'enduit peut nous éclairer sur le sens de lecture du cycle iconographique. Enfin, l'étude des matériaux complète la datation par le style de l'œuvre. La chaux, le charbon, les poils de pinceaux ou de renfort dans l'enduit constituant l'œuvre ainsi que certains liants et pigments peuvent fournir une fourchette chronologique.

2.4. Bilan de la documentation graphique

Plusieurs types de documents iconographiques livrent des informations sur certaines peintures du corpus : les dessins, les relevés colorés à l'aquarelle ou au pastel, les relevés au calque et les photographies. Les dessins et les relevés à l'aquarelle ou au pastel sont des copies de l'œuvre et sont donc sujets à l'interprétation et au style du dessinateur. En revanche, la photographie fige la peinture à un moment donné. Enfin, le relevé au calque est un relevé fidèle de la peinture puisqu'on y appose un calque sur lequel on détoure chaque trace de couleur. Ces témoins de la conservation d'une peinture au moment de la réalisation du relevé nous permettent de dénombrer l'état de dégradation de l'œuvre et de retrouver des détails disparus.

Les peintures des murs sud et est de l'église Saint-Laurent de Beaulieu-lès-Loches ont été relevés sur un calque à l'occasion de leur restauration afin de pouvoir identifier les scènes et de mettre en évidence les relations stratigraphiques entre les campagnes picturales [256]. La réalisation de ces relevés au trait en 1999 a été encadrée par la restauratrice Véronique Legoux et concerne les scènes du Martyre de sainte Catherine (campagne 2) et du décor végétal (campagne 3) sur le mur méridional ainsi que l'Ensevelissement de sainte Catherine

[256] LEGOUX & al., relevés au calque (DAO) des peintures des murs sud et ouest de la nef, Tours, 1999-2004, 37020-3 OA, DRAC Centre, Orléans.

(campagne 2), un décor végétal (campagne 3), deux anges et saint Nicolas (campagne 4) sur mur occidental.

Les peintures de la chapelle de la tour sud du massif occidental de la collégiale Saint-Mexme de Chinon ont fait l'objet de plusieurs dessins : les premiers représentant plus ou moins fidèlement le décor et les suivants qui correspondent aux projets de restauration. En 1851, le comte de Galembert dessine la Fontaine de Pitié. Les différences entre ce dessin et la peinture murale restaurée montrent les modifications de l'aspect du Christ qui paraissait plus maigre et cadavérique sur le dessin[257]. Il change également l'aspect des saintes et crée le paysage en fond. Le lion de la fontaine est dessiné en 1851, il figure aussi sur le relevé d'Yperman en 1892, réalisé après restauration, mais plus sur la photographie de J.-C. Jacques en 1976[258]. Enfin, Galembert ne fait pas figurer le texte en lettres gothiques écrit sur les cartouches dans son dessin de 1851 alors qu'il apparaît sur la peinture murale. En 1855, le comte de Galembert dessine le Jugement dernier du mur nord ainsi que certains visages : le Christ, la Vierge, des anges, une élue et deux ecclésiastes[259]. En 1858, il réalise un deuxième dessin en couleur du Jugement dernier. De nouveaux personnages apparaissent sur ce deuxième relevé : un élu dans l'angle inférieur gauche, un diable sortant de la gueule du monstre dans l'angle inférieur droit, un ange au sommet de la mandorle du Christ. Galembert a vraisemblablement deviné ces formes lorsqu'il réalise son premier dessin en 1855 et décide de les compléter sur le dessin de 1858. Ces différentes étapes du projet de Galembert nous donnent des indications sur l'iconographie originale de la peinture. Les ajouts de Galembert figurent sur le relevé d'Yperman de 1892[260].

---

[257] BODIN, dessin de la Fontaine de pitié (chapelle, mur ouest), 1851, SAT, Tours, DF Tn 183.

[258] JACQUES, photographie de la Fontaine de pitié, 1976 ; publiée par FIOT, 1997, p. 37.

[259] BODIN, dessin du Jugement dernier ; visage du Christ ; visage de la Vierge ; visages de trois anges ; visages d'une élue et d'un ange ; visages de deux ecclésiastes ; dessin du Jugement dernier (chapelle, mur nord), 1855, SAT, Tours, DF Tn 181 ; DF Tn 183e, DF Tn 183f ; DF Tn 183a, DF Tn 183g ; DF Tn 193 13 à 15 ; DF Tn 183b à d ; DF Tn 193 10 et 16 ; DF Tn 449.

[260] YPERMAN, relevé aquarellé du Jugement dernier (après restauration), 1892, MAP, Charenton-le-Pont, 1996/089/.

En 1976, Pierre Petit réalise un dessin sur calque de la peinture du retable du mur oriental de la chapelle[261]. Enfin, en 2001, l'atelier Brice Moulinier nettoie et refixe les enduits de la tour nord du massif occidental et réalise un relevé au trait des peintures facilitant l'identification des scènes[262].

Les peintures du mur nord de la nef de l'église Notre-Dame-du-Fougeray de Cormery ont fait l'objet d'un dessin au pastel[263]. L'auteur et la date ne sont pas connus. Le dessin rend compte de l'organisation générale et des couleurs, mais sans présenter les détails des visages et des objets tenus par la Vierge et le Christ.

Les peintures murales dans l'église Notre-Dame-de-la-Haye à Descartes, qui se détérioraient, ont été dessinées à l'aquarelle en 1949 par Marcel Nicaud : saint Luc de l'abside du chœur[264] et des motifs géométriques, les Rois et le Calendrier[265]. Le dessin des rois permet d'identifier l'Adoration des Mages, dégradé depuis. Deux photographies réalisées par Charles Hurault complètent l'ensemble et permettent d'appréhender l'état de conservation du chœur et de ses peintures en 1951[266].

---

[261] PETIT, calque du retable (chapelle, mur est), 1976, publié dans FIOT, 1977, p. 31.

[262] MOULINIER, relevé de l'escalier de la tour nord, massif occidental, ancienne collégiale Saint-Mexme, dans « Rapport de restauration des peintures murales de la tour nord », 2001, Blois, archives personnelles du restaurateur.

[263] Relevé des peintures murales du mur septentrional de la nef, pastel, s. d. (XIX[e] siècle ?), Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, 0082/037/2016.

[264] NICAUD, relevé de peintures murales : saint Luc, aquarelle, 1949, n° 019854, 1996/089 - Relevés de peintures murales, MAP, Charenton-le-Pont.

[265] NICAUD, relevé de peintures murales : motifs géométriques, Rois, Calendrier, aquarelle, 1949, n° 019853, 1996/089 - Relevés de peintures murales, MAP, Charenton-le-Pont.

[266] HURAULT, photographie du Christ en majesté, 1951, 1996/096 - Fonds photographique du Centre de Recherche des Monuments Historiques, MAP, Charenton-le-Pont.
HURAULT, photographie des peintures du chœur, 1951, 1996/096 - Fonds photographique du Centre de Recherche des Monuments Historiques, MAP, Charenton-le-Pont.

Chacune des quarante-sept scènes situées sur les murs ou dans les ébrasements des baies de la chapelle du Liget à Sennevières a été dessinée à l'aquarelle par Savinien Petit en 1870 afin de garder un témoin de cet ensemble particulièrement complet[267]. Actuellement, ces relevés permettent d'identifier la plupart des saints dont les inscriptions ont disparu. Puis, Simone Flandrin-Latron réalise trois relevés aquarellés des peintures en 1945, probablement pendant leur restauration[268]. Les restaurateurs de l'atelier ARCOA complètent la documentation graphique à l'aide de relevés au trait accompagnés d'indications sur la technique de mise en œuvre des peintures[269]. En 2012, François Amelot réalise une campagne photographique pour le CESCM sur l'ensemble des peintures, accessible sur la base de données ROMANE.

Le comte de Galembert réalise un relevé des mois d'Avril et d'Août ainsi que de Mars du Calendrier de l'intrados de l'arc triomphal de l'église Saint-Martin de Lignières-de-Touraine[270]. Les dessins sont en noir et blanc, mais l'auteur précise les couleurs sur les deux relevés.

Louis-Joseph Yperman fournit un dessin aquarellé du Christ entouré des symboles des évangélistes de l'église Saint-Pierre de Parçay-Meslay[271]. L'auteur a dessiné ce qu'il voyait, vraisemblablement vu du sol, donc en tenant compte des déformations induites par la forme concave du cul-de-four. En revanche, le relevé au calque effectué en 1997 par Elisabeth Evangelisti et Véronique Legoux représente la peinture telle qu'elle est sur la voûte. Le relevé a été découpé en cinq morceaux, qui correspondent aux cinq surfaces d'enduit, pour pouvoir être mis à plat, c'est-à-dire sans la déformation visuelle de la voûte[272].

---

[267] PETIT, 47 relevés aquarellés, MH 004341-004387, 1870, MAP, Paris.
[268] FLANDRIN-LATRON, 3 relevés aquarellés, MH 017924-017926, 1945, MAP, Paris.
[269] FOURQUET, MAISONNEUVE, relevés graphiques, rapport d'intervention, 2009, archives de l'Atelier ARCOA, Montesson.
[270] BODIN, dessin du Calendrier (avril, août), 22x16 cm, 1857, Df Tn 013a, SAT, Tours.
BODIN, dessin au calque du Calendrier (mars), calque au 1/3, 24,5x20 cm, 1857, Df Tn 013b, SAT, Tours.
[271] YPERMAN, relevé du Christ entouré des symboles des évangélistes, présentant l'hostie, aquarelle, 1927, Charenton-le-Pont, MAP, 1996/089/.
[272] EVANGELISTI, LEGOUX, FITON, relevé technique de la peinture de l'abside, calque, 1997.

Charles Hurault photographie le chœur et le transept de l'église Notre-Dame de Rigny-Ussé. Les photographies documentent l'étendue et l'état de conservation des peintures connues en 1991[273].

Le comte de Galembert découvre les peintures de l'église Notre-Dame de Rivière en 1853. Il décrit et fait des relevés des peintures pour un projet de restauration. Le relevé du Mauvais riche de Galembert rend compte de détails perdus ou recouverts par la peinture du XIX^{e} siècle[274]. Toutefois, le relevé, emprunt du style de son auteur, ne correspond pas totalement à celui de la peinture. Sur la scène suivante, Galembert relève les inscriptions en lettres latines « VBRA LAZAR … EXVRCI » qui identifient la Résurrection de Lazare[275]. Le visage du Christ de la Résurrection a disparu, le relevé de Galembert permet d'en appréhender les principaux traits[276].

Pour garder une trace de cet ensemble, les Monuments Historiques commandent un relevé aquarellé des peintures à Ypermann exécuté en 1892[277]. Trois campagnes sont reproduites sur le relevé : sur le premier panneau à gauche qui correspond à l'intérieur de la nef, les peintures du XVI^{e} siècle dont les motifs géométriques noirs et blancs dessinés par Galembert[278], puis, sur le panneau central, les deux litres funéraires à armoiries (1596-1686) du mur oriental du porche et enfin, sur le panneau de droite, les scènes historiées du XII^{e} siècle dont le Repas et mort du mauvais riche, la Résurrection de Lazare et la frise de médaillons du mur sud de la nef. Si Ypermann relève les peintures par murs qu'il dispose en panneaux, il reproduit indépendamment les différents registres horizontaux. Par exemple il représente un oiseau inscrit

[273] HURAULT, *Photographies*, 1991, MAP (série 1996/096 – Fonds photographique du CRMH), MH0294073 à MH0294077.
[274] BODIN, relevé du Repas du mauvais riche, aquarelle, 1853-1855 (?), DF_Tn_205 1a, SAT, Tours.
BODIN, relevé du visage du mauvais riche, crayon, 1853-1855 (?), DF_Tn_193_03, SAT, Tours.
[275] BODIN, 1855, p. 102.
[276] BODIN, relevé du visage du Christ, crayon, 1853-1855 (?), DF_Tn_193_05, SAT, Tours.
[277] YPERMAN, relevé des ornementations et sujets divers, de la Cène, de la Résurrection de Lazare et de la mort du mauvais riche, aquarelle, 1892, 1996/089/, MAP, Charenton-le-Pont.
[278] BODIN, relevé des peintures murales du XIV^{e} siècle, aquarelle, 1853-1855 (?), DF_Tn_452b, SAT, Tours.

dans un médaillon sous Marie-Madeleine alors que Galembert la figure à cheval au-dessus de deux médaillons enfermant un homme avec une lance et une corne, ce qui s'approche des vestiges conservés. Ypermann représente l'inscription « VBRA LAZAR … EXVRCI » au-dessus de la Résurrection de Lazare alors que Galembert explique avoir effacé certaines lettres dans sa notice de 1855. Soit Ypermann a vu ces peintures lors de leur découverte et les a restituées sur le relevé de 1892, soit les inscriptions étaient encore visibles en 1892 et n'ont disparu qu'après ou encore Galembert aurait indiqué ces inscriptions à Ypermann. En 1996, la restauratrice Elisabeth Evangelisti intervient sur les peintures du porche et réalise un relevé au trait échelle 1/1 du mur sud du porche[279]. La Dormition du mur septentrional est trop détériorée, par conséquent un relevé par aplats de couleurs lui rend sa lisibilité[280].

Le Lavement des pieds et la Cène, peints sur le mur nord de la nef de l'église Saint-Georges de Rochecorbon, ainsi que les peintures du chœur, ont fait l'objet d'un premier relevé au calque lors de leur restauration en 1992[281]. Deux autres relevés, réalisés par mes soins en 2017, complètent la connaissance de ces deux peintures de la nef : un relevé avec des indications sur la technique de mise en œuvre des deux peintures[282] et, avec l'aide de Carolina Sarrade, un relevé du phasage de la mise en œuvre des séquences colorées du calice du Lavement des pieds[283].

Seule la photographie de 1894 documente le décor peint à l'extérieur de l'église Saint-Nicolas de Tavant dont il ne reste que quelques traces de polychromie[284]. Les photographies des

[279] EVANGELISTI & al., relevé par aplats de couleurs des peintures du mur sud du porche, calque échelle 1/1, 1996.
[280] EVANGELISTI & al., relevé au trait des peintures du mur nord du porche, calque échelle 1/1, 1996.
[281] EVANGELISTI, LEGOUX, relevé du Lavement des pieds et de la Cène, crayon, 1992, n° 071204-071204, MAP, Paris.
EVANGELISTI, LEGOUX, relevé des peintures du chœur, crayon, 1992.
[282] MARZAIS, relevé technologique du Lavement des pieds et de la Cène, 2017.
[283] SARRADE, MARZAIS, relevé du Lavement des pieds (détail : calice), 2017.
[284] MIEUSEMENT, photographie du mur gouttereau nord : peinture murale, MH0009922, papier albuminé, Charenton-le-Pont, MAP, 1894.

peintures du chœur et de la crypte de 1919 laissent voir l'état des peintures avant les différentes restaurations[285]. Entre 1940 et 1941, Marthe Flandrin et Simone Flandrin-Latron relèvent à l'aquarelle les peintures de la crypte[286]. Ce travail permet la confection d'un fac-similé de la crypte grandeur réelle et en trois dimensions, conservé au Musée des Monuments Français. Marthe Flandrin dégage et dessine les peintures du chœur entre 1945 et 1946[287]. En 1999, le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers lance un programme de recherche interdisciplinaire sur les peintures de la crypte. La campagne photographique réalisée en 2000[288] a été suivie de relevés au calque encadrés par Carlos Castillo entre 2003 et 2005[289]. Les relevés n'ont pas été redessinés sur ordinateur (DAO).

[285] HEUZE, photographies des peintures de la crypte et du chœur, MH0026013- MH0026027 et MH0026096, MH0026097, noir et blanc, Charenton-le-Pont, MAP, 1919.
[286] FLANDRIN, FLANDRIN-LATRON, relevés des peintures de la crypte, n° 17038, 17039, 17123, 17124, aquarelle, Charenton-le-Pont, MAP, 1946.
[287] FLANDRIN, relevés des peintures du chœur, n° 18044, 18678-18687, aquarelle, Charenton-le-Pont, MAP, 1946.
[288] BROUARD, photographies des peintures murales, 00016446-00022922, Poitiers, CESCM, Photothèque, 2000.
[289] CASTILLO, relevés des peintures de la crypte, calque, Poitiers, CESCM, Photothèque, 2003-2005.

Chapitre 3 : Méthodes

3.1. Méthode d'étude appliquée à chaque édifice

L'étude des peintures murales de chaque édifice se découpe en trois temps : le recensement de la bibliographie et des rapports de restauration, puis l'observation *in situ*, et enfin la phase de dessin et la rédaction de la notice de l'édifice.

L'étude documentaire précède le travail de terrain. Elle consiste en un bilan historiographique de l'édifice étudié, complété par la lecture des dossiers de restauration et un recensement des sources iconographiques (photographies, relevés, dessins). Le fonds des Monuments Historiques à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine (Charenton-le-Pont) a été consulté, car toutes les peintures ont été inscrites ou classées et y sont conservés de nombreux dessins et relevés sur les peintures du corpus. Les fonds régionaux (DRAC Centre-Val de Loire) et départementaux (Archives Départementales d'Indre-et-Loire, Société Archéologique de Touraine) ainsi que les archives des propriétaires et affectataires des églises conservent la plupart des dossiers de restauration. La recherche bibliographique et en archives permet de préparer la phase de terrain. Localiser les peintures, avoir les premières informations sur la technique de mise en œuvre, dénombrer les campagnes picturales connues et avoir un témoin de l'état de conservation de la peinture sont autant d'éléments qui facilitent l'observation *in situ*.

L'observation sur le terrain est effectuée à l'aide d'un petit échafaudage roulant et léger (hauteur du plancher : environ 3 m, fig. 7). L'examen est facilitée par une fiche d'enregistrement adaptée aux peintures murales (fig. 8). Elle s'inspire des fiches d'Unité Stratigraphique à remplir lors des fouilles archéologiques et permet d'établir le diagramme stratigraphique à plusieurs échelles : d'abord des peintures entre elles, puis de chaque couche de mortier, d'enduit et de séquence colorée composant une peinture. La fiche regroupe des éléments qui relèvent de la technique, du style et, dans une moindre mesure, de l'iconographie à observer face à la peinture. L'examen de la technique permet, dès cette étape, de déterminer le processus créatif de la peinture.

La prise de photographies complète la phase d'observation, le plus souvent à l'aide de l'échafaudage ou grâce à une perche au prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher et dans l'église Notre-Dame à Rigny-Ussé (fig. 7). La campagne photographique s'effectue en deux temps : la prise de clichés généraux et de détails en lumière naturelle et rasante, puis des images pour réaliser une photogrammétrie. Cette technique permet de déterminer la forme, les dimensions et la position d'un objet à partir de perspectives de cet objet enregistré photographiquement. Appliquée à la peinture murale, elle permet de visualiser les microreliefs de l'œuvre et d'extraire des orthophotographies afin de réaliser des relevés. L'orthophotographie consiste en une image redressée, sans les déformations de l'appareil photo et donc mesurable. Pour construire une orthophotographie, la prise d'images doit s'effectuer sans variation de la lumière et sans modifier la focale de l'appareil[290]. Il faut que les images se recoupent entre elles à au moins 60 %. Il est donc préférable de prendre une photographie tous les 15 cm environ sur un axe de circulation fixe, c'est-à-dire sans avancer ni reculer, mais en se déplaçant uniquement sur la droite ou la gauche et de haut en bas. Plusieurs cheminements sont possibles, mais utiliser toujours le même permet d'éviter les oublis ou les erreurs et facilite les recoupements lors du traitement informatique (fig. 9). L'ensemble est complété par des photographies de détails.

Après la phase d'observation dans l'édifice, les photographies sont traitées sur le logiciel PhotoScan pour en extraire l'orthophotographie avec les paramètres et selon le processus suivant : Workflow > add photos / Align photos > high / Built dense cloud > high / Built mesh > arbitrary (3D), medium (30 000) / Built texture > generic, mosaic, 4096 x 1 / Built orthomosaic > current view ou markers / Export orthomosaic JPEG. L'image obtenue sert à la réalisation du relevé par Dessin Assisté sur Ordinateur (DAO) sur le logiciel Adobe Illustrator CS6 en se focalisant sur une scène ou quelques personnages représentatifs de la technique employée et du séquençage des couleurs.

Enfin, une notice réalisée pour chaque édifice regroupe des informations générales sur le site, un bilan historiographique et des sources concernant les peintures puis un volet technique, iconographique, stylistique et enfin une proposition de datation pour chaque campagne

[290] HENO, CHANDELIER, 2014, p. 45.

picturale. Cette méthode est applicable à n'importe quel type de peinture, quelle que soit sa date de réalisation ou sa technique de mise en œuvre, et a été reproduite pour l'ensemble des peintures du corpus, afin de les traiter avec le plus d'homogénéité possible.

3.2. Relevé au calque ou à partir d'une orthophotographie

La méthode d'analyse des peintures murales a longtemps été fondée sur les reproductions à main levée ou les photographies[291]. Depuis le chantier de la crypte de Saint-Germain d'Auxerre, elles ont évolué vers une recherche, une analyse et une restitution plus précises, nécessaires à la conservation du patrimoine pictural[292]. À partir de ce chantier, les peintures peuvent être étudiées à l'aide d'une nouvelle approche archéologique qui repose sur les méthodes d'examen des élévations en archéologie du bâti. Cette méthode consiste en un relevé stratigraphique de l'œuvre, complété par un enregistrement des séquences colorées. Le relevé des surfaces peintes devient un témoin pérenne qui facilite l'observation des couches picturales correspondant aux différentes étapes de la mise en œuvre et aux interventions survenues dans le temps[293].

Ce nouveau procédé est rapidement appliqué et développé sur les peintures de la nef de Saint-Savin par l'équipe Peintures murales du CESCM et est utilisé pour préciser l'iconographie d'une peinture difficilement lisible, observer les changements de partis, comprendre la mise en œuvre de la peinture ou encore documenter les repeints et les restaurations[294].

La dégradation progressive d'une peinture peut être difficile à quantifier. Dans ce cas, la réalisation de plusieurs relevés à intervalle régulier peut aider à constater l'évolution de l'œuvre

[291] *Le dévoilement de la couleur…*, 2004, p. 15.
[292] SAPIN, 1999.
[293] PLUTINO, SARRADE, RICHARD, 2018, p. 10.
[294] ANGHEBEN (dir.), parution prévue en 2022.

dans le temps et appuyer une demande de restauration. Dans des édifices sans protection ou lorsqu'il y a un risque de disparition, le relevé permet de documenter la peinture à un instant T. Le relevé favorise l'identification du sujet représenté en mettant en évidence des éléments iconographiques peu visibles[295]. Par exemple, le marteau tenu par le bourreau du Crucifiement de Pierre peint dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant était uniquement visible grâce au négatif de la couche picturale et le relevé a permis d'identifier l'objet tenu par le bourreau (fig. 10). Ainsi, cette méthode permet de collecter un grand nombre d'informations concernant la technique utilisée, la superposition des figures, l'état de conservation, les modifications picturales, les repeints et les restaurations. Les lacunes et les formes peuvent être complétées et restituées informatiquement plutôt que d'intervenir directement sur la peinture. Par l'observation approfondie et minutieuse de la matière, il sert également à comprendre le processus de réalisation d'une peinture.

Quatre types de relevés ont été effectués pour ce corpus peint : le relevé archéologique pour documenter l'état de la peinture et faciliter la lecture iconographique, le relevé technologique sur lequel apparaissent les indices de la mise en œuvre (traces de cordeau, de ficelle tendue ou de compas, localisation des raccords d'enduit et du sens de recouvrement des surfaces, traces de pinceau …), le phasage stratigraphique pour déterminer la chronologie relative des décors et différencier clairement les campagnes qui se superposent et enfin le phasage de la mise en œuvre qui propose un résumé graphique des différents stades d'élaboration (fig. 11, 12).

Quelques peintures ont fait l'objet d'un relevé au calque : le Lavement des pieds dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon avec Carolina Sarrade et le Crucifiement de saint Pierre, le meurtre d'Abel par Caïn, la Déposition de la croix et la Descente aux limbes dans la crypte de Tavant par Carlos Castillo. Il s'agit de poser un calque (film plastique) sur une peinture préalablement consolidée, qui est fixé dans les enduits récents, puis de détourer chaque trace

[295] ANGHEBEN, 2013a.

de peinture. L'observation des parois à l'aide de loupe et sous un éclairage froid évite toute altération des pigments et permet la codification et la reproduction des traces de peinture[296]. Cette méthode employée depuis 1999 sur le chantier de la crypte de Saint-Germain d'Auxerre applique le principe de l'archéologie du bâti à une surface peinte, car chaque couche picturale est enregistrée comme une unité stratigraphique conduisant au diagramme stratigraphique d'application des couleurs[297]. Le relevé de type archéologique sur film plastique des traces colorées est un moyen assez lourd à mettre en œuvre, mais déterminant dans certains cas pour l'identification des scènes et la distinction des décors successifs[298].

Les calques sont ensuite numérisés puis redessinés à l'aide d'un logiciel de dessin vectoriel (Illustrator). La restitution numérique du relevé aboutit à une reproduction extrêmement fidèle qui présente l'avantage de décomposer le support en autant de calques qu'il y a d'étapes d'exécution. Il est possible de visualiser uniquement les esquisses initiales ou de proposer virtuellement l'aspect d'une peinture avant ses restaurations. Pour les œuvres les plus dégradées, le résultat numérique peut proposer une restitution de leur état d'origine, combler certaines lacunes iconographiques, compléter les formes, restituer les surfaces colorées et homogénéiser l'ensemble, comme pour les peintures de l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (fig. 13).

Les autres peintures ont été relevées à l'aide d'une orthophotographie redessinée sur ordinateur (Illustrator) qui présente l'avantage d'être rapide et simple à mettre en place à condition de prendre correctement les photographies et d'avoir un appareil photo avec une résolution suffisante. Contrairement au relevé sur film plastique, cette méthode non invasive permet d'étudier des œuvres qui n'ont pas été consolidées puisqu'il n'y a aucun contact avec la couche picturale. Elle permet également de relever des peintures difficiles d'accès.

Le recours à la photogrammétrie et au relevé laser permet de prendre en compte le relief, ce qui n'est pas possible avec un relevé en 2D. En revanche, le relevé photographique est moins précis qu'un relevé au calque et doit être coupléà une observation attentive sur le terrain pour pallier

[296] PLUTINO, SARRADE, RICHARD, 2018, p. 10.
[297] SARRADE, 2013.
[298] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 335-349.

l'examen moins rapproché de la matière que le calque. Contrairement au relevé au calque, le relevé photographique trouve ses limites avec les surfaces bombées telles que les voûtes : il est difficile d'extraire une image plane d'un volume sphérique à moins d'en faire un déroulé qui présentera automatiquement des déformations. Enfin, le relevé au calque offre l'avantage de reproduire les gestes du peintre en copiant les traits de peinture.

La réalisation de relevés au calque ou à l'aide d'une orthophotographie est indispensable. Elle permet d'approfondir la connaissance de la peinture, de se projeter dans la gestuelle du peintre et de comprendre l'organisation technique de la peinture. Elle doit être complétée par des observations approfondies de l'œuvre *in situ*, car la succession des strates de couleurs documente les habitudes d'un peintre, met en évidence la valorisation d'un personnage et apporte du relief à la peinture. Dans tous les cas, le relevé de peinture murale est un outil qui donne la possibilité de prolonger le temps de réflexion, parfois contraint par la rapidité avec laquelle doivent s'effectuer les études de terrain.

3.3. Les analyses en laboratoire

L'observation à l'œil nu est une étape préliminaire indispensable à la collecte des premières informations et à l'établissement d'un protocole d'étude. Les analyses physico-chimiques complètent la compréhension de la peinture. La composition chimique des couches picturales et l'identification des pigments nous renseignent sur l'économie du chantier, pour laquelle nous ne disposons que de peu d'informations écrites avant la fin du Moyen Âge. L'analyse des matériaux consiste donc en une source d'information sur le contexte économique et historique des peintures murales[299]. Le recours aux analyses peut préciser la datation d'une peinture à travers plusieurs éléments. Dans le cas des peintures réalisées entièrement ou partiellement sur enduit frais, il est possible de dater la chaux provenant de l'*intonaco*[300] (église Saint-Georges, Rochecorbon) et/ou des charbons de bois emprisonnés dans l'*intonaco*[301] (chapelle Sainte-

[299] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 349.
[300] MARZAIS, 2019, p. 267-268.
[301] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 335-349.

Radegonde, Chinon ; crypte de l'église Saint-Nicolas, Tavant). L'important est que le prélèvement provienne d'une couche contemporaine de la couche picturale. Les résidus de poils emprisonnés dans la couche picturale permettent de proposer une datation, quelle que soit la technique picturale employée (église Saint-Georges, Rochecorbon).

Identification des liants

Les liants de cinq peintures ont été identifiés dans l'église Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais : un saint Christophe, les miracles de saint Éloi, une Procession des reliques, un saint Gilles et une Crucifixion[302] (fig. 14). Les écailles de peinture ont été prélevées au scalpel stérile à usage unique manipulé avec des gants en latex. Chaque échantillon a été documenté et localisé sur une photographie de la peinture puis conditionné dans un microtube type Eppendorf étiqueté. En laboratoire, les prélèvements ont été testés à la ninhydrine à 5 % dans l'éthanol pour déceler la présence de colle protéinique et de résine végétale et à l'acide chlorhydrique à 1 % dans l'eau déminéralisée afin d'identifier un liant à la chaux ou à base de gommes végétales. Les réactions ont été observées sous loupes binoculaires (modèle Leica DMS 300, grossissement x13 x27,6 x 34,5).

Le carbone 14 (charbon)

Les charbons de bois emprisonnés dans la couche d'enduit de la Chasse royale peinte dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon et ceux des peintures de la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant ont été datés par AMS[303] (fig. 15, 16). Les prélèvements de charbon ont été effectués à l'aide d'un scalpel stérile à usage unique manipulé avec des gants en latex pour éviter toute pollution. Chaque échantillon a été documenté et localisé sur une photographie de la peinture et conditionné dans un essuie-tout sans encre puis emballé dans du papier aluminium pour protéger le prélèvement. L'échantillon a ensuite été conditionné individuellement dans un mini-grip référencé.

La datation par AMS a été choisie à cause de la taille réduite des charbons (quelques milligrammes) et de leur aspect poudreux. Le charbon présent dans la peinture provient de

[302] POIRIER, MARZAIS, rapport, 2018.
[303] MARZAIS, rapport, 2019.

l'*arriccio* (couche de préparation) et résulte de la calcination du calcaire pour obtenir la chaux préparée peu de temps avant sa mise en œuvre. Un végétal assimile du carbone et la proportion de ^{14}C par rapport au carbone total (^{12}C, ^{13}C et ^{14}C) est identique à celle existant dans l'atmosphère environnante. La datation par carbone 14 se fonde sur la présence de radiocarbone dans tout organisme vivant. Lorsque l'organisme meurt, les échanges avec l'extérieur cessent et la quantité de radiocarbone qu'il contient décroît au cours du temps selon une loi exponentielle connue.

Le carbone 14 (poil)

Le poil de pinceau d'origine animal, incrusté dans la couche picturale de la Cène de l'église Saint-Georges à Rochecorbon, a été daté par ^{14}C[304] (fig. 17). Le poil de pinceau prélevé a directement été emballé dans un aluminium puis un mini-grip, car il présentait une bonne cohérence. Le poil a été découpé, d'une part pour conserver une trace archéologique visible sur la peinture et d'autre part pour éviter de décoller des écailles de peintures en enlevant le poil emprisonné dans la couche picturale.

Un organisme vivant, par exemple un animal, assimile du carbone et la proportion de ^{14}C par rapport au carbone total (^{12}C, ^{13}C et ^{14}C) est identique à celle existant dans l'atmosphère environnante. Le processus de datation est identique à celui des charbons de bois. L'analyse d'un poil de pinceau de provenance animale permet de dater une peinture sur badigeon (détrempe) alors que les autres méthodes (charbons et chaux) ne sont pas valables.

[304] MARZAIS, rapport, 2019.

3.4. Le Système d'Information Géographique

Le Système d'Information Géographique (SIG) est un outil informatique qui permet de traiter des informations localisées géographiquement sur un territoire. L'objectif de ce système est d'informer l'utilisateur et de l'aider à prendre des décisions[305]. La création d'un SIG dans le cadre de cette thèse a pour but de rassembler sur une carte les informations de différentes natures et de croiser ces informations sur un même objet géographique (fig. 2-4). De ce fait, sur la carte des communes du diocèse de Tours au XV^{e} siècle, qui est la limite géographique du corpus, nous pouvons faire apparaître, selon nos besoins, les communes présentant des peintures murales, le type d'édifice peint (civil ou religieux) et le degré d'étude (étudié, prospecté, non prospecté). L'intérêt de cet outil est de le compléter en fonction des nouvelles découvertes et de l'avancée de la recherche, mais aussi de le faire évoluer selon des axes de recherche par le choix des champs, en ajoutant de nouvelles couches, c'est-à-dire de nouveaux critères discriminants (par exemple : la datation, la technique employée, l'usage de bleu…).

[305] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (réed 2002), p. 192.

Partie 2

Introduction de la partie 2

Les objets ou les œuvres finis ne sont pas forcément les meilleurs documents puisque les traces de fabrication ont été effacées par les actions successives et dissimulées par la dernière phase de la chaîne opératoire. Mais l'usure d'une peinture montre à la fois une part de l'œuvre finie pour les éléments bien conservés et les étapes successives de la réalisation. Le processus d'élaboration d'une peinture murale peut être divisé en trois grandes étapes que sont la commande, qui est liée au Commanditaire, la conception par le concepteur du programme iconographique et enfin l'exécution qui relève de l'atelier et des peintres. La deuxième partie de cette thèse porte sur l'exécution. Elle concerne la création physique des peintures et donc l'organisation du chantier pictural. L'étude de la mise en œuvre d'une peinture murale peut être découpée en trois volets principaux, traités en suivant la chronologie du chantier pictural et les indices que l'on peut extraire de l'observation *in situ* de l'œuvre : en premier la préparation matérielle du chantier, puis le report du projet sur la paroi et enfin la mise en couleur.

La préparation matérielle, abordée dans le chapitre 4, permet d'interroger le choix de la technique et des liants employés pour faire adhérer les pigments au support entre les XI^{e} et XV^{e} siècles. Deux techniques majeures émergent : une partiellement sur enduit frais et l'autre entièrement à sec. L'identification des pigments permet d'appréhender la notion d'approvisionnement.

Dans un deuxième temps, le report du projet sur la paroi, traité dans le chapitre 5, questionne la mise en place matérielle du programme pictural, c'est-à-dire comment s'organise le travail. L'enduisage et le badigeonnage des surfaces, la restitution des niveaux de planchers des échafaudages, la mise en place des repères et les éventuels changements de parti informent sur le déroulement de la mise en place de l'œuvre dans l'édifice. L'ensemble de ces indices permet de proposer une restitution chronologique du déroulement du chantier.

Les dernières étapes de l'élaboration de l'œuvre sont abordées dans le chapitre 6. Elles concernent la mise en couleur de l'œuvre après avoir préparé la surface et appliqué les repères nécessaires, c'est-à-dire le choix de la palette chromatique, issue des pigments colorés, et l'ordre d'application des strates colorées. L'étude de la couche picturale et des traces de pinceaux avec ses diverses orientations d'application permet une restitution même partielle des gestes du peintre et, par la conservation de corps étrangers tels que les poils de pinceaux ou de brosses, autorise l'approche d'autres outils. Enfin, l'application éventuelle de pochoirs ou de

matériaux permettant de donner du relief à la peinture intervient généralement à la fin de l'exécution d'une scène.

Le chapitre 7 consiste en la mise en perspective des trois chapitres précédents en s'attardant plus particulièrement sur les peintres : les archives qui permettent d'aborder leur identité, l'évolution de la manière de peindre entre les XI^{e} et XV^{e} siècles en mettant en évidence les mutations, les pérennités, mais également la spécificité des ateliers. Enfin, l'analyse de trois campagnes picturales permet de déterminer la présence de plusieurs mains au sein d'un même atelier.

Chapitre 4 : La préparation matérielle du chantier

La partie 2 est divisée en chapitres qui correspondent à la progression chronologique du chantier afin de mettre en perspective les chantiers roman et gothique pour identifier les mutations et les pérennités des pratiques ainsi que le moment et les raisons de ces changements. Le chapitre 4 concerne la première étape de la création d'une peinture murale*, à savoir la préparation matérielle du chantier qui concerne le choix de la technique de mise en œuvre et la sélection des pigments* en fonction de ce procédé d'application.

4.1. La technique mixte issue de la fresque

La première technique observée pour réaliser certaines peintures du corpus est la technique mixte issue de la fresque*. Dix-sept campagnes picturales, mises en œuvre entre le XI^e^ et le début du XIII^e^ siècle, sont réalisées selon cette technique : l'église Saint-Martin à Cangey (campagne 1), l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3), la crypte et l'église Saint-Nicolas à Tavant (campagnes 1 et 2), l'église Saint-Pierre à Parcay-Meslay (campagne 2), l'église Saint-Martin à Lignières-de-Touraine (campagne 1), la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1), l'église Notre-Dame à Rivière (campagnes 1, 2), l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 2), l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagnes 3, 5) et le prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher (campagne 2) ainsi que la chapelle (campagne 2) et la collégiale (campagnes 2, 3bis) de Chinon. De fait, le peintre commence par appliquer les lignes directrices de sa composition et les premières strates colorées sur enduit* frais. Il termine l'œuvre lorsque l'enduit est sec en mélangeant ses pigments avec un liant* pour qu'ils adhèrent à la paroi. La technique mixte issue de la fresque consiste donc en la combinaison d'une peinture réalisée sur enduit frais puis sec.

Parfois, la technique de ces peintures est qualifiée « *a fresco-secco* » ou « *a mezzo-fresco* ». La terminologie *a fresco-secco* présente une contradiction dans le sens des termes. En effet, avec l'emploi de la fresque*, la chaux* de l'enduit ou du badigeon* migre pour fixer les pigments, alors que pour une technique à sec, seule la chaux à laquelle les pigments ont été mélangés fait

fonction de liant[306]. L'expression *mezzo-fresco* peut aussi être écartée, car la peinture est soit appliquée sur enduit humide, soit sur enduit sec, mais non pas sur un enduit simultanément frais et sec[307]. Le terme est, par ailleurs, souvent imprécis. On favorise donc le terme de « technique mixte issue de la fresque », empruntée à Christian Davy qui renvoie à la combinaison de ces deux techniques[308].

La chaux s'obtient à partir de calcaire calciné, c'est-à-dire cuit à une température entre 800°C et 1000°C, pour obtenir de la chaux vive. Après avoir été éteinte par un apport en eau, la chaux est mélangée avec une charge, souvent du sable, et de l'eau pour obtenir le mortier* et l'enduit. Elle se durcit au contact de l'air en absorbant du gaz carbonique selon le processus de carbonatation. L'enduit en séchant fixe les pigments et les enveloppe d'un film protecteur. L'opération chimique s'effectue par la carbonatation de l'hydroxyde de calcium contenu dans l'enduit de chaux qui migre en surface et, enrobant les pigments, réagit au contact de l'air avec l'anhydride carbonique pour former une croûte transparente : le carbonate de calcium.

La peinture sur enduit frais oblige à travailler par surface qui sèche en une journée. L'enduit se pose en *pontate**, c'est-à-dire en bandeaux, et en étapes de travail délimitées par des joints verticaux et horizontaux. L'observation *in situ* de ces raccords d'enduit permet de déceler un travail sur enduit frais (fig. 18). L'usure, voire la disparition, des dernières étapes du phasage des couleurs, principalement les rehauts*, incite à penser que ces étapes ont plutôt été appliquées à sec (fig. 19). Dans ces conditions, il est très probable que le peintre a employé une technique mixte issue de la fresque.

Toutefois, pour attester la technique employée, le prélèvement d'une écaille de peinture est préférable. En laboratoire, la recherche de liant, plus exactement l'absence de liant, est un élément important pour identifier un travail sur enduit frais. Il est important de localiser le prélèvement : le peintre peut avoir utilisé un liant uniquement pour appliquer les rehauts alors que le reste de la peinture peut avoir été exécuté sur enduit frais. Par ailleurs, l'absence de liant n'est qu'un indice pour identifier une fresque puisque le liant peut avoir disparu ou l'échantillon

[306] WEYER, PICAZO, POP, CASSAR, OZKOZE, VALLET, SRSA, 2015, p. 70.
[307] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 15.
[308] DAVY, 1999, p. 83.

être trop réduit pour le déceler. Dans l'idéal, l'échantillon devrait présenter plusieurs couches picturales, à savoir les aplats* et les rehauts, afin que l'observation au microscope de la coupe de l'échantillon permette de déterminer l'emplacement du voile blanc de carbonatation : s'il recouvre l'ensemble des couches, il s'agit certainement d'une fresque tandis que si le voile est recouvert par une autre couche de peinture, il s'agit plus vraisemblablement d'une technique mixte issue de la fresque. Il faut donc recouper les observations *in situ* avec celles en laboratoire pour déterminer avec le plus de certitudes possible la technique d'exécution d'une peinture murale.

L'emploi d'une telle technique s'expliquerait par le séchage de l'enduit à la suite d'un temps d'exécution trop long et qui contraindrait le peintre à achever la scène à sec. Mais en réalité, il s'agit plus vraisemblablement d'un emploi délibéré de ces deux techniques. Effectivement, la carbonatation, qui est une réaction chimique spécifique à la fresque, ne se produit qu'une seule fois ; cela signifie que même si l'enduit est remouillé par la suite, la réaction ne se reproduira plus. La fresque contraint alors fortement le peintre qui doit travailler rapidement et réussir du premier jet[309]. Pour compenser ces deux exigences, le peintre pouvait poser des strates picturales à sec, car, contrairement à la fresque, la peinture à sec n'impose aucune contrainte de temps et permet au peintre de reprendre son travail aussi souvent qu'il le désire[310]. Les peintres devaient donc vouloir profiter des avantages de chacune des deux techniques : la fresque offre la pérennité du fond de l'œuvre tandis que la peinture à sec permet plus de souplesse, notamment dans la possibilité de reprises sans aucune urgence[311]. Une autre raison de l'utilisation d'une combinaison de techniques pourrait résider dans l'utilisation de pigments non résistants à la chaux[312]. En effet, l'addition d'un liant dans le cas d'une peinture sur enduit frais peut être considérée comme un élément qui se justifie parfois par la nature particulière de

[309] DAVY, 1999, p. 82.
[310] DAVY, 1999, p. 83.
[311] DAVY, 1999, p. 86.
[312] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 15.

certains pigments incompatibles avec la fresque, tel que le minium dans la palette de Parçay-Meslay, alors même que le peintre compte sur la carbonatation de la chaux pour fixer les autres strates colorées (campagne 2).

Paolo Mora, Laura Mora et Paul Philippot estiment que la combinaison d'une peinture sur enduit frais pour le dessin préparatoire* et les fonds, et son l'achèvement à sec, est une combinaison prévue *ab initio*[313]. L'utilisation de plusieurs techniques différentes permet de répondre aux exigences connues de certains matériaux. Par exemple, certains pigments ne supportent pas la réaction de la chaux, les glacis* ne peuvent pas être appliqués sur enduit frais ou encore, la dorure nécessite une colle[314]. Les traités de Pierre de Saint Audemar au XII^{e} siècle et du moine Théophile mentionnent que certains pigments ne sont pas compatibles avec la fresque et doivent alors être mélangés à des liants organiques[315]. Il est peu probable que le peintre se laisse surprendre par le séchage de l'enduit au cours de l'opération, qui l'obligerait à passer de la fresque à la détrempe*. Dans ce cas, il ne modifierait pas sa technique, mais enlèverait l'enduit trop sec et le remplacerait par une surface d'*intonaco** frais. Toutefois, on n'observe pas de traces de ce type de procédé. Christian Davy exclut également la mauvaise estimation du temps de séchage de l'enduit par les peintres. Selon lui, l'inexpérience du peintre ne peut être invoquée sur une durée de plus d'un siècle. Par ailleurs, à Château-Gontier (Mayenne), des surfaces de travail réduites d'à peine 1 m^2 sont recouvertes de motifs qui ne nécessite pas une journée entière de travail et qui comportent pourtant des couches picturales posées à sec[316].

[313] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 16.
[314] GASOL, 2012, p. 137.
[315] STEFANAGGI, 1997 ; GASOL, 2012, p. 136.
[316] DAVY, 1999, p. 86.

4.2. La peinture *a secco*

La deuxième technique observée pour réaliser certaines peintures du corpus est la peinture sur enduit ou badigeon sec. Trente-cinq campagnes picturales du corpus, mises en œuvre entre le milieu du XII^{e} siècle et le XV^{e} siècle, ont été réalisées *a secco** : l'église Saint-Georges de Rochecorbon (campagnes 4, 5), l'église Saint-Symphorien d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2, 3), l'église Saint-Laurent de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 1, 2, 4), l'église Saint-Christophe de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2, 5, 7, 8), l'église Notre-Dame de Rigny-Ussé (campagnes 3, 4), l'église Notre-Dame de la Haye de Descartes (campagnes 4, 5), l'église Notre-Dame-de-Fougeray de Cormery (campagnes 1, 2), l'église Saint-Léger de Cravant-les-Côteaux (campagnes 7, 9), l'église Saint-Pierre de Sorigny (campagne 1), la cathédrale Saint-Gatien de Tours (campagnes 1 à 7) ainsi que la chapelle Sainte-Radegonde (campagne 3) et la collégiale Saint-Mexme (campagnes 3, 4, 5, 6, 7) de Chinon.

Les pigments des peintures murales réalisées *a secco* sont dilués dans de l'eau ou des laits de chaux additionnés de liant, parfois de pâte de chaux, avant d'être appliqués sur une surface sèche. Un liant organique est souvent utilisé pour éviter la réaction chimique de certains pigments au contact de la chaux de l'enduit ou du badigeon. Le liant organique permet aussi d'obtenir un lustre opaque et mat à la place des tons lumineux de la fresque. Si les pigments sont mélangés à de l'eau ou à du lait de chaux* et appliqués sur un enduit sec, cette technique est nommée peinture à la chaux *a secco*. Avant de peindre, l'enduit ou le badigeon est mouillé avec de l'eau ou de l'eau de chaux* pour une meilleure adhésion des pigments[317]. Le terme « détrempe » est réservé aux peintures dont les pigments sont mélangés à de l'eau et à un liant organique d'origine végétale ou animale, donc en excluant comme liant la chaux[318]. Le terme « détrempe » est la traduction italienne de « *tempera** » qui correspond à une peinture en solution aqueuse, constituée de pigments et de liants organiques. Mais la *tempera* fait plus

[317] WEYER, PICAZO, POP, CASSAR, OZKOZE, VALLET, SRSA, 2015, p. 84.
[318] WEYER, PICAZO, POP, CASSAR, OZKOZE, VALLET, SRSA, 2015, p. 104.

précisément référence à une pâte qui combine l'œuf entier ou le jaune d'œuf à des pigments mélangés à de l'eau. Après l'évaporation de l'eau et le séchage du liant, un film dur et étanche se forme[319].

Contrairement à la peinture sur enduit frais, qui oblige à travailler par surfaces réduites raccordées entre elles par des joints[320], le travail sur enduit sec permet d'éxécuter de grandes zones sans raccord. L'observation des raccords d'enduit, ou leur absence, constitue donc un premier indice pour distinguer *in situ* ces deux techniques (fig. 18). Par ailleurs, la fixation des pigments des peintures *a secco* résulte uniquement de l'utilisation de liants et non plus de la carbonatation de l'hydroxyde de calcium observable sur les peintures réalisées sur enduit frais. En l'absence de carbonatation, la conservation des peintures *a secco* est plus aléatoire, car les pigments ne sont pas protégés par le voile de calcium. L'état d'usure de la peinture est donc un deuxième indice pour reconnaître une pose à sec (fig. 19). Il faut toutefois des analyses en laboratoire pour attester la technique employée et déterminer le liant utilisé.

4.3. Les liants

Sur trente-quatre campagnes étudiées et réalisées à sec, seules douze ont fait l'objet d'analyses pour déterminer la nature du liant. Ces analyses révèlent que la colle animale s'emploie fréquemment sur des peintures éxécutées entre le milieu du XII^{e} siècle et le XV^{e} siècle, notamment dans les églises Saint-Georges de Rochecorbon (campagne 4), Saint-Laurent de Beaulieu-lès-Loches (campagne 2), dans la cathédrale Saint-Gatien de Tours pour la Charité de saint Martin (campagne 3) et dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagne 9). Un lait de chaux est additionné à la colle animale pour réaliser les peintures du Triptyque de la Vierge à l'Enfant au début du XIV^{e} siècle dans la cathédrale de Tours (campagne 2). Les

[319] WEYER, PICAZO, POP, CASSAR, OZKOZE, VALLET, SRSA, 2015, p. 88.
[320] Voir chapitre 1.

pigments sont mélangés à de l'eau de chaux dans deux peintures du XIII^{e} siècle dans les églises Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1) et Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 4).

L'utilisation de l'huile* comme liant dans la peinture murale est attestée dès le XIII^{e} siècle avec les exemples des rinceaux verts de la première moitié du XIII^{e} siècle dans la cathédrale Saint-Gatien de Tours (campagne 3), des peintures du chœur de la cathédrale d'Angers (1270-1280)[321] et des repeints du XIII^{e} siècle des peintures de la cathédrale Notre-Dame-la-Grande à Poitiers[322] ou encore des peintures du bras sud du transept de la cathédrale à Poitiers (vers 1300)[323]. À travers ces trois exemples, l'utilisation précoce de l'huile en peinture murale semble s'implanter dans des édifices d'importance qui pourraient justifier la recherche d'innovation dans la technique picturale. Marcel Stefanaggi observe que l'usage de l'huile en peinture murale a tendance à prendre de l'ampleur au cours du XIV^{e} siècle, alors que, dans la peinture de chevalet, l'usage de l'huile est réputé apparaître, ou tout au moins se généraliser, vers 1430 avec Van Eyck[324]. Cette pratique est attestée aussi en Angleterre à la cathédrale d'Ely (1325-1358), et en Catalogne à la chapelle de Petralbes[325]. Marcel Stefanaggi mentionne un document de 1325 des archives de Turin, qui décrit même une tentative d'utilisation de l'huile de noix[326]. À la même période, l'huile de lin paraît avoir été utilisée pour les peintures de la cathédrale d'Angers selon une étude du LRMH[327]. Enfin, vers 1400, Cennino Cenini décrit avec précision la technique pour peindre à l'huile sur un mur[328]. Ainsi, l'usage de l'huile en peinture murale semble apparaître dès le XIII^{e} siècle et se répandre à partir du XIV^{e} siècle.

Les analyses effectuées sur les campagnes picturales réalisées entre la fin du XIII^{e} siècle et la fin du XV^{e} siècle de l'église Saint-Christophe n'ont pas permis de déterminer avec certitude le liant employé (campagnes 2, 5, 7 et 8). Il peut s'agir d'œuf ou d'huile. S'il s'avère que le liant

[321] SUBES-PICOT, 1992, p. 86.
[322] SUBES-PICOT, 1992, p. 90.
[323] MARTOS-LEVIF, DETALLE, TRICHEREAU, BRISSAUD, BAUCHAU, BOUILLON, MOULINIER, 2017, p. 74.
[324] STEFANAGGI, 1997.
[325] STEFANAGGI, 1997.
[326] STEFANAGGI, 1997.
[327] STEFANAGGI, 1997.
[328] Chapitres LXXXIX à XCIV dans CENNINI, 2012, p. 94-97.

est huileux, on observe une tendance à utiliser plus fréquemment l'huile à partir du XIV^{e} siècle et jusqu'à la fin du Moyen Âge, comme le montrent les exemples des églises Notre-Dame à Rigny-Ussé dans la première moitié du XIV^{e} siècle (campagne 3), Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais au milieu du XIV^{e} siècle (campagne 2), puis au milieu du XV^{e} siècle (campagne 7) et enfin à la fin du XV^{e} siècle (campagne 8). Le recours à l'huile comme liant permet notamment d'appliquer les glacis qui laissent transparaître la couche colorée* en dessous. L'huile rapproche la peinture murale de la peinture de chevalet et s'emploie beaucoup pour les panneaux sur bois et les toiles. Elle permet de lier les pigments et apporte aux couleurs un aspect brillant qui ne se trouve pas avec les autres liants. Elle permet aussi de retoucher facilement l'œuvre. Par contre, l'huile n'adhère pas toujours très bien au support et ne se conserve pas parfaitement[329].

La Vierge à l'Enfant de l'église Notre-Dame à Rigny-Ussé (campagne 3) est la seule peinture gothique de ce corpus à combiner deux techniques pour sa réalisation. Le fond a été appliqué sur badigeon qui n'avait vraisemblablement pas tout à fait séché, de fait, la chaux a migré pour former un voile de carbonatation, mais pas sur l'ensemble des strates colorées. La finition comportait un liant, dont l'aspect indique qu'il pourrait s'agir d'huile ou d'œuf. Les pigments liés à l'huile ou à l'œuf ne pouvaient être appliqués qu'à sec. Il s'agit donc d'une technique mixte. L'analyse de plusieurs écailles de peinture, prélevées à d'autres endroits de la campagne picturale, pourrait permettre de vérifier l'homogénéité de cette pratique et donc de vérifier si l'emploi d'une technique mixte est délibéré.

On peut donc observer une utilisation majoritaire de colle d'origine animale plutôt que végétale. Ce liant s'utilise durant toute la période gothique, du milieu du XII^{e} au XV^{e} siècle, tout comme les liants à base de chaux. La préparation savante et minutieuse des colles n'exclut pas des problèmes de conservation, car les peintures *a secco* sont moins pérennes que celles sur enduit frais, ce qui explique que certains ensembles de peintures murales soient aujourd'hui presque entièrement décolorés[330]. Dans ce corpus, l'emploi de l'huile comme liant a tendance à se généraliser au XV^{e} siècle, mais s'utilise dès le XIII^{e} siècle dans la peinture murale. La

[329] REGOND, 2004, p. 123.
[330] REGOND, 2004, p. 121.

combinaison d'une technique sur enduit frais et des finitions à sec avec un liant huileux dans l'église Notre-Dame à Rigny-Ussé (campagne 3), ainsi que l'emploi de plusieurs liants sur une même peinture comme dans la cathédrale Saint-Gatien de Tours (campagne 2) atteste que le choix des liants varie en fonction du support, des pigments et des effets recherchés.

Pour conclure, nous pouvons observer une utilisation systématique de la technique mixte issue de la fresque entre le XI^{e} et la première moitié du XII^{e} siècle dans ce corpus. Cette technique confère à la peinture la solidité de la fresque, tout en permettant de contrer les exigences de temps induites par le travail sur enduit frais ainsi que d'utiliser des pigments incompatibles avec la chaux. En revanche, à partir du milieu et de la deuxième moitié du XII^{e} siècle, l'emploi de cette technique diminue pour être remplacé progressivement par la détrempe. L'utilisation de la technique mixte issue de la fresque disparaît au début du XIII^{e} siècle pour laisser place à la peinture à sec. La plupart des liants utilisés est d'origine organique, animale, ou à base de chaux ou encore parfois à l'huile à partir du XIII^{e} siècle.

4.4. Les pigments

Sur les dix-sept campagnes picturales du corpus réalisées selon une technique mixte entre les XI^{e} et XIII^{e} siècles, seules cinq ont fait l'objet d'analyses pour identifier certains pigments employés, sans pour autant qualifier systématiquement l'ensemble de la palette chromatique. Ces analyses ont eu lieu au cours de restaurations dans les églises Saint-Martin à Parçay-Meslay[331] (campagne 2), Notre-Dame de la Haye à Descartes[332] (campagne 2) et Notre-Dame à Rivière[333] (campagne 1) ou dans le cadre de mémoires universitaires pour l'église Saint-

[331] LRMH, rapport, 1997.
[332] BILLAULT, rapport, 2005.
[333] EVANGELISTI, rapport, 1996.

Georges à Rochecorbon[334] (campagne 3) et à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon[335] (campagne 1). Les analyses sur les peintures à sec exécutées entre les XII^{e} et XV^{e} siècles ont été plus nombreuses : sur les trente-quatre campagnes picturales du corpus, huit ont fait l'objet d'analyses pour identifier certains pigments employés.

Ces analyses ont eu lieu au cours de restaurations dans la cathédrale Saint-Gatien à Tours[336] (campagnes 1, 2, 3), ainsi que dans les églises Notre-Dame de la Haye à Descartes[337] (campagne 3), Notre-Dame à Rigny-Ussé[338] (campagne 3), Saint-Georges à Rochecorbon[339] (campagne 4) et Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches[340] (campagnes 2, 3).

Les ocres rouge et jaune

Les ocres sont employées dans toutes les campagnes picturales analysées, ce qui n'est pas surprenant, car les ocres sont des pigments naturels fréquemment obtenus dans des gisements locaux et donc extrêmement bon marché[341]. La stabilité de ce pigment le rend compatible avec un usage sur enduit frais ou mélangé avec un liant[342]. Enfin, la large palette chromatique qu'il permet par délayage ou par mixage, et sa stabilité rendent ce pigment très courant dans les peintures murales pendant tout le Moyen Âge[343].

Ainsi, l'utilisation d'ocre rouge donne la teinte orange dans l'église Saint-Pierre à Parçay-Meslay (campagne 2), les rouges clairs et foncés dans les églises Notre-Dame à Rivière

[334] PLUTINO, RICHARD, rapport, 2017.
[335] PLUTINO, RICHARD, rapport, 2017.
[336] Atelier de Restauration Taillefert, rapport, 2011.
[337] BILLAULT, rapport, 2005.
[338] CASTANDET, 2017.
[339] LEGOUX, EVANGELISTI, rapport, 1994.
[340] LRMH, rapport 2004.
[341] HOWARD, 2003, p. 141.
[342] HOWARD, 2003, p. 143.
[343] HOWARD, 2003, p. 143.

(campagne 1) et Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 3), les bruns et les roses dans la cathédrale Saint-Gatien à Tours (campagnes 1, 2), le rose pâle dans l'église à Descartes (campagne 2), le rouge saumoné dans celle de Rochecorbon (campagne 3), le rouge violet dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2) et dans l'église à Rigny-Ussé (campagne 3), le rouge vif dans l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), ou encore le beige des carnations.

Comme pour le rouge, l'ocre jaune est employée dans l'ensemble des campagnes analysées, à l'exception des jaunes des églises de Beaulieu-lès-Loches (campagne 3) et de Rigny-Ussé (campagne 3) qui n'ont pas été caractérisés. Il existe plusieurs pigments rouges, en revanche le choix dans les jaunes est plus limité. Il n'est donc pas surprenant de voir de l'ocre jaune dans une riche peinture murale ou être le seul pigment jaune utilisé[344].

Les analyses de l'ocre jaune dans l'église Notre-Dame à Rivière révèlent que le pigment a été mélangé avec une charge composée de grains de calcite, peut-être issu du marbre, afin de gagner en opacité tout en réduisant la quantité de pigment à employer. Cette spécificité a été observée par le LRMH dans des sites peints entre le XI^{e} et le début du XII^{e} siècle, situés sur un axe Poitiers, Tours, Chartres : l'église Saint-Jacques à Saint-Jacques-des-Guérets (Loir-et-Cher), la chapelle Saint-Gilles à Montoire (Loir-et-Cher), la crypte de la collégiale de Saint-Aignan (Loir-et-Cher) et le chœur de l'église Notre Dame-La-Grande à Poitiers (Vienne)[345]. L'analyse de l'ocre rouge employée pour peindre le Lavement des pieds dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon s'ajoute à cette liste[346]. Dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes, l'ocre jaune est mélangée à une charge minérale essentiellement composée de grains de carbonate de calcium. Il pourrait s'agir de la même charge en calcite que dans les églises de Rivière et de

[344] HOWARD, 2003, p. 143.
[345] HUGON, MARTOS, 2013.
[346] SARRADE, rapport, 2017.

Rochecorbon. Il en ressort donc une manière commune de travailler les pigments ocre jaune et rouge sur l'axe Poitiers, Chartres et Tours et en Touraine.

Les gîtes ocriers du Moyen Âge n'ont pas fait l'objet d'études aussi poussées que ceux de la préhistoire. Les recherches en archives sur de nombreux marchés notariés du XVII^e^ siècle montrent que l'ocre de Saint-Georges-sur-la-Prée (Cher) était embarquée sur le Cher en grandes quantités (de 100 à 200 poinçons par marché) en direction de Nantes, de Tours ou d'Orléans[347]. L'ocre des peintures de Touraine pourrait provenir de la carrière de Saint-Georges-sur-la-Prée. Malheureusement, l'ocre ne présente pas de marqueur physico-chimique fiable permettant d'identifier son gisement de provenance[348].

Le minium

L'ocre rouge est combinée avec du minium pour le rouge plus sombre des ornements de la mandorle dans l'église Saint-Pierre à Parçay-Meslay, réalisée au XII^e^ siècle. Le minium s'emploie dans la peinture romane, mais plus fréquemment à la période gothique. Selon Hélène Howard, le coût de ce pigment artificiel à base de plomb est assez faible, mais la rareté de son utilisation au XII^e^ siècle relève probablement de considérations techniques, car ce pigment est incompatible avec le milieu alcalin de l'enduit frais. Ce pigment s'utilise donc à la détrempe avec un liant organique ou huileux[349]. En revanche, François Perego souligne qu'au XII^e^ siècle, le moine Théophile décrit la préparation du minium et qu'il est très employé au Moyen Âge, seul ou mélangé avec du vermillon[350]. Le minium a été identifié sur des manuscrits enluminés, par exemple ceux de l'abbaye de Fécamp de la fin du X^e^ et du début du XI^e^ siècle.

[347] RIBAULT, 2012, p. 208.
[348] AUDOUIN, PLISSON, 1982, p. 299.
[349] HOWARD, 2003, p. 134.
[350] PEREGO, 2005, p. 477.

Apparemment, le minium est progressivement remplacé par le vermillon vers le milieu du XI[e] siècle[351].

Les analyses ont révélé, dans l'église Saint-Pierre à Parçay-Meslay, la présence d'un liant à base de caséine qui aurait pu servir à la pose de ce pigment incompatible avec la technique de la fresque. Toutefois, la caséine pourrait aussi provenir de la restauration effectuée par Louis-Joseph Yperman en 1927[352]. Ce pigment s'emploie toutefois dans des peintures réalisées entre la fin du XI[e] et le XII[e] siècle : la nef de Saint-Savin[353], les chapiteaux des colonnes nord de l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre[354], les peintures romanes dans la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale de Tournai[355], l'abbaye Saint-Aubin d'Angers et le prieuré Saint-Lazare de Fontevraud. Dans ces deux derniers exemples, le minium s'utilise en sous-couche et en couleur franche[356].

Le vermillon

Le vermillon permet de réaliser les rouges des peintures réalisées entre le XIII[e] et le début du XIV[e] siècle de l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4) et de la cathédrale Saint-Gatien à Tours (campagne 3). Il est combiné à de l'ocre rouge à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4). Le vermillon s'emploie à Berzé-la-Ville au XI[e]-XII[e] siècle[357], à la cathédrale de Poitiers vers 1300[358] ou encore à la chapelle de Ponthoz au XV[e] siècle[359]. Dans le cloître Montemaria en Italie, près de Burgeis, du vermillon a été utilisé pour le rouge des joues, pour ombrer l'incarnat et pour rehausser le brun. Dans la cathédrale Saint-Alban à Saint Albans en

[351] PEREGO, 2005, p. 477.
[352] Conservatoire Muro dell'Arte, rapport, 2019, p. 10.
[353] MOULINIER, DANDREL, CANTE, 2008, p. 13.
[354] SAPIN (dir.), 1999, p. 60.
[355] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 128.
[356] DAVY, 1999, p. 88.
[357] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 134.
[358] MARTOS-LEVIF, DETALLE, TRICHEREAU, BRISSAUD, BAUCHAU, BOUILLON, MOULINIER, 2017, p. 74.
[359] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 134.

Grande-Bretagne, sur une couche sous-jacente en terre rouge, il colore les creux des plis les plus profonds des vêtements[360]. Il s'emploie aussi dans les peintures gothiques de la tour-lanterne et sur l'extrémité occidentale du bas-côté nord de la cathédrale de Tournai[361].

L'hématite

L'hématite n'est identifiée que dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes au début du XIII^e^ siècle (campagne 3). L'hématite est un oxyde de fer naturel rouge. Il existe une autre forme terreuse : l'ocre rouge. L'hématite a été utilisée par les peintres romans, par exemple dans l'église Notre-Dame de Vals en Ariège lors du premier quart du XII^e^ siècle. La facilité d'approvisionnement fait que son usage était assez répandu[362].

Le noir de charbon

Le noir de charbon est un pigment d'origine végétale qui résulte de la carbonisation de bois. Ce noir s'emploie aux XI^e^ et XII^e^ siècles dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 2) et dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3). Les analyses menées dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon révèlent l'emploi spécifique de noir de vigne, issu de la combustion de sarments de vigne (campagne 3). Le charbon est un pigment peu onéreux et facile à préparer. Il est, par conséquent, très utilisé dans la peinture romane[363]. Il est également employé plus tardivement aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles dans les églises de Beaulieu-lès-Loches (campagne 2), de Rigny-Ussé (campagne 3) et de Descartes (campagne 3). Il est compatible avec toutes les techniques de peinture murale : la *tempera*, la détrempe et la peinture sur enduit

[360] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 135.
[361] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 128.
[362] PEREGO, 2005, p. 348 ; 477.
[363] HOWARD, 2003, p. 187.

frais. Le noir de vigne est donc un pigment commun, très utilisé depuis la Préhistoire jusqu'à aujourd'hui[364].

Le blanc de chaux ou de craie

La chaux ou la craie qui permet d'obtenir du blanc est employée dans les églises de Descartes (campagne 2), de Rochecorbon (campagne 3), de Parçay-Meslay (campagne 2) et dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2). Helen Howard constate que la craie n'a été détectée que dans quelques peintures anglaises dont la majorité date de la période gothique. Ce pigment s'utilise surtout dans des peintures du nord de l'Europe, par exemple la Norvège, et ne sert généralement pas à préparer la couche de peinture[365]. Toutefois, les exemples des peintures de Rochecorbon et de Chinon, ainsi que de la nef de Saint-Savin et de la crypte de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre montrent que ce pigment a bien servi pour la couche picturale*, notamment mélangé pour obtenir des teintes plus claires[366].

Le blanc de plomb

Dans l'église Saint-Pierre à Parçay-Meslay (campagne 2), le blanc de plomb complète l'utilisation de la chaux. Ce pigment artificiel est connu depuis l'Antiquité et fabriqué avec du vinaigre et du plomb[367]. Le blanc de plomb s'emploie assez peu dans la peinture romane et lorsqu'il a été identifié dans la peinture du XII^{e} siècle, il servait de composant pour une couche de peinture opaque ou pour des zones spécifiques de sous-couche. Son utilisation en sous-couche suppose au moins une utilisation partielle d'un liant organique[368], ce qui correspond à

[364] PEREGO, 2005, p. 497.
[365] HOWARD, 2003, p. 173.
[366] SAPIN (dir.), 1999, p. 246 ; HUGON, MARTOS, 2008, p. 15.
[367] HOWARD, 2003, p. 175.
[368] HOWARD, 2003, p. 183.

la mise en œuvre d'un mélange d'ocre jaune et de blanc de plomb pour l'encolure jaune pâle du Christ de l'église de Parçay-Meslay (campagne 2).

La terre verte

La terre verte s'utilise dans les églises Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 2), Saint-Pierre à Parçay-Meslay (campagne 2) et Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3), ainsi qu'à la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2). Dans l'église de Rochecorbon, la terre verte n'est pas utilisée en tant que couleur verte, qui est absente de la palette chromatique de l'œuvre, mais en mélange pour obtenir un faux bleu. Ce pigment minéral s'emploie fréquemment dans la peinture romane, car il est stable sur enduit frais, mais également à sec en recouvrement d'une couleur déjà peinte[369]. La terre verte peut servir au *verdaccio**, donc en sous-couche pour rendre les chairs avec une application de rose au-dessus comme dans la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon. La terre verte s'utilise également au milieu du XII^e^ siècle dans l'église de Rochecorbon (campagne 4) et au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle dans la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2). Ce pigment minéral s'emploie fréquemment dans la peinture murale médiévale, car il est stable aussi bien sur enduit frais qu'à sec[370].

La malachite

La malachite a été utilisée pour les rehauts verts des étoffes et des chevaux de la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 2). Ce pigment minéral est un carbonate basique de cuivre qui se trouve fréquemment dans la nature et demande assez peu de préparation[371]. La malachite s'emploie dans la peinture romane, mais, en l'absence de comptabilité, son prix demeure inconnu, même s'il devait être calculé en fonction de l'intensité du pigment[372]. La stabilité de

[369] HOWARD, 2003, p. 66.
[370] HOWARD, 2003, p. 66.
[371] HOWARD, 2003, p. 78.
[372] HOWARD, 2003, p. 81.

ce pigment dans un milieu alcalin le rend compatible avec une utilisation *a fresco*. Helen Howard observe toutefois en Angleterre, une application à sec dans la majorité des cas puisque la malachite sert fréquemment en rehauts durant le Moyen Âge[373], ce qui correspond à son utilisation à la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon.

Le chlorure de cuivre

Le chlorure de cuivre s'emploie pour le vert dans l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches au XIII^{e} siècle (campagne 4). Le chlorure de cuivre basique, et notamment de paratacamite, se rencontre peu fréquemment en peinture murale. Sa présence est néanmoins mentionnée à plusieurs reprises en tant que composé de dégradation d'autres pigments verts tels que la malachite ou l'azurite, mais aussi comme pigment ayant pu appartenir à la palette des peintres de peinture murale[374]. La paratacamite se retrouve dans le pigment des rinceaux verts qui décorent la tour de la chapelle Saint-Gilles à Mulken[375]. L'analyse du bleu de la mandorle des peintures de l'église Saint-Nicolas de Nogaro met en évidence la présence d'un chlorure basique de cuivre, produit de l'altération de l'azurite qui, bien que peu stable, est un des pigments bleus les plus utilisés au Moyen Âge[376]. Mais dans le cas de Nogaro comme celui de l'église de Beaulieu-lès-Loches, les analyses ne permettent pas de déterminer s'il s'agit de l'altération d'un pigment ou d'un emploi délibéré[377].

Le faux bleu

Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon, le bleu en fond du décor végétal est situé entre deux aplats rouges et rehaussé de tiges blanches (campagne 3, fig. 20). Cette couleur s'approche

[373] HOWARD, 2003, p. 83.
[374] HOWARD, 2003, p. 83 et BERGEON LANGLE, CURIE, 2009, p. 912.
[375] VETRO, 2014, p. 15.
[376] Christ en majesté, fin du XI^{e} siècle, église Saint-Nicolas, Nogaro (Gers).
[377] DANIEL, LABORDE, MOUNIER, COULON, 2008, p. 88.

d'une teinte grise qui contraste avec le blanc et le rouge et provoque l'illusion de bleu selon un procédé déjà connu en Bourgogne et en Angleterre[378]. Juliette Rollier-Hanselmann remarque qu'au cours du Moyen Âge en Bourgogne, les bleus gris étaient souvent un ersatz obtenu à partir d'un gris plus ou moins prononcé[379]. L'auteure mentionne également l'usage du bleu gris de substitution à Nohant-Vic composé d'un mélange de blanc et de noir[380]. Carolina Sarrade a fait le même constat dans la chapelle de Plaincourault[381]. Le décor bleuté du fond de la Lapidation de l'oratoire Saint-Étienne consiste en un mélange de noir de carbone avec un peu d'hématite et de vermillon dans une matrice blanche composée de chaux[382].

Claude Coupry relève à Auxerre l'absence presque totale de la couleur bleue dans les peintures carolingiennes jusqu'au XI^{e} siècle, les rares couches picturales bleues étant obtenues par mélange[383]. Bénédicte Palazzo-Bertholon confirme cette observation pour la Crucifixion de l'église Saint-Pierre-les-Églises dans la Vienne, datée du X^{e} siècle. Le sang bleu du Christ qui coule de ses plaies n'est composé d'aucun pigment bleu, mais d'un mélange d'autres pigments minéraux ou organiques qui créent l'illusion du bleu[384]. Le bleu des peintures de l'église de Saint-André-des-Eaux, attribuée au milieu du XII^{e} siècle est obtenu à partir d'un gris plus ou moins prononcé. Le contraste avec le blanc et l'ocre rouge provoque alors une « illusion » de bleu[385]. L'analyse du bleu de l'église Saint-Georges à Rochecorbon confirme l'absence de pigment bleu et montre qu'il s'agit d'une combinaison d'ocre rouge, d'ocre jaune et de terre verte [386] qui donne l'illusion du bleu. Claude Coupry et Bénédicte Palazzo-Bertholon remarquent que le « faux bleu » s'emploie entre les X^{e} et XII^{e} siècles[387], ce qui correspond à la mise en œuvre de la peinture de l'église de Rochecorbon au XI^{e} siècle.

[378] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 66.
[379] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 65.
[380] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 66.
[381] SARRADE, 2006.
[382] SAPIN (dir.), 1999, p. 59.
[383] SAPIN (dir.), 1999, p. 60.
[384] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 341.
[385] DUPUIS, 2013, p. 202.
[386] PLUTINO, RICHARD, rapport, 2017.
[387] COUPRY, PALAZZO-BERTHOLON, 2011, p. 692.

Le lapis-lazuli

L'emploi du lapis-lazuli est avéré dans l'église Saint-Pierre à Parçay-Meslay et dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2). En l'absence d'analyses, il n'est que supposé à la chapelle du Liget à Sennevières, car utilisé en petite quantité, réservé aux éléments sacrés et superposé à une autre couleur comme le vert ou le blanc pour augmenter son opacité (campagne 1). Le bleu s'utilise dans l'église de Parçay-Meslay pour les rehauts de la tunique blanche du Christ, dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon également en rehauts pour les étoffes et pour le vair des manteaux et dans la chapelle du Liget à Sennevières pour le fond de la nuée de laquelle émergent les colombes de l'Arbre de Jessé ainsi que les nimbes du Christ et de la Vierge. L'utilisation du bleu outremer confectionné avec du lapis-lazuli en fond de scène, avec une sous-couche pour lui augmenter son pouvoir couvrant et économiser des pigments, se retrouve à l'abbaye Saint-Aubin d'Angers et dans les nimbes de l'église de Gourdon[388] sur une couche noire[389]. Dans cette église, le bleu outremer sert au nimbe du Christ des Pèlerins d'Emmaüs alors que les autres plages bleues ne sont que des gris bleutés, c'est-à-dire des faux bleus[390].

Ce traitement différencié dans les pigments montre la corrélation entre la richesse des matériaux et l'iconographie. Il sert également en fond de scène sur les peintures du cloître de la Trinité à Vendôme, à Berzé-la-Ville et dans la cathédrale de Tournai[391]. À Tournai, le lapis-lazuli n'est pas réservé aux saints et à la Vierge, il colore les vêtements des personnages, recouvre les fonds figurant le ciel dans les grands ensembles comme celui de la Légende de sainte Marguerite et de la Jérusalem céleste, ou encore souligne les décorations architecturales visibles par les fidèles comme des arcs diaphragmes, mais également des zones plus discrètes comme les

[388] ROLLIER-HANSELMANN, 2010, p. 221.
[389] DAVY, 1999, p. 88.
[390] ROLLIER-HANSELMANN, 2010, p. 222.
[391] STEFANAGGI, 1997, p. 12 ; DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 130.

colonnettes du triforium. La cathédrale de Tournai s'inscrit dans une tendance générale à de nombreuses peintures murales romanes européennes où la présence de lapis-lazuli est attestée dans les fonds imagés et dans des éléments plus anecdotiques comme certains détails des vêtements, les traits des barbes de personnages secondaires[392]. Plusieurs études ont démontré son usage dans des édifices de premier plan comme la cathédrale de Canterbury, dans les chapelles de Saint-Gabriel et Saint-Anselme, entre 1130-1160, et dans des bâtisses plus humbles comme les églises d'Idensen en Allemagne, vers 1130 et de Pürgg en Autriche, vers 1165. Dans ces exemples, le lapis-lazuli s'emploie dans des zones sans portée symbolique prééminente comme certains éléments architecturaux, parfois même mélangé à du jaune ou encore utilisé pour le dessin préparatoire[393].

On observe ainsi deux manières d'utiliser le lapis-lazuli : une utilisation réservée aux personnages principaux et en fond de scènes symboliques pour les distinguer du reste des peintures ou alors un emploi vraisemblablement uniquement lié à sa couleur bleue. La stabilité du pigment dans un milieu alcalin le rend compatible avec une technique sur enduit frais. Helen Howard observe que ce pigment s'emploie dans presque toutes les peintures romanes anglaises de haute qualité. Le lapis-lazuli est considéré comme l'un des pigments les plus chers puisque dans les comptabilités des peintures italiennes réalisées entre les XIII^{e} et XIV^{e} siècles, ce bleu est aussi cher que la dorure. Malheureusement, son coût en Angleterre et en France n'est pas connu, car il ne reste pas de comptabilités de la période romane durant laquelle ce pigment est fréquemment employé[394]. Son prix provient du long processus d'extraction pour séparer la pierre de ses impuretés minérales et du transport puisque les gisements connus se trouvent en Afghanistan[395].

[392] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2010, p. 130.
[393] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2010, p. 131.
[394] HOWARD, 2003, p. 27.
[395] HOWARD, 2003, p. 28.

L'azurite

L'azurite n'a été détectée que dans la cathédrale Saint-Gatien de Tours au début du XIV^e^ siècle (campagne 3). Ce pigment bleu est assez commun pendant la période gothique et n'est compatible qu'avec une application à sec. Certaines corporations de peintres interdisaient notamment la substitution de matériaux plus pauvres aux meilleurs. Par exemple, de 1315 à 1316, les peintres florentins avaient interdictions d'utiliser l'azurite au lieu de l'outremer[396]. L'azurite s'emploie à Ponthoz au XV^e^ siècle pour les robes de Marie et Gabriel[397]. Il s'emploie aussi dans les peintures gothiques de la tour-lanterne et sur l'extrémité occidentale du bas-côté nord de la cathédrale de Tournai[398]. Sophie Denoël observe à Tournai que le lapis-lazuli principalement utilisé à l'époque romane cède progressivement la place à l'azurite à l'époque gothique[399]. Ainsi, à Tournai, vers la fin du XIII^e^ siècle, l'azurite devient majoritaire et supplante l'utilisation du lapis-lazuli qui dominait la production romane, probablement à cause du coût moindre de l'azurite et de sa mise en œuvre plus facile que le lapis-lazuli[400]. Cette mutation dans la palette du bleu s'observe également en enluminure[401].

***

En conclusion, la composition chimique des couches picturales et l'identification des pigments nous renseignent sur l'économie du chantier, pour laquelle nous ne disposons que de très peu d'informations écrites avant la fin du Moyen Âge. La nature des pigments et leur surface de recouvrement sur la paroi témoignent de la richesse du commanditaire, et les mélanges de substitution que l'on prépare à certaines époques peuvent trahir une difficulté d'approvisionnement, de moyens ou relever de choix esthétiques. L'analyse des matériaux devient donc une source d'information sur le contexte économique et historique de la création d'une peinture murale[402].

[396] PEREGO, 2005, p. 74-75.
[397] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 179.
[398] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 128.
[399] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 129.
[400] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 130.
[401] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 131.
[402] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 342.

Dans ce corpus, on peut observer, entre les XI[e] et XII[e] siècles, que les peintres utilisent principalement des pigments compatibles avec une pratique picturale sur enduit frais à savoir les terres naturelles et les ocres. Les terres colorées offrent une gamme étendue de couleurs du blanc au jaune, rouge, brun, vert et noir. Leur stabilité dans le milieu alcalin les rend compatibles avec une application sur enduit frais. Le peu ou l'absence de préparation demandée les rendent simples à utiliser. Ces pigments sont faciles à trouver et souvent produits localement. L'emploi de pigments plus onéreux, difficiles d'approvisionnement ou plus compliqués dans leur mise en œuvre comme le lapis-lazuli et le minium, participent à la hiérarchisation des personnages et des scènes et témoignent de l'ambition du commanditaire. Ainsi, le choix des matériaux paraît se faire en corrélation avec la disposition des éléments majeurs du programme iconographique.

Les peintres s'adaptent aux pigments incompatibles avec la fresque, par exemple le minium et le blanc de plomb, en les posant à sec avec ajout d'un liant, certainement organique. Ce liant n'a pas forcément été mis en évidence par les analyses : parce qu'il n'y en a pas, ou encore parce qu'il a disparu et, le plus souvent, parce que la caractérisation du liant n'a pas été effectuée lors des analyses. Vers 1400, Cennino Cennini précise que « toutes les couleurs employées à fresque peuvent aussi servir à sec, tandis qu'à fresque, il y a des couleurs bonnes à sec qui ne peuvent pas servir »[403]. Il donne comme exemple le minium, le cinabre, le blanc de plomb, le vert-de-gris le bleu d'Allemagne, l'orpin et la laque. Les préconisations dispensées dans certains traités de peinture et les résultats des analyses montrent que les peintres ont connaissance des réactions des pigments. Par conséquent, les peintres utilisent sciemment une technique mixte afin de compenser l'action destructive exercée par la chaux humide sur certaines matières colorantes organiques et la résistance qu'y oppose l'ocre naturelle. L'emploi de la technique mixte ne relèverait donc pas d'une dégradation de l'héritage de la fresque romaine, mais plutôt d'une adaptation de la technique, entre autres, des pigments employés. Par

[403] CENNINI, 2012, p. 84.

ailleurs et dans l'ensemble, les pigments utilisés sont dans la continuité de la peinture murale romaine qui présentait également des étapes posées à sec avec un liant pour ces mêmes raisons d'incompatibilité, comme le relèvent les restaurateurs Paolo et Laura Mora ainsi que Paul Philippot dans le Livre VII du *De Architectura* de Vitruve[404].

En se fondant d'une part sur le texte de Vitruve et d'autre part sur les analyses réalisées sur les peintures de Pompéi et d'Herculanum, les restaurateurs montrent que la peinture romaine antique ne correspondait pas à la définition de la fresque de la Renaissance, réalisée entièrement sur enduit frais, étant donné que la peinture romaine se compose d'une combinaison d'étapes posée sur enduit frais et à sec[405]. Les analyses des peintures de Pompéi et d'Herculanum mettent en évidence la pose des dernières étapes de couleurs à sec avec un mélange de pigments, liant de chaux, de savon, de cire et d'eau. L'usage de la cire permettait de réduire la causticité de la chaux et rendait possible l'utilisation de pigments incompatibles avec la fresque. Toutefois, l'utilisation de la cire et de l'eau dans les peintures romaines pouvait aussi provenir d'un traitement de protection plutôt que d'être employée comme liant. Enfin, la découverte de protéines dans les peintures pompéiennes indiquerait que la pose à sec se composait d'un liant de chaux et de caséine ou d'un autre additif organique, ce que préconise Pline[406]. Si la composition de la couche posée à sec pendant la période romane se réduit à un mélange de pigments avec un liant de chaux ou organique, puisque le savon et la cire servaient au polissage de l'enduit qui disparaît à la période romane, la volonté d'appliquer les finitions à sec pour utiliser des pigments incompatibles avec la fresque est identique[407]. Enfin, l'usage combiné de liants pour les peintures murales est présent dans plusieurs traités de peinture, notamment celui d'Heraclius (XI^{e}-XII^{e} siècles), de Pierre de Saint-Audemar (XII^{e} siècle), du moine Théophile

[404] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 115.
[405] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 120.
[406] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1997, p. 120 ; PLINE L'ANCIEN, 1997.
[407] TREILHOU, 2020, p. 253.

(première moitié du XII^{e} siècle)[408] ou du *Liber Diversarum Artium* (vers 1300)[409]. Le moine Théophile conseille la combinaison d'une peinture sur enduit frais puis de la tempera à l'œuf pour obtenir un effet de brillance sur la peinture murale[410].

Puis, à la palette chromatique des peintures des XI^{e} et XII^{e} siècles, principalement composée d'ocres, de terre verte et de charbon, s'ajoutent dès le XIII^{e} siècle le chlorure de cuivre, l'azurite et le vermillon. Toutefois, les tendances d'apparition et d'utilisation des pigments sont difficiles à observer, car les analyses ne sont pas systématiques sur l'ensemble des peintures du corpus et ne caractérisent pas la totalité de la palette chromatique. Avec un liant et à sec, les modalités de pose des couleurs sont plus faciles que pour la peinture sur enduit frais. En revanche, la fabrication de la couleur est plus complexe et la conservation plus aléatoire[411].

[408] Théophile le moine, 1998, p. 12.
[409] LETURQUE, 2015, p. 8.
[410] Théophile le moine, 1998, p. 12.
[411] REGOND, 2004, p. 119.

Chapitre 5 : Le report du projet sur la paroi

Après avoir abordé la préparation matérielle du chantier, c'est-à-dire le choix de la technique et des pigments adéquats, ainsi que les liants employés pour coller certains pigments à la surface, le déroulement du chantier se poursuit chronologiquement avec le report du projet sur la paroi. Les peintres commencent par appliquer la *sinopia**, qui n'est pas obligatoire, comme repère pour enduire progressivement les surfaces selon des étapes de travail. Sur chacune des surfaces enduites ou badigeonnées, les peintres appliquent les tracés et dessins préparatoires pour guider la mise en couleur. Aussi, les niveaux de planchers des échafaudages peuvent être retrouvés par l'observation des raccords d'enduit. Enfin, la confrontation de ces indices permet de proposer la restitution du déroulement du chantier pictural.

5.1. La *sinopia*

Lors de l'utilisation d'une technique induisant la pose de strates colorées sur enduit frais, donc une fresque ou une technique mixte issue de la fresque, les peintres appliquent parfois une couche de mortier sur la maçonnerie, appelée « *arriccio** », recouverte par une ou plusieurs couches d'*intonaco*, c'est-à-dire d'enduit. De fait, le peintre peut dessiner un tracé préliminaire sur la couche précédant l'*intonaco* qui va recevoir les pigments : sur l'*arriccio*, parfois directement sur l'appareil ou sur une campagne antérieure. Ces tracés sont l'esquisse monumentale qui divise des espaces afin de guider l'exécution des surfaces d'*intonaco*. On les appelle *sinopia*, même si le pigment utilisé n'est pas forcément la terre rouge qui lui a donné son nom[412], mais plus probablement de l'ocre rouge dans l'église Notre-Dame à Rivière (campagne 1) et au prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher (campagne 2, fig. 21).

La technique picturale employée impose une mise en couleur sur enduit frais qui sèche en une journée de 6 à 8h en fonction des conditions climatiques. Il faut donc définir chaque matin la superficie à peindre dans la journée et éventuellement subdiviser le mur afin que plusieurs personnes puissent travailler en même temps. L'objectif de la *sinopia* est donc de pouvoir

[412] LETURQUE, 2015, p. 137.

organiser la pose des différentes surfaces d'*intonaco* qui composeront le décor en permettant de savoir où placer les joints pour les faire coïncider avec les scènes, les figures et les parties décoratives. La *sinopia* se distingue du dessin préparatoire qui repose sur l'*intonaco*, car elle guide la pose des joints en étant appliquée sous l'*intonaco*, tandis que le dessin préparatoire sert à placer la composition sur chaque surface enduite, c'est-à-dire sur l'*intonaco*, juste avant sa mise en couleur.

Les exemples du cycle de Lazare à Rivière réalisé à la fin du XI^e^ siècle (campagne 1) et du Christ en majesté peint au prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher au début du XIII^e^ siècle montrent que l'on divisait le mur pour délimiter les surfaces à enduire directement sur la couche précédant l'*intonaco* (campagne 2, fig. 21). Dans le premier cas, les restauratrices ont observé que des tracés au cordeau* étaient frappés directement sur l'appareil régulier, puisqu'on s'était passé de la couche d'*arriccio* pour ne poser que l'*intonaco*. Dans le deuxième exemple, la détérioration de peinture et la chute locale de l'*intonaco* laissent encore voir ces tracés préliminaires. Ils sont appliqués sur l'enduit d'une peinture antérieure qui a déjà égalisé le mur et qui a été piquetée pour recevoir la nouvelle campagne picturale. Ces tracés géométriques dessinent la mandorle, en délimitent sa largeur et divisent en deux registres les parties latérales. Lorsque l'enduit a été conservé, ces tracés correspondent aux raccords entre deux surfaces enduites, aussi appelés « joint ».

La pratique de la *sinopia* ne s'observe avec certitude que sur deux sites du corpus : soit parce son utilisation n'est pas systématique, soit parce que l'*intonaco* est resté en place et, par conséquent, dissimule la *sinopia*. Apparemment, la simplicité de la composition des peintures du haut Moyen Âge permettait de se passer de *sinopia*[413]. L'utilisation de ce procédé témoigne de l'organisation du travail avant de peindre le mur et confirme que le programme iconographique était conçu au préalable. La *sinopia* permet d'esquisser *in situ*, la distribution de l'ensemble du programme pour l'adapter aux particularités architectoniques de l'église, de

[413] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 133.

discuter éventuellement l'ordonnance avec le commanditaire, de pouvoir répartir l'équipe sur l'échafaudage et d'assigner sa tâche à chacun. Ces éléments montrent donc le professionnalisme des peintres. La *sinopia* était déjà employée sur les peintures murales antiques pour délimiter les sections d'*intonaco* et pouvait être tracée par gravure ou au pinceau, généralement en rouge. Elle s'appliquait parfois entre l'*arriccio* et l'*intonaco* ou entre deux couches d'*intonaco*[414]. Christian Davy mentionne l'utilisation de la *sinopia* appliquée sur l'*arriccio* dans les églises de Saint-Pierre-du-Lorouër et à Saint-Nicolas de Brem-sur-Mer. À nouveau, l'usage de ce procédé paraît exceptionnel, car il ne concerne que deux campagnes sur les soixante-douze étudiées par l'auteur[415]. Toutefois, ce résultat doit être nuancé : la *sinopia* peut être invisible, car elle n'est pas utilisée ou bien parce que la bonne conservation de l'enduit la dissimule. La *sinopia* n'est pas utilisée pour réaliser les peintures à sec, car elle est destinée à définir les surfaces à enduire pour y peindre à frais.

5.2. La préparation du support de la couche picturale

5.2.1. Sur un enduit frais

Stratigraphiquement, la mise en œuvre complète et standardisée d'une peinture murale réalisée selon une technique mixte issue de la fresque correspondrait à la succession des couches de mortier et d'enduit suivantes : la maçonnerie est recouverte d'une couche d'*arriccio*, puis d'une ou deux couches d'*intonaco*, éventuellement d'un badigeon, et enfin de la couche picturale. Toutefois, les campagnes picturales étudiées dans ce corpus ne présentent pas automatiquement l'ensemble de ces étapes : certaines disparaissent, d'autres sont compensées par la présence d'une campagne antérieure. Nous suivrons donc la mise en œuvre chronologique de la préparation du support en commençant par définir les types de maçonnerie ensuite recouvertes d'un *arriccio*, en présentant les cas de remploi de l'enduit d'une campagne antérieure, puis leur recouvrement par l'*intonaco* qui supporte la couche picturale.

[414] REILLE-TAILLEFERT, 2010, p. 89.
[415] DAVY, 1999, p. 85.

Du mur à l'arriccio

Les peintures réalisées selon la technique mixte répondent à une structuration bien particulière des couches de mortier et d'enduit dont le nombre et l'épaisseur peuvent varier. Une première couche grossière de mortier de chaux et de sable, appelée *arriccio*, couvre les maçonneries. Lorsque l'*arriccio* commence à sécher en surface, il est recouvert de l'*intonaco* qui consiste en une couche d'enduit de chaux et de sable, plus fine en épaisseur et en granulométrie. Enfin, le peintre applique ses couleurs directement sur l'*intonaco* humide, ou bien sur un badigeon blanc posé sur l'enduit dans l'église Saint-Martin à Cangey.

La couche de mortier doit être suffisamment épaisse pour rétablir l'aplomb du mur, particulièrement quand il est constitué de moellons irréguliers comme dans les églises Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagnes 2, 3), Saint-Martin à Cangey (campagne 1), dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant (campagne 2) ou encore sur la paroi rocheuse irrégulière de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2, fig. 22). L'épaisseur du mortier varie selon les aspérités à réguler du mur. On la laisse rugueuse pour que la couche suivante s'y accroche mécaniquement.

En revanche, on applique la peinture sur une couche de mortier et d'enduit alors que la pierre est appareillée ; donc l'*arriccio* est inutile dans les églises de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), de Tavant (campagne 1), dans la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1) et dans la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 3bis, fig. 23). Alors que la couche d'*arriccio* tend à disparaître lorsque le mur est appareillé, et ce dès le XI^{e} siècle dans l'église Notre-Dame à Rivière (campagne 1), la raison de la conservation de la structure de la peinture en deux couches préparatoires ne semble pas relever d'une question de datation puisque ces peintures sont réalisées entre les XI^{e} et XII^{e} siècles.

Lors de la présence d'une campagne antérieure

Malgré une construction en moellons, on n'utilise que l'*intonaco* dans les églises Saint-Pierre à Parçay-Meslay (campagne 2) et Saint-Symphorien à Azay-sur-Cher (campagne 2), car l'*intonaco* de ces peintures repose sur un enduit d'une œuvre antérieure qui aplanit déjà le mur (fig. 22). Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3), l'enduit de la campagne antérieure (campagne 2) fait office d'*arriccio* et contribue à lisser le mur de moellons (fig. 23). L'enduit de la deuxième campagne a été recouvert d'un badigeon blanc, ce qui témoigne d'une

phase d'achèvement du chantier et probablement de mise en service ou pour le moins de livraison du bâtiment.

De tels exemples ont déjà été observés à Breuil, Chemillé-en-Anjou et Château-Gontier[416]. Plus tardivement, l'ancien enduit a été piqueté pour favoriser l'accroche mécanique de l'*intonaco* du Lavement des pieds de la troisième campagne dans l'église de Rochecorbon.

De l'intonaco à la couche picturale

Toutefois, les exemples des églises de Rivière (campagnes 1, 2) – avec des pierres appareillées bûchées recouvertes d'une et parfois deux couches d'enduit – et de Lignières-de-Touraine (campagne 1) montrent que l'on peut se passer d'*arriccio* lorsque le mur est appareillé en pierres de taille (fig. 22). Christian Davy observe cette disposition sur les peintures de Fontevraud. L'enduit est posé directement sur la pierre de taille piquetée avant d'être lissé[417].

Dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 2), on pose directement l'*intonaco* sur des moellons, sans *arriccio* pour faire l'interface et aplanir le mur (fig. 23). L'*intonaco*, dont l'épaisseur varie entre 3 et 4 cm sert alors d'*arriccio* et d'*intonaco* c'est-à-dire qu'il régularise le mur et sert à peindre sur enduit frais. On peut donc se passer de l'*arriccio* en fonction des situations, parfois même le remplacer par une couche d'enduit, mais on ne se dispense pas d'*intonaco*.

De même, les peintures murales de l'église de Saint-André-des-Eaux (Côtes-d'Armor) s'appuient sur un enduit sous-jacent qui remplit à la fois la fonction d'*arriccio*, en égalisant la surface du mur de moellons, et d'*intonaco*, en servant de support aux couches picturales[418]. À la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre, les peintures de la crypte reposent sur des voûtes d'arêtes

[416] LEGOUX, rapport, 2020, p. 16.
[417] DAVY, 1999, p. 84.
[418] DUPUIS, 2013, p. 201.

dont le blocage consiste en une surface grossièrement marquée par les négatifs des lattis du coffrage. Les déformations n'ont pas été rattrapées par un mortier grossier, c'est-à-dire l'*arriccio*, mais uniquement par un *intonaco* de faible épaisseur, en moyenne 1 cm, qui ne lise pas totalement les aspérités du mur[419].

Ainsi, les peintres romans simplifient la technique antique en réduisant le nombre de couches de mortier et d'*intonaco*. En effet, la peinture romaine antique est généralement composée d'une première couche épaisse de mortier appelée *arriccio*. Elle est recouverte d'une première couche épaisse d'enduit, puis d'une deuxième couche plus mince et plus lisse : l'*intonaco*[420]. À l'époque médiévale, la dernière couche consistait souvent en un badigeon de chaux appliqué à la brosse comme dans les églises de Cravant-les-Côteaux (campagne 3) et de Cangey (campagne 1). Par ailleurs, l'épaisseur de ces couches varie selon la qualité d'appareil des murs : plus l'appareil est régulier et en pierre taillée, moins l'épaisseur du mortier est importante.

L'exemple des peintures de la cathédrale d'Auxerre montre toutefois que cette règle n'est pas toujours respectée puisque l'irrégularité de la maçonnerie aurait nécessité l'emploi d'un *arriccio* ou d'un *intonaco* plus épais. Les peintres posent également un *arriccio* vraisemblablement inutile, car les pierres sont soigneusement appareillées dans l'église de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), la crypte de l'église de Tavant (campagne 1), la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1) et dans la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 3bis). L'*arriccio* pourrait alors ne pas servir uniquement à rétablir l'aplomb du mur, mais certainement à conserver une réserve d'humidité pour retarder le séchage de l'enduit. La technique de la fresque nécessite un lissage de l'*intonaco* plus ou moins soigné à la truelle pour provoquer un appel d'humidité vers la surface[421]. Sur les chantiers romans, le lissage de

[419] SAPIN (dir.), 1999, p. 243.
[420] GASOL, 2012, p. 137.
[421] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 19.

l'*intonaco* se fait de plus en plus sommaire et à tendance à disparaître. En effet, sur dix-sept campagnes picturales, seules deux présentent un lissage de l'*intonaco* dans la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1), ainsi que dans l'église de Lignières-de-Touraine (campagne 1), et témoignent d'une exécution soignée de l'enduit. Toutefois, il ne disparaît pas complètement des peintures romanes puisque l'enduit est lissé en surface pour les décors de la crypte de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre[422], de l'église de Thoiré-sur-Dinan et de Fontevraud[423]. L'enduit peut être taloché et l'outil laisser son empreinte, comme dans la crypte de l'église de Tavant (campagne 2), la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 2), ainsi que dans les églises d'Oizé et de Poncé-sur-le-Loir dans les Pays de la Loire[424] (fig. 24).

Dans de nombreux cas, le mur est préparé comme pour la fresque avec une ou plusieurs couches de mortier de chaux et de sable, appelée « *arriccio* ». En revanche, la couche d'enduit, appelée « *intonaco* », est remplacée par un badigeon plus ou moins épais. Les pigments sont appliqués sur le badigeon sec, qui peut être réhumidifié avant la pose des couleurs. À la différence d'une peinture sur enduit frais, la carbonatation est toutefois achevée ou trop avancée pour que les pigments colorés puissent être emprisonnés dans le support. Ainsi, pour que les pigments adhèrent au support, il est nécessaire de les lier et de les coller.

L'utilisation d'un mortier pour faire l'interface entre la pierre et le badigeon se retrouve dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon pour rattraper les irrégularités de la paroi rocheuse (campagne 3). Il se justifie dans l'église de Sorigny (campagne 1) et dans la nef de l'ancienne église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 4) pour lisser le mur composé de moellons irréguliers. Dans l'église de Rochecorbon, la Cène de la quatrième campagne repose sur les enduits de deux peintures antérieures (campagnes 1, 3). La peinture de la quatrième campagne se superpose à un premier enduit (campagne 1) qui sert de support à la troisième campagne

[422] SAPIN (dir.), 1999, p. 243
[423] DAVY, 1999, p. 84.
[424] DAVY, 1999, p. 84.

partiellement réalisée sur enduit frais. Les enduits de ces deux campagnes antérieures lissent le mur de moellons irréguliers. Puis, les aspérités restantes ont été comblées par l'application locale d'un enduit au cours de la quatrième campagne afin d'uniformiser le plan des murs. Enfin, l'ensemble des surfaces a été recouvert d'un badigeon blanc épais, puis d'un second plus fin pour y appliquer la couche picturale. En ce qui concerne le support, ce décor a été réalisé « à l'économie », car les peintres n'enduisent pas toutes les surfaces, mais se contentent de mettre le plan du mur à niveau[425]. L'usage d'une technique à sec pour la deuxième campagne évite d'enduire à nouveau l'entièreté de mur et permet de poser directement les pigments sur la couche sèche du décor précédent. Ce même procédé de décor « à l'économie » par une application locale d'enduit se trouve pour la cinquième campagne picturale ornant cette même église. Cette manière de procédé offre un gain de temps et constitue une économie de chantier.

Christian Davy observe ce procédé à Asnières-sur-Vègre, vers 1200. Les couleurs sont principalement appliquées sur une couche d'enduit qui recouvre un décor antérieur attribué au milieu du XII^{e} siècle. Par endroits, les couleurs sont posées directement sur un badigeon de chaux ou sur l'enduit de la campagne précédente. Le Calendrier roman de l'église de Pritz fait office d'*arriccio* pour le Calendrier gothique (campagne 3)[426]. En l'occurrence, la présence de l'*arriccio* se justifie par la qualité de l'appareil du mur et la volonté de réguler la surface à peindre. Ce constat peut se faire sur des campagnes picturales réalisées entre le XIII^{e} et le XV^{e} siècle.

Dans les églises Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagnes 4 et 5) et Notre-Dame à Rigny-Ussé (campagnes 3 et 4), un fin *arriccio* recouvre les pierres appareillées et piquetées, mais dont les joints épais n'auraient pas pu être dissimulés sous un badigeon. L'emploi d'une couche d'apprêt était donc nécessaire. Dans l'église de Rigny-Ussé, la volonté de peindre sur enduit frais et de finir à sec s'ajoute à la qualité de l'appareil pour l'emploi d'une couche d'apprêt (campagne 3). Dans l'église Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais, les pierres de taille sont irrégulières et un mortier permet de les aplanir sans pour autant obtenir une surface parfaitement lissée (campagnes 1, 5 et 7). Dans l'église paroissiale Notre-Dame de

[425] LEGOUX, rapport, 2020, p. 22.
[426] DAVY, 1999, p. 84.

Fougeray à Cormery, la pierre de taille bénéficie d'un fin layage pour recevoir l'*arriccio* (campagne 1). Malheureusement, les faux parements du XIX^{e} siècle qui recouvrent l'intérieur de la nef ne permettent pas d'apprécier la qualité et la régularité de l'appareil.

5.2.2. Sur un badigeon sec

La peinture sur badigeon *a secco* peut être appliquée directement sur la pierre, sans adjonction de mortier de transition, si elle est soigneusement appareillée comme dans les églises Saint-Symphorien à Azay-le-Rideau (campagne 1), Saint-Laurent à Beaulieau-lès-Loches (campagnes 1 et 4, uniquement sur l'intrados de l'arc doubleau du collatéral sud), Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2 et 8), Saint-Léger à Cravant-les-Coteaux (campagne 7), Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 5, uniquement sur le mur sud de la nef) et dans la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagnes 3 et 5). Dans ces exemples, on peut lire à travers la couche picturale les traces obliques du layage. Dans la cathédrale Saint-Gatien à Tours, le badigeon est appliqué en deux couches (campagne 1) et entre une et trois couches selon les couleurs de fond (campagnes 3, 4, 5, 6 et 7). Ces campagnes picturales s'échelonnent entre le XIII^{e} et le XV^{e} siècle.

Marie Pasquine Subes Picot observe qu'un certain nombre de peintures murales du XIII^{e} siècle ont été réalisées sans l'intermédiaire d'un enduit[427], mais cette observation s'étend jusqu'au XV^{e} siècle. La diffusion de ce mode de peinture est liée à la nature du support, car il est facile d'appliquer une pellicule picturale mince sans appliquer d'enduit égalisateur sur des pierres soigneusement dressées ou sur des sculptures[428].

Enfin, plusieurs campagnes sur badigeon de chaux recouvrent un ou plusieurs décors antérieurs également effectués sur badigeon. Il devient alors facile de repeindre par-dessus un décor abîmé ou usé tout en le préservant en passant simplement un nouveau badigeon de chaux sur l'ancien.

La présence d'une peinture murale déjà en place a facilité le travail du peintre, qui, au moyen d'un simple badigeon, pouvait unifier le fond et créer facilement une nouvelle œuvre. La reprise

[427] SUBES-PICOT, 1992, p. 88.
[428] SUBES-PICOT, 1992, p. 89.

du programme iconographique dans la chapelle du tombeau des enfants de Charles VIII de la cathédrale de Tours en témoigne (fig. 25). Le programme iconographique de la première campagne, effectuée au début du XIII^{e} siècle, a été repris et adapté, sans être effacé, en réduisant le registre médian dans sa hauteur, et en le complétant par deux registres lors de l'exécution de la deuxième campagne picturale au milieu du XIII^{e} siècle. Cette réfection du programme iconographique est intervenue probablement à l'occasion de la pose du jubé. De même dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon, la Cène appartenant à la quatrième campagne picturale se superpose en partie au Lavement des pieds au niveau des encadrements et recouvre une peinture contemporaine de la première campagne visible dans les lacunes de la Cène. La localisation de la Cène indique qu'elle occupait la partie centrale du mur et devait être bordée de scènes plus petites ou débordantes sur les autres murs. Toutefois, le nouveau décor devait s'inspirer de l'ancien, car le Lavement des pieds de la troisième campagne était certainement complété par une Cène, comme c'est presque toujours la cas. La réfection du décor par la figuration d'une nouvelle Cène pouvait donc être assez proche iconographiquement du cycle précédent.

Au Moyen Âge, l'usage était de remplacer une peinture murale détériorée ou simplement démodée par une nouvelle[429]. Il pouvait s'agir éventuellement d'une peinture sur le même thème comme les Décollations de la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2), manifestement la Cène de l'église de Rochecorbon (campagnes 3, 4), les deux Calendrier de l'église de Pritz[430], ou encore les deux représentations superposées du Calvaire de l'église de Vossem en Belgique[431].

Les peintures des églises à Azay-le-Rideau (campagnes 2 et 3), à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2 et 4, uniquement pour la façade occidentale), à Cormery (campagne 2), à Cravant-les-Coteaux (campagne 9) et de la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagnes 4 et 6) se superposent aux précédentes, sans que le décor sous-jacent ne soit détruit, simplement en

[429] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 114.
[430] DAVY, 1999, p. 84.
[431] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 114.

le recouvrant d'un badigeon de chaux. Ce procédé évite également le bouchardage, c'est-à-dire le piquetage* d'une surface pour favoriser l'accroche d'un nouveau support.

En conclusion, la préparation d'un mur avec une couche d'*arriccio* dépend principalement de la qualité de l'appareil, indépendamment de la date de réalisation de la peinture, car les exemples utilisant ce procédé s'étalent du XIII^{e} au XV^{e} siècle. L'exemple de l'église Saint-Georges à Rochecorbon au milieu du XII^{e} siècle montre que l'emploi d'un *arriccio* n'est pas nécessaire lorsqu'un décor antérieur rétablit l'aplomb du mur. On peut également se passer d'*arriccio* lorsque le mur est soigneusement appareillé. Ce procédé permet de peindre sur un badigeon directement appliqué sur la pierre afin d'éviter le bouchardage et de peindre facilement sur des décors antérieurs ce qui offre un gain de temps et d'énergie.

5.3. L'enduisage

Lors de l'utilisation d'une technique mixte issue de la fresque, la manière d'enduire les surfaces, qu'elles soient planes ou bombées, répond à une logique prévue par les peintres. Il s'agit de déterminer si la manière d'appliquer les surfaces d'*intonaco* dépend du relief du support maçonné ou de l'iconographie. Pour ce faire, nous commencerons par étudier l'emplacement des raccords d'enduit sur les couvrements, c'est-à-dire les différents types de voûtement rencontrés dans ce corpus, puis sur les murs en séparant l'organisation en registre de la composition et autour d'un personnage central, pour finir par l'étude de l'enduit dans les baies.

5.3.1. Les couvrements

Les voûtes d'arêtes

Sur le voûtement d'arêtes de la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant, les joints se trouvent au-dessus des chapiteaux et à la jonction des arêtes (campagne 2, fig. 26). Les raccords verticaux sont biseautés puis aplatis pour former les arêtes de telle sorte qu'il est impossible d'identifier l'antériorité d'une plage enduite sur une autre par recouvrement. Toutefois, on peut observer les joints horizontaux qui se trouvent juste au-dessus des chapiteaux. L'enduit recouvre la pierre du chapiteau et confirme qu'une plage d'enduit correspond à un personnage ou un épisode.

Les voûtes en berceau

Dans la première travée droite du chevet de l'église Saint-Nicolas à Tavant, l'état d'usure de la peinture et les difficultés d'accessibilité ne permettent d'observer qu'un seul joint situé entre les deux registres horizontaux d'une zone ornementale et de la Visitation (campagne 1, fig. 26). Ce joint horizontal correspond à une *pontata*. En effet, les surfaces d'*intonaco* peuvent être appliquées en *pontate*, c'est-à-dire en bandeaux de grande surface qui se succèdent horizontalement et qui forment un joint visible correspondant au niveau des échafaudages[432]. La même disposition se répète dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 2). Seul le côté septentrional de la voûte en berceau de la travée droite du chœur a conservé une surface suffisante de peinture pour l'observation des joints. Les *pontate* se trouvent approximativement à la jonction de chaque registre, même si elles coupent les bras levés et les têtes des anges ou encore celles des saints du registre hagiographique. Dans l'église Saint-Martin à Lignières-de-Touraine, les peintures du berceau du chœur se découpent en cinq registres, dont un ornemental et quatre narratifs, auxquels correspondent quatre *pontate* (fig. 27). Les *pontate* respectent avec plus de soin les différents registres puisqu'elles ne coupent pas de personnages.

À travers ces trois exemples, on constate que les sections d'*intonaco* sont posées uniquement en *pontate*, c'est-à-dire en bandeaux qui correspondent chacun à un registre narratif ou ornemental. Ce travail en *pontate* se retrouve également pour le Cycle de la Genèse du berceau de la nef de Saint-Savin pour laquelle les surfaces à peindre étaient divisées en larges zones souvent rectangulaires correspondant à la hauteur de l'échafaudage, mais par forcément aux scènes car les joints les traversent[433]. Poalo Mora, Laura Mora et Paul Philippot observent un procédé similaire : lorsque le travail est rapide, le peintre peut exécuter sur enduit frais, sans joints verticaux, toute la surface correspondant à un étage de l'échafaudage donc une *pontata*[434].

[432] GASOL, 2012, p. 137.
[433] SARRADE, 2016, p. 106
[434] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 13.

Les voûtes en cul-de-four

Dans ce corpus, seule la représentation de Christ en majesté orne les absides décorées selon une technique mixte. Dans le chevet de l'église Saint-Nicolas à Tavant, les sections d'*intonaco* sont posées en *pontate* mais également en surfaces inégales (campagne 1). En effet, le travail s'organise autour du personnage central du Christ inscrit dans une mandorle. Les joints de cette surface épousent les contours en amande de la mandorle. En revanche, les parties latérales reprennent le système étagé des *pontate*.

Dans ces conditions, on ne peint plus strictement en registre, mais on s'adapte à l'iconographie adoptée. On commence par poser une surface d'*intonaco* pour un personnage en l'occurrence central et monumental, à savoir le Christ, dont les limites s'adaptent à la forme en amande, puis en bandeaux étagés pour les surfaces latérales. Les autres Christ en majesté romans de ce corpus, à savoir ceux des églises de Parçay-Meslay (campagne 2) et de Lignières-de-Touraine (campagne 1), reprennent très exactement cette organisation des joints des *intonaco* (fig. 27). En revanche, à Descartes, la surface d'enduit ne suit pas la forme de la mandorle, mais est appliquée verticalement et coupe le bas de la tunique du Christ (fig. 28).

Le terme de *giornate**, qui sert à définir de plus petites zones irrégulières qui suivent généralement les formes de la composition à peindre une journée[435], ne paraît pas adapté pour définir les joints des mandorles. En effet, les *giornate* s'emploient pour la technique de la vraie fresque et correspondent à un procédé plus tardif typique de la Renaissance italienne. Par prudence, il est donc préférable de favoriser les termes de « surface », « aire » ou « panneau », même si l'enduisage séparé de la mandorle peut se rapprocher de la *giornata.*

[435] GASOL, 2012, p. 137.

5.3.2. Les murs

L'organisation en registres

Les joints répondent à une organisation en *pontate* et en joints verticaux sur le mur nord de la nef de l'église Saint-Georges à Rochecorbon, ce qui équivaut à une sorte de quadrillage du mur (campagne 3, fig. 29). La pose de l'*intonaco* se fait donc en *pontate* en respectant le registre narratif séparé par des joints verticaux. On peint donc une scène, c'est-à-dire un épisode narratif, sur une surface d'enduit avant de passer à la suivante, délimitée par des joints verticaux. On remarque toutefois que la *pontata* correspond approximativement aux registres puisqu'elle peut couper un personnage, par exemple le pied du Christ ou encore le calice (fig. 29).

Dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, le travail s'effectue également en *pontate* et aucun joint vertical ne sépare la longue scène en deux. Une scène complète correspond alors à une surface enduite. Le travail pouvait également ne s'effectuer qu'en *pontate*, sans joint vertical, puisque l'état lacunaire de la campagne ne permet pas d'approfondir l'étude des raccords d'enduit.

Enfin, dans l'église Notre-Dame à Rivière, qui est l'un des cycles du corpus le mieux conservé, on observe un réel quadrillage qui s'adapte aux limites des scènes et de l'ornement variables dans leur longueur et hauteur (campagne 1). Pour les deux registres historiés du cycle de Lazare, les plages d'enduits sont rectangulaires. Elles sont donc posées en *pontate* et délimitées par des joints verticaux. Les joints peuvent couper un personnage, par exemple verticalement au niveau du saint figuré derrière le Christ de la Résurrection de Lazare (surface 4, raccord vertical gauche, fig. 30) et horizontalement au niveau de la cuisse de Marie-Madeleine (entre les surfaces 4 et 6, fig. 30). Si les registres historiés sont composés de panneaux quadrangulaires juxtaposés, les zones décoratives sont posées d'un seul tenant, car elles correspondent à une configuration décorative complète et forment une seule bande étroite suffisamment rapide à peindre. Cela signifie que l'on travaille en respectant la cohérence de sujet : soit une zone ornementale posée en *pontata*, soit un registre narratif également enduit en *pontata* mais subdivisé par des joints verticaux pour former des rectangles dont la longueur respecte la taille de la scène. Le cycle de la Dormition en face répond à une disposition équivalente des joints.

La manière d'appliquer les plages d'enduit à Rivière se rapproche de la production italienne avec les panneaux qui se superposent au niveau des limites des scènes. Scandée par un système discret de fines bandes dans l'église Notre-Dame à Rivière, au lieu d'architraves et de piliers

pour les peintures murales de l'église Santa Maria Maggiore à Rome, chaque épisode apparaît emblématisé. L'autorité du récit, dans son ensemble et dans ses étapes individuelles, est accrue et soulignée, et menée dans une direction précise[436].

Rosa Gasol observe, sur les peintures de Sant Climent de Taüll en Catalogne, que les joints coïncident plus ou moins avec les lignes de séparation des registres. Ils suivent les bords des arcs et peuvent couper les figures des apôtres des piliers à la hauteur des genoux[437] de la même manière que la jambe de Marthe est coupée par une *pontata* dans l'église Notre-Dame à Rivière. Cette découpe correspond donc certainement au niveau de l'échafaudage.

L'organisation autour d'un personnage central

Un seul cas de composition autour d'un personnage central se rencontre sur le pignon du prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher (campagne 2, fig. 21). La disposition des joints est identique à celle des Christ en majesté réalisés sur les absides romanes de ce corpus, à savoir une surface réservée pour le Christ central délimitée par la forme de la mandorle puis un travail en *pontate* sur les surfaces latérales. De fait, il semblerait que cette organisation des surfaces d'enduit autour d'un Christ majestueux soit devenue un usage guidé par une composition iconographique particulière, quelle que soit la forme du support, c'est-à-dire sur un mur ou sur une voûte en cul-de-four.

5.3.3. Les baies

Dans l'église Saint-Martin de Cangey (campagne 1), comme pour la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1), un personnage occupe chaque ébrasement de la baie. Dans l'église de Cangey, une seule plage d'enduit couvre l'ensemble des ébrasements de la baie. Ainsi, la plage d'enduit correspond à la pose de deux personnages spatialement proches et qui forment un ensemble iconographique. Cette même disposition s'observe pour la baie du chœur de l'église Saint-Martin de Lignières-de-Touraine (campagne 1).

***

[436] ROMANO, 2019, p. 140.
[437] GASOL, 2012, p. 142.

En conclusion, plusieurs dispositions des joints d'enduit coexistent. On observe principalement un travail en *pontate* lors d'une division en registres de la campagne picturale sur les murs, les culs-de-four et les voûtes en berceau. Les bandeaux d'*intonaco* peuvent être divisés par des joints verticaux qui délimitent des surfaces rectangulaires correspondant à des scènes dans les églises Notre-Dame à Rivière (campagne 1), Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3) et à la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1). Suivant la complexité des scènes, le nombre de personnages et de couleurs, la rapidité du travail ou encore le nombre de peintres, les *pontate* peuvent être appliquées sans interruption dans l'église de Lignières-de-Touraine et de Descartes (respectivement campagne 1 et campagne 2).

Dans le cas d'une composition agencée autour d'un personnage central, comme un Christ en Majesté, les limites de la plage d'enduit de ce personnage épousent le cadre de ce dernier, en l'occurrence la mandorle, avec moins de précision dans l'église de Descartes, car le raccord coupe la pointe inférieure de la mandorle (campagne 2). Ensuite, le travail des zones latérales s'effectue en *pontate* sur l'ensemble des exemples : les culs-de-four des églises de Tavant (campagne 1), de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) ainsi que de Parçay-Meslay (campagne 2) et sur le mur pignon du prieuré d'Azay-sur-Cher (campagne 2).

Lorsque l'architecture contraint le cadre, par exemple sur les arêtes des voûtes de la crypte de l'église de Tavant (campagne 2), dans l'ébrasement des baies des églises de Cangey et de Lignières-de-Touraine ainsi que de la chapelle du Liget (campagne 2), les joints suivent la forme de l'architecture et l'on ne peint qu'un ou deux personnages, ou encore une petite scène dans la crypte de l'église de Tavant.

Dans l'ensemble, les joints ne coïncident pas toujours parfaitement avec les contours des figures puisque les personnages sont souvent traversés par des joints. Pour autant, l'application des plages d'enduit n'est pas déconnectée de la composition peinte, car, comme à Nohant-Vic (Indre)[438], mais également dans les églises byzantines de Moraca et Saint-Nicolas de Studenica peintes dans la deuxième moitié du XIII^{e} siècle[439], les raccords tendent à délimiter des unités de composition ou des configurations décoratives. C'est donc l'iconographie qui guide la

[438] KUPFER, 1986, p. 109.
[439] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 135.

disposition des joints et non pas la planéité ou la courbe de la surface à enduire. À nouveau, le terme italien « *giornata* », ou son équivalent français « journée » ne peut être appliqué, car les surfaces enduites rectangulaires ne ressemblent pas aux *giornate* de la peinture du Trecento dont les bords se confondent avec les formes peintes. L'expression « étape de travail », emprunté à Marcia Kupfer paraît plus neutre pour désigner ces plages rectangulaires d'enduit[440]. Le travail en *pontate* domine comme dans la peinture byzantine et catalane tandis que les joints verticaux évoluent vers la *giornata* qui devient un procédé typique du Trecento italien[441].

5.4. Les tracés préparatoires

5.4.1. Sur un enduit frais

Sur l'enduit frais, des lignes de construction, qui peuvent être incisées, tracées au pinceau ou « battues » au cordeau s'observent fréquemment. Jusqu'au X^{e} siècle, les dessins gravés restent rares et généralement limités au tracé des nimbes ou aux schémas géométriques des décorations[442]. Les tracés gravés servent à maintenir la lisibilité à travers les couches de couleur[443]. Laura Mora, Paolo Mora et Paul Philippot observent que la peinture romane ignore presque complètement le dessin gravé, pourtant fréquent dans le monde byzantin. Selon les auteurs, le peintre roman conservait, vis-à-vis de son premier dessin sur le mur, une plus grande liberté et n'éprouvait donc pas le besoin de laisser transparaître le dessin préparatoire jusqu'à

[440] KUPFER, 1986, p. 109.
[441] GASOL, 2012, p. 137.
[442] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 127.
[443] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 137.

la phase finale de l'exécution[444]. Le traitement sommaire des mains et l'absence des traits des visages lors de la mise en œuvre du dessin préparatoire peuvent abonder dans ce sens.

Toutefois, l'utilisation d'incisions* est attestée au XII^e siècle dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 2) pour délimiter les bandeaux de la mandorle du Christ de l'abside, le médaillon tenu par les anges du berceau ainsi que les bandes du fond. Dans l'église de Parçay-Meslay, les incisions guident les limites des bandeaux composant la mandorle du Christ (campagne 2). Les incisions ne présentent aucune reprise ni hésitation et sont régulières, comme si le peintre avait suivi un gabarit. Les incisions servent donc beaucoup aux formes géométriques, comme le décor de la crypte de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre réalisé vers 1100, qui consiste en des portions de cercles pour préparer l'emplacement de la bordure circulaire du médaillon sur les quatre compartiments[445] ou encore pour les cercles des décors de l'Hôtel-Dieu de Coëffort (Sarthe), Saint-Martin d'Angers (Maine-et-Loire), Poncé-sur-le-Loir (Sarthe), Asnières-sur-Vègre (Sarthe), Saint-Pierre-le-Potier (Mayenne)[446], ou encore les faux claveaux de l'église Saint-Céneri-le-Gérei (Orne)[447]. 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[448].

Lors de l'utilisation d'une technique mixte issue de la fresque, c'est-à-dire entre le XI^e et le début du XIII^e siècle dans ce corpus, le dessin préparatoire sert d'esquisse pour mettre en place l'ensemble de la composition sur l'enduit frais et probablement en faire approuver la mise en œuvre. Il est donc destiné à être recouvert. Toutefois, l'usure des peintures permet souvent de le distinguer sauf dans le cas de l'église de Descartes (campagne 2). Il est souvent tracé en rouge dans les églises de Cangey (campagne 1), dans celle de Tavant et sa crypte (campagnes 1, 2), de Rivière (campagnes 1, 2), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Cravant-les-Côteaux (campagnes 2, 3, 5), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), dans la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1), dans le prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher (campagne 2)

[444] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 154.
[445] SAPIN (dir.), 1999, p. 251.
[446] DAVY, 1999, p. 86.
[447] DUPUIS, 2013, p. 204.
[448] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 60.

ou à la collégiale Saint-Mexme (campagnes 2, 3) et à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 2). Seul l'exemple de l'église Saint-Georges de Rochecorbon présente un dessin préparatoire tracé en noir (campagne 3).

Le peintre se trouve donc face à un espace défini qu'il doit organiser à l'aide du dessin préparatoire pour tirer parti de la surface, hiérarchiser et disposer les éléments, créer des axes directeurs, ménager des vides ou encore choisir l'échelle des motifs. Le dessin préparatoire consiste principalement en la délimitation des principales lignes directrices de la composition. Ainsi, il délimite les limites des encadrements dans les églises de Tavant (campagne 1), de Rivière (campagne 1), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2), dans le prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher (campagne 2) et dans la chapelle du Liget (campagne 1), mais également les bandes du fond comme dans l'église de Tavant (campagne 1), dans la chapelle de Sennevières (campagne 1) et dans l'église de Rivière (campagne 1). Dans les églises de Parçay-Meslay et de Saint-Savin[449], le cordeau horizontal marque la position du sol afin de laisser le moins de marge possible à des décalages (fig. 31). Il sert également à tracer les lignes verticales des architectures dans l'église de Tavant (campagne 1) et les obliques du tombeau de Lazare dans l'église de Rivière (campagne 1). On emploie principalement la ficelle tendue pour tracer les nimbes dans les églises de Tavant (campagne 1), de Rivière (campagne 1), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) et de Parçay-Meslay (campagne 2). Toutefois, le peintre paraît favoriser les tracés circulaires à main levée lorsque la composition est réalisée sur une surface bombée, par exemple sur les voûtes des églises de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), de Tavant (campagne 2) ou encore sur les murs de la rotonde de la chapelle du Liget (campagne 1). Les cercles sont également tracés à main levée et au pinceau à Château-Gontier[450]. Le tracé à main levée montre la dextérité des peintres à tracer un cercle presque parfait sans guide et, qui plus est, sur une surface concave.

Après avoir placé les éléments géométriques de la composition, le peintre dessine les silhouettes de ses personnages. Dans la crypte de Tavant, un personnage qui tient une baguette est resté au

[449] SARRADE, 2016, p. 107.
[450] DAVY, 1999, p. 86.

stade d'esquisse (campagne 2, fig. 32). La mâchoire assez carrée et le traitement des plis se rapprochent du personnage dansant et les mains ainsi que les pieds rappellent fortement des peintures du reste de la crypte. Le dessin préparatoire rend compte de la silhouette générale, mais aussi de quelques détails de la coiffure et des couronnes, les principaux plis et le mouvement des vêtements ainsi que la gestuelle des mains dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant (campagne 2), dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2) et dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3, fig. 33). Dans l'église de Rochecorbon, le peintre apporte une attention toute particulière au calice central, dans lequel le Christ lave les pieds de Pierre, en détourant ses contours dès l'esquisse (fig. 33).

Les contours des visages sont esquissés, mais les traits du visage ne sont pas détaillés comme dans les églises de Parçay-Meslay (campagne 1), de Rochecorbon (campagne 3) ou encore dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2). Ils peuvent être laissés à l'appréciation du peintre lors de la mise en couleur, comme dans la nef de Saint-Savin où le peintre délimite l'ovale du visage, mais s'arrête au cou et aux oreilles[451]. Le peintre y est assez minutieux, car il dessine au préalable l'ensemble des corps nus à l'exception des mains, des pieds, des visages et du nimbe du Créateur[452]. Dans l'église Notre-Dame à Rivière, le dessin préparatoire est encore plus abouti, car le peintre délimite les doigts des mains, mais également les traits du visage et même le décor du sarcophage (campagne 1, fig. 34). Dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux, le peintre va même jusqu'à représenter les pupilles de saint Léger (campagne 5, fig. 34).

Dans la crypte de l'église de Tavant, la main de Dieu qui émerge d'une nuée pour bénir l'offrande d'Abel est particulièrement détaillée dès le stade du dessin préparatoire : le peintre figure les phalanges et les ongles, ce qui n'est pas le cas pour les mains des autres scènes (campagne 1, fig. 35). Celles d'Abel, qui tendent l'offrande à Dieu, sont également très travaillées : le peintre commence par dessiner l'ovale de la paume, avant d'y ajouter les doigts composés de plusieurs ovales. L'extrémité de chacun d'entre eux dessine l'articulation des phalanges (fig. 35). Enfin, le peintre complète son dessin par le tracé de traits parallèles pour

[451] SARRADE, 2016, p. 106.
[452] SARRADE, 2016, p. 106.

ombrer la paume. Ce traitement des mains se trouve simplifié sur les autres peintures de la crypte : on dessine toujours l'ovale de la paume puis on y ajoute les doigts, rapidement tracés à l'aide de deux traits (fig. 35). Le degré de détail du dessin préparatoire au sein d'une même campagne dépend vraisemblablement de la prééminence symbolique donnée au sujet. Ce souci du détail, dès le stade de l'esquisse, montre la rigueur de la programmation et restreint l'improvisation de la part des peintres.

Le dessin préparatoire traduit la pensée du peintre et guide son travail définitif. Plusieurs niveaux de détail existent pour ces tracés, même si dans l'ensemble, ceux du corpus sont assez détaillés, particulièrement les exemples des églises Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux, Notre-Dame à Rivière et la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant (respectivement campagne 5, 1 et 2). À Cravant-les-Côteaux, le peintre esquisse minutieusement les personnages par la gestuelle ainsi que la plupart des plis et non pas uniquement les principaux, les expressions du visage et le dessin des yeux et des pupilles (fig. 34). À Rivière, le peintre rend certains détails comme les traits du visage et les incrustations du tombeau (fig. 34). À Tavant, les peintres consacrent une attention particulière aux mains (fig. 35). L'extrême soin apporté à la finition de ces esquisses amène à se questionner sur leur destination. Étaient-elles destinées à être vues par quelqu'un d'autre que par le peintre lui-même, manifestement le commanditaire, qui a probablement souhaité voir l'esquisse de la mise en place avant l'exécution définitive ? Est-ce que les peintres avaient besoin de structurer le projet, sans improvisation, alors que d'autres préfèrent avoir plus de liberté ou ont déjà une vision du rendu et n'ont pas besoin d'une esquisse détaillée ?

Pour construire sa composition, le peintre partait vraisemblablement de formes géométriques simples telles que des fils battus et des cercles. Ensuite, les différents niveaux de détail des tracés préparatoires variaient d'un exécutant à l'autre et permettaient de conclure que la manière de les mettre en place dépend des habitudes du peintre, même si les esquisses sont, dans l'ensemble, assez détaillées pour les peintures romanes de ce corpus.

Dans la crypte de Tavant, la silhouette est dessinée déjà habillée, c'est-à-dire indépendamment des mouvements du corps, et paraît, de fait, correspondre à un stéréotype (campagne 2). En effet, ces plis et ce déhanchement se rencontrent dans la peinture romane (fig. 32). En revanche, dans les églises de Cravant-les-Côteaux et de Parçay-Meslay, les peintres détaillent particulièrement la plicature et la multiplication des traits dénote un travail rapide et à main levée (respectivement campagnes 5 et 2, fig. 34, 36). Ces plis se limitent à de nombreux traits

droits ou curvilignes alors qu'à Parçay-Meslay, le peintre dessine déjà les plis en queues d'aronde du retour du manteau au niveau de l'épaule droite du Christ. On peut donc observer plusieurs degrés de détail du dessin préparatoire. Dans l'ensemble, les détails des visages et des mains correspondent parfaitement au tracé final. On respecte scrupuleusement, sans improvisation, le programme initialement conçu.

Une grande rigueur de programmation coexiste sur les peintures de la nef de Saint-Savin avec une certaine spontanéité d'exécution. Le programme iconographique est très clairement organisé dans l'espace avant le chantier et ne fait l'objet que de modifications mineures en cours de travaux, à l'exception de quelques scènes. À l'inverse, les nombreux repentirs de détails réalisés au fur et à mesure de l'avancement ainsi que les dessins fantaisistes destinés à être masqués par la suite montrent la spontanéité des peintres[453]. Dans la nef, on supprime à deux reprises la main de Dieu visible grâce au dessin préparatoire pour la remplacer par le Christ en pied. Ces changements impliquent, non seulement une modification du programme iconographique, mais également un décalage dans les scènes[454]. Ces repentirs lourds de conséquences montrent la réflexion du peintre et du superviseur qui pouvait être un moine, un prêtre, le commanditaire ou encore un peintre expérimenté, c'est-à-dire le maître d'œuvre ou d'ouvrage.

Ces dessins préparatoires se trouvent généralement sur des surfaces en hauteur, peu visibles, et ont vocation à être recouverts. Deux exemples dans ce corpus correspondent à cette disposition dans l'église Saint-Nicolas à Tavant (fig. 37). Celui de la crypte de Tavant a été identifié comme étant le visage d'un moine, même si aucun attribut ne permet de l'affirmer (campagne 2). Le visage, très rond, se caractérise par de petits yeux surmontés de sourcils en forme d'accent circonflexe. En cela, le style ne correspond pas aux scènes achevées du reste de la crypte, pourtant, il s'agit vraisemblablement d'une esquisse contemporaine du reste de la campagne picturale de la crypte puisqu'il s'agit de la première phase de décor. La vocation de ce visage nous échappe : devait-il être intégré au décor final qui serait inachevé ou s'agit-il d'un dessin

[453] MOULINIER, DANDREL, CANTE, 2008, p. 12.
[454] ANGHEBEN (dir.), parution prévue en 2022.

annexe ? La deuxième solution paraît la plus probable, car tous les autres personnages sont présentés en pied sur son voûtain tandis que ce visage occupe presque la totalité du voûtain.

Dans la croisée du transept de cette même église, un visage, plus allongé, reprend des éléments de la campagne picturale de la crypte : une bouche pincée composée de lèvres très charnues colorées en rouge, un nez allongé, des yeux en amande, des cheveux qui forment une masse gonflée séparée au milieu par une raie (fig. 37). Toutefois, la commissure des lèvres est particulièrement étirée et remonte comme si le personnage souriait. Deux formes en amande sur les côtés de son visage pourraient correspondre à des oreilles pointues. Ce visage isolé ne paraît pas s'intégrer à un quelconque décor sur le chapiteau et manifesterait non pas une pratique autre que le dessin préparatoire pour guider la mise en couleur, mais plutôt une esquisse pour s'exercer ou se distraire.

Quelques repentirs s'observent et montrent que le peintre change d'idée ou ajuste sa composition en cours de réalisation. Ces modifications concernent principalement des décalages de personnages ou de mains dans l'église Saint-Martin à Lignières-de-Touraine (campagne 1), dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant (campagne 2), dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2) et dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagne 5), mais aucun d'ordre iconographique majeur comme le remplacement de la main de Dieu par la figuration en pied de Dieu à Saint-Savin[455] (fig. 38). Il semblerait que les programmes moins vastes en ce qui concerne les surfaces peintes et moins complexes iconographiquement présentent moins d'hésitations et donc de repentirs. On peut également retenir l'exemple des peintures de l'église Notre-Dame à Rivière (campagne 1), dont les scènes sont agencées avec une telle rigueur qu'il ne reste pas de place pour l'improvisation et l'hésitation.

5.4.2. Sur un enduit ou un badigeon sec

L'utilisation d'incisions pour placer certains éléments géométriques de la composition persiste malgré l'emploi d'une technique sur badigeon sec, à partir du milieu du XII^{e} siècle (fig. 39). Le badigeon est incisé rapidement après sa pose, alors qu'il n'a pas séché, pour éviter de l'écailler.

[455] ANGHEBEN, 2013a.

Ces incisions servent à délimiter les bandes d'encadrement dans l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches réalisées au cours du XIII^{e} siècle (campagnes 2 et 4) et dans la cathédrale Saint-Gatien à Tours au XV^{e} siècle (campagne 7). Dans l'église de Beaulieu-lès-Loches, elles servent également indiquer l'emplacement de certains éléments iconographiques comme le sommet de l'aile d'un ange et l'arrondi du linceul (campagne 2). Dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais, les incisions marquent les contours des lames des épées et des blasons (campagne 2).

Dans l'église Saint-Pierre à Sorigny, le peintre incise les formes géométriques qui apparaissent dans sa composition comme la croix de la Crucifixion, le nimbe du Christ et la lune (campagne 1, fig. 40). Les incisions repérées à Sorigny ont été marquées en trait plein et poursuivies en pointillé sur le relevé pour mettre en évidence un éventuel schéma géométrique. Les incisions combinant la géométrie de cercles et de lignes ont servi à placer les éléments iconographiques majeurs : deux cercles emboîtés de 40 cm de diamètre servent à placer les trois visages ainsi que les extrémités latérales et supérieures de la croix en prenant le visage du Christ comme centre du cercle. Puis, les lignes droites courtes servent à placer les bords de la croix, les lignes longues sont le plus souvent frappées au cordeau. La peinture de Sorigny est le seul exemple de ce corpus à présenter des incisions répondant à un tel schéma préparatoire pour les scènes figurées. Christian Davy mentionne ces tracés régulateurs géométriques pour la Jérusalem peinte dans le cloître de Saint-Aubin à Angers, vers 1150-1170, mais sans que l'on puisse déterminer si ces tracés ont été observés sur le terrain ou interprétés à partir de l'observation de l'œuvre finale[456].

Dans ce corpus, les peintres frappent le cordeau contre la surface murale pour guider les tracés horizontaux après avoir incisé le badigeon. En revanche, l'exemple des peintures de la cathédrale de Digne en Provence, attribuées au milieu du XV^{e} siècle, montre que l'atelier avait incisé l'enduit après l'application du cordeau[457]. Le cordeau délimite le lit des pierres du faux appareil dans les églises de Beaulieu-lès-Loches (campagne 1) et de Rigny-Ussé (campagne 3), mais également les grandes partitions horizontales comme celles du sol à Rigny-Ussé

[456] DAVY, 1999, p. 96.
[457] FRIZET, 2005, p. 175.

(campagne 3) et dans la cathédrale de Tours (campagne 3), des bandes horizontales d'encadrement dans les églises Saint-Georges de Rochecorbon (campagnes 4 et 5) et Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), celles des bandes de fond dans l'église de Rochecorbon (campagne 4). Le cordeau sert également à matérialiser la séparation des registres dans la cathédrale de Tours (campagne 1) et le cadre des inscriptions, toujours dans la cathédrale de Tours (campagne 2). Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon, les sept traces de cordelette témoignent de la rigueur et de la géométrie de la composition de la Cène (campagne 4, fig. 41). Les tracés séparent la scène en cinq registres : le décor architecturé, les arcs et les têtes, puis les bustes, la table et enfin le bas des tuniques et les pieds. Les traces de cordeaux organisent clairement la composition en marquant le cadre architectural et la ligne d'horizon. Autour de la tête des apôtres, trois petits tracés n'ont pas été poursuivis parce qu'ils n'étaient pas parfaitement horizontaux. En revanche, tous les tracés rectilignes ne sont pas automatiquement réalisés au cordeau, car, pour la même campagne, le peintre réalise les obliques de son décor de quadrillage à main levé (fig. 42).

Moins fréquemment, le cordeau sert aussi à tracer les limites verticales de l'architecture comme pour le triptyque de la cathédrale de Tours (campagne 2), les jambages de la baie à remplages peinte dans l'église de Cravant-les-Côteaux (campagne 7) et les encadrements verticaux dans celle de Rigny-Ussé (campagne 3).

Après avoir éventuellement incisé le badigeon et placé les lignes directrices au cordeau, le peintre applique le dessin préparatoire de ses figures et peut s'aider d'une ficelle tendue ou d'un compas pour tracer les cercles. La ficelle tendue s'utilise pour tracer les cercles, notamment celui de la lune dans l'église Saint-Pierre à Sorigny (campagne 1) et la croix de consécration dans l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches (campagne 1), mais également les demi-cercles de l'arcature dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 4), ceux en quinconce pour dessiner la frise de palmettes du chœur à Rochecorbon (campagne 5) et ceux des baies peintes dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagne 7). La ficelle tendue sert principalement à guider le tracé des nimbes dans la cathédrale de Tours (campagnes 2, 4, 5) et dans les églises de Rigny-Ussé (campagnes 3 et 5), de Rochecorbon (campagne 4), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) et de Sorigny (campagne 1). En revanche, les nimbes de la Vierge et de l'Enfant à Cravant-les-Côteaux (campagne 7), ceux des saints de la Translation des reliques à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5) et l'arrondi de la niche peinte de la Vierge à l'Enfant de Rigny-Ussé (campagne 3) sont tracés à main levée.

Le dessin préparatoire est, le plus souvent, appliqué en rouge comme dans les églises de Rochecorbon (campagnes 4 et 5), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5 et 8), de Rigny-Ussé (campagne 5), parfois en rouge clair à Descartes (campagnes 4 et 5), à Azay-le-Rideau (campagne 1), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7) et à la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 6), ou en rouge orangé à Beaulieu-lès-Loches (campagne 4), à Tours (campagnes 1 et 2), à Cormery (campagne 1, fig. 43) et à la chapelle Sainte-Radegonde et à la collégiale Saint-Mexme à Chinon (respectivement campagne 3bis et campagne 4). Moins couramment, quelques exemples de dessin préparatoire jaune se trouvent dans les églises de Beaulieu-lès-Loches (campagne 2), de Rigny-Ussé (campagnes 3, 5, fig. 43), de Cormery (campagne 2) et dans la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 5). Enfin, l'emploi de couleurs sombres est plus rare, puisque seules trois campagnes présentent un dessin préparatoire foncé : en brun à la cathédrale de Tours (campagnes 3 et 5, fig. 43) et en gris sombre dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7).

L'application du dessin préparatoire pouvait être assez intuitive, puisque la multiplication de traits suggère un geste plutôt libre et rapide sur le Triptyque de la Vierge à l'Enfant de la cathédrale de Tours, compensés par les nombreux repères géométriques pour guider les motifs architecturaux (campagne 1, fig. 44). Dans certains cas, comme dans les églises d'Azay-le-Rideau (campagnes 2 et 3), de Cravant-les-Côteaux (campagne 9) et de Sorigny (campagne 1), ainsi qu'à la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 3) et à la cathédrale de Tours (campagnes 4 et 7), le dessin préparatoire est invisible, soit parce qu'il n'y en avait pas, soit parce que l'usure ou au contraire la très bonne conservation de la peinture ne permet pas de le déceler.

Comme pour les peintures romanes du XI^{e} au début du XIII^{e} siècle, réalisées selon une technique mixte issue de la fresque, le dessin préparatoire sert à dessiner les contours des figures, la gestuelle des mains, ainsi que les principaux plis et traits des visages. Toutefois, différents degrés de détail s'observent dans l'exécution des esquisses par exemple lorsque l'on compare les esquisses d'une même période. Au XIII^{e} siècle, l'esquisse de l'église de Cormery est détaillée tandis que celles de l'église de Descartes et de la cathédrale de Tours le sont un peu moins. Enfin, elles sont plus sommaires dans les églises d'Azay-le-Rideau et de Beaulieu-lès-Loches. À Cormery, le peintre dessine les silhouettes, les ovales et les traits du visage, la gestuelle, les plis et les objets (campagne 1, vers 1200, fig. 45). À Descartes (campagne 3, début du XIII^{e} siècle) et à Tours (campagne 1, deuxième moitié du XIII^{e} siècle), on ne trace que les

silhouettes et les contours des visages, auxquels s'ajoutent les yeux à Descartes et de multiples plis à Tours, tracés à l'aide de gestes libres (fig. 44, 46). Enfin, à Azay-le-Rideau (campagne 1, début du XIII^{e} siècle), les esquisses concernent toujours les silhouettes avec quelques repères en fond à Azay-le-Rideau, ainsi que le contour et des traits pour marquer le cloisonnement des couleurs de l'aile de saint Michel (fig. 47). À Beaulieu-lès-Loches, le peintre ne dessine que l'ovale des visages et les contours sommaires de la main. Des incisions complètent l'ensemble, principalement pour les tracés géométriques du tombeau, mais aussi l'arrondi du linceul posé sur l'épaule d'un ange. On peut en conclure que la manière de mettre en place l'esquisse préparatoire correspond à des habitudes qui peuvent considérablement varier d'un exécutant à l'autre.

Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 5), la scène de bataille subsiste principalement grâce à son dessin préparatoire (fig. 48). Les corps sont dessinés par des modules parallélépipédiques. En effet, des cubes signifient les têtes de certains soldats, l'arête inférieure marquant la limite du menton. Les torses sont formés à l'aide de rectangles évasés. Le peintre ne détaille pas les corps, tout au plus donne-t-il l'idée générale de son volume et mouvement puis habille ses personnages. Il pose son dessin préparatoire avec des gestes vifs qui traduisent l'agitation de la scène. Dans la nef, le peintre suit le même procédé : il prend soin de détailler l'anatomie des personnages grâce à son dessin préparatoire avant de les habiller et créer les visages à l'aide de modules géométriques. L'emploi de modules cubiques, vue de trois quarts et par en dessous, pour le dessin préparatoire est unique dans ce corpus et a permis de rattacher les peintures du chœur à celles du mur sud de la nef.

En revanche, le dessin préparatoire de la Vierge à l'Enfant de l'église Notre-Dame à Rigny-Ussé (campagne 3) indique que le peintre cherche la vraisemblance dans le traitement de l'anatomie et du tombé des drapés (fig. 49). Le peintre dessine d'abord la silhouette nue complète de la Vierge avant de l'habiller en dessinant les contours de ses vêtements et les plis pour qu'ils tombent correctement, notamment au niveau des genoux. Le peintre cherche donc à adapter la plicature à l'anatomie et s'éloigne du traitement stéréotypé et souvent indépendant des reliefs du corps du dessin préparatoire roman. À Rigny-Ussé (campagne 5), le peintre dessine très précisément ses figures (fig. 50). Il détaille les traits du visage, jusqu'à colorer les pupilles, les plis des oreilles, les plis dont il colore les creux et enfin les mains et les pieds avec leurs ongles.

Michelle Gaborit fait le même constat en Aquitaine par la comparaison de l'esquisse de Trémolat avec celle des peintures funéraires de Pons de Pommiers dans la cathédrale Saint-André de Bordeaux, toutes deux datées de la première moitié du XIV[e] siècle. À Trémolat, le heaume du premier cavalier n'est que sommairement ébauché : aucun détail des cavaliers et de leurs chevaux n'est précisé et les formes sont réduites à des tracés géométriques[458]. La mise en place y est sommaire, nerveuse, manifestement destinée au peintre lui-même et évoque en cela l'esquisse de la scène de bataille de l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 5). En revanche, dans la cathédrale de Bordeaux, le peintre détermine ses registres au cordeau avant de minutieusement peindre ses personnages : les expressions variées des visages sont rendues, des détails comme des broderies ou incrustations de la panetière portée par saint Jacques et des aplats de rouge permettent de donner du relief aux différents plis. Selon Michelle Gaborit, l'extrême soin apporté à la finition de cette esquisse, qui se rapprocherait dans ce corpus de l'esquisse de l'église de Rigny-Ussé (campagne 5), suppose qu'elle était destinée à être vue par quelqu'un d'autre que par le peintre lui-même. L'auteure propose que le commanditaire ait probablement souhaité voir l'esquisse de la mise en place avant l'exécution définitive, peut-être pour donner son avis ou pour confirmer la commande[459]. Cette hypothèse est tout-à-fait envisageable même si elle ne laisse pas forcément de traces sur la peinture.

La similarité des postures et des attitudes laisse supposer que les peintres de l'église Saint-Georges de Rochecorbon ont employé un modèle qu'ils auraient disposé en miroir pour réaliser les anges buccinateurs anges à la trompette baissée (campagne 5, fig. 51). Un autre modèle semble avoir servi à l'église Notre-Dame-de-Fougeray à Cormery pour les anges céroféraires, également utilisé en miroir (campagne 1, fig. 52).

Dans certains cas, les esquisses pouvaient servir à s'entraîner, peut-être à se distraire. Ces dessins se trouvent généralement sur des surfaces en hauteur, peu visibles, et ont souvent vocation à être recouverts. L'esquisse d'un visage, sur le mur nord de la croisée du transept de l'église de Cravant-les-Côteaux, paraît répondre à ces constatations (fig. 53). Le visage féminin porte une guimpe et une gorgière qui dissimulent complètement la chevelure. Il peut s'agir

[458] GABORIT, 2002, p. 40.
[459] GABORIT, 2002, p. 43.

d'une religieuse. Ses yeux louchent. Elle ne s'intègre dans aucun programme sur le reste du mur et sa position en hauteur incite à penser qu'il s'agit d'un entraînement.

Les repentirs sont rares, puisque l'on n'observe que le décalage de l'épaule d'un apôtre dans la Cène de l'église de Rochecorbon (campagne 4), de l'aile d'un ange buccinateur à Rochecorbon (campagne 5, fig. 54), des mains de donateurs dans l'église de Cravant-les-Côteaux (campagne 7), et de l'œil d'un évêque peint dans la cathédrale de Tours (campagne 5, fig. 54). Ces repentirs ne consistent qu'en un ajustement de quelques centimètres d'un élément d'une figure et non pas de modifications majeures du programme iconographique.

***

En conclusion, l'emploi d'incisions, même s'il n'est pas le procédé le plus courant, sert pour les tracés géométriques et pour positionner l'emplacement de certaines parties du corps. Il s'agit de la première étape de la mise en place de la composition, juste après la pose du badigeon et avant qu'il ne sèche. Les procédés romans, que ce soit dans l'utilisation d'incisions, de cordeau et de la ficelle tendue, perdurent dans les chantiers gothiques. Le dessin préparatoire répond à la même utilisation pour les deux périodes et on observe, dans les deux cas, l'emploi d'un dessin préparatoire majoritairement en rouge, plus ponctuellement en jaune et enfin plus rarement en noir. On note l'apparition, dans ce corpus, du dessin préparatoire en brun qui ne se trouvait pas dans les chantiers romans. Le dessin préparatoire permet de différencier les ateliers, particulièrement dans les églises de Rochecorbon (campagne 5) et de Rigny-Ussé (campagnes 3 et 5). Les exemples de Rochecorbon (campagne 5) et de Cormery (campagne 1) attestent vraisemblablement l'emploi de modèles disposés en miroir.

5.5. Les échafaudages

Les raccords d'enduit horizontaux servent d'indices permettant de restituer les niveaux des planchers de l'échafaudage. Par conséquent, les niveaux de planchers peuvent être retrouvés lorsque la peinture a été exécutée entièrement ou partiellement sur enduit frais, généralement entre le XI^{e} et le début du XIII^{e} siècle. En revanche, ces raccords d'enduit sont absents lorsqu'une peinture est réalisée entièrement à sec, ce qui ne permet pas de restituer les niveaux de planchers des échafaudages. Ainsi, cet indice disparaît progressivement à partir du milieu du XII^{e} siècle pour les peintures exécutées à la détrempe ou *a tempera*. Toutefois l'entreprise

n'est pas impossible, car dans la cathédrale de Poitiers, les restaurateurs ont pu restituer les plateaux des échafaudages des peintures du bras sud du transept, exécutées vers 1300 sur un badigeon de chaux, par l'observation des coulures et la localisation des trous de boulins[460].

Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 3), le joint horizontal, qui correspond au niveau de plancher de l'échafaudage, se trouve dans l'alignement d'un trou de boulin situé 3,30 m du sol (fig. 55). Par conséquent, l'échafaudage pouvait être encastré dans ce boulin avec un niveau de plancher correspondant à la *pontata*. Les peintres auraient ainsi réemployé les boulins ayant servi lors de la construction du mur. En revanche, la présence d'un décor antérieur (campagne 2) exclut le réemploi de l'échafaudage des maçons par les peintres, mais pas le remploi des trous de boulins pour y insérer l'assemblage des peintres. Deux hypothèses peuvent être formulées. Soit la *pontata* correspond fortuitement au trou de boulin, les peintres n'auraient donc pas réemployé les boulins et auraient utilisé un échafaudage volant. Soit les peintres ont retiré l'ancien enduit au niveau des boulins, puisqu'ils n'ont pas hésité à piqueter l'enduit pour le couvrir d'un nouveau, et se seraient servis des boulins pour y encastrer l'échafaudage. Par ailleurs, si le boulin avait été bouché par l'enduit de la deuxième campagne et que les peintres du Lavement des pieds n'avaient pas retiré l'enduit au niveau du boulin, ils auraient posé l'enduit du Lavement des pieds sur le boulin, sans interruption. Or, la surépaisseur d'enduit au niveau du boulin et son débordement sur l'enduit du Lavement des pieds indiquent son bouchage après la pose de l'enduit du Lavement des pieds.

L'hypothèse du remploi des boulins ayant servi à la construction pour l'échafaudage des peintres, qui paraît être la plus probable, explique la corrélation entre la limite inférieure de la *pontata* avec le trou de boulin et le bouchage du boulin. Sur ce niveau de plancher situé à 3,30 m du sol, un homme debout peut peindre le haut du mur placé à 5,78 m, bras tendus ou en montant sur un support mobile. L'échafaudage devait se composer de deux niveaux : le plus haut à 3,30 m attesté par la *pontata* et le trou de boulin, et le premier niveau probablement situé entre 1,50 m et 1,70 m pour faciliter le travail. À l'inverse, les trous de boulins ne correspondent pas

[460] MARTOS-LEVIF, DETALLE, TRICHEREAU, BRISSAUD, BAUCHAU, BOUILLON, MOULINIER, 2017, p. 72.

aux *pontate* du Christ en majesté du prieuré d'Azay-sur-Cher (campagne 2). Il est donc peu probable qu'ils aient été réemployés pour réaliser ce décor.

Lorsque l'*intonaco* est posé en bandeau, les niveaux de plancher de l'échafaudage employé peuvent être restitués grâce aux *pontate* comme dans les églises de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), de Rivière (campagne 2), de Rochecorbon (campagne 3) ou dans le chœur de l'église de Tavant (campagne 1). Les peintres adaptent les niveaux des planchers en fonction de leurs besoins. Les hauteurs des planchers étaient mobiles, adaptables et facilement abaissables ce qui peut expliquer les petits espaces d'un mètre entre certains niveaux de platelage du mur nord de l'église de Rivière (fig. 56). Les niveaux de plancher correspondent aux registres en bandes et respectent les différents espaces peints : soubassements, encadrements, et registres historiés. À Rivière (campagne 1), l'organisation en registres des murs nord et sud est identique (fig. 56). En revanche, on peut constater quelques variations de hauteur des niveaux de plancher ce qui montre une certaine souplesse pour délimiter les hauteurs des registres peints. Cela montre également que, malgré une organisation identique des décors peints sur deux murs différents, les peintres n'hésitaient pas à déplacer les planchers de l'échafaudage en fonction de leur besoin. Les peintres auraient pu réaliser entièrement un mur en démontant progressivement l'échafaudage puis le déplacer sur le mur d'en face une fois le premier mur achevé. Ce processus expliquerait les faibles variations de hauteurs de plancher, puisqu'il faudrait remonter le platelage pour le nouveau mur, avec les variations de niveau de plancher qu'un démontage puis un remontage peuvent induire. Il est aussi envisageable que deux échafaudages puissent être étaient employés simultanément, chacun dévolu à un mur, et n'aurait pas été monté totalement à l'identique.

Comme le souligne Nicolas Reveyron, les platelages se succèdent les uns après les autres et une fois que le niveau de circulation est planchéié, le précédent devient inutile, sauf cas

particulier, il est donc démonté pour récupérer les matériaux[461]. Contrairement à un mur construit de bas en haut, l'enduit est appliqué de haut en bas pour éviter de salir les surfaces au-dessus. Néanmoins, la volonté de démonter progressivement l'échafaudage afin de réutiliser les platelages reste identique. Ainsi, la faible hauteur d'un mètre relevée entre deux platelages successifs prouve bien l'inutilité de conserver les planchers supérieurs puisque leur maintien contraindrait les ouvriers à se déplacer courbés. À l'inverse, les grandes hauteurs d'1,95 m pouvaient être rendues accessibles par un hausse-pied s'apparentant à un marchepied où à un tabouret. Cet outil existe dans l'iconographie des chantiers de construction, par exemple dans une enluminure de la construction médiévale d'Altemberg[462] sur laquelle figure un ouvrier qui travaille assis sur un tabouret et un peintre assis sur un siège posé sur le platelage dans les Cantigas de santa María d'Alphonse le Sage[463] (fig. 57).

Cet outil offre donc la double possibilité de travailler sur les parties hautes, en montant dessus, et de peindre confortablement les parties basses en s'y asseyant. Les échelles pour accéder aux différents platelages devaient être posées sur les planchers parallèles au mur comme sur les deux niveaux inférieurs représentés sur une enluminure de La Bouquechardière[464] ou encore une structure charpentée selon un mode d'assemblage datant de 1136-1137 retrouvée en fouille à Saint-Jean de Cerlier [465] (fig. 58). Les échelles pouvaient également être posées perpendiculairement au platelage, mais à l'extérieur de l'échafaudage comme sur l'enluminure

[461] BAUD (dir.), 1996, p. 114.
[462] Construction médiévale à Altemberg, vers 1340-1350, Zurich, Zentralbibliothek Ms. Rh 15, fol. 6v., voir JEANNIN, 2008, p. 23 ; GREGOR, 2018.
[463] Alphonse le Sage, Cantigas de María, vers 1280, Madrid, Escorial, Biblioteca real, Ms. T. I, 1, d'après BINDING, 1987, n° 299, voir BAUD (dir.), 1996, p. 125.
[464] Jean de Courcy, La Bouquechardière, entre 1416 et 1420, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2543, f° 218 r°., voir BAUD (dir.), 1996, p. 103.
[465] Restitution de la structure charpentée de 1136-1137 d'après les vestiges trouvés en fouille à Saint-Jean de Cerlier, d'après Mojon 1986, p. 83, fig. 8, voir BAUD (dir.), 1996, p. 92.

de Jean Tavernier (vers 1460, fig. 59)[466]. Ces deux dispositions des échelles ont l'avantage de ne pas être en contact direct avec le mur et donc d'éviter la dégradation des surfaces déjà enduites. Utilisés pour peindre l'intérieur d'un édifice, ces deux dispositifs permettent également de gravir les niveaux sans être gêné par l'angle d'un mur.

5.6. Le déroulement du chantier

5.6.1. La technique mixte issue de la fresque

Dans le cas des peintures exécutées selon une technique mixte issue de la fresque, l'examen des raccords d'enduit et leur superposition permettent d'établir la chronologie relative des étapes de travail[467]. Il devient possible d'appréhender la conception de l'agencement décoratif puisque l'observation du système d'application des enduits permet d'identifier l'ordre, ainsi que le rythme, selon lequel la peinture progresse au jour le jour.

Dans les églises de Lignières-de-Touraine (campagne 1), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Tavant (campagne 1) et dans le prieuré d'Azay-sur-Cher (campagne 2), on commence par enduire la surface centrale, c'est-à-dire celle du Christ inscrit dans sa mandorle. On enduit ensuite le premier bandeau le plus haut dans les trois cas, ce que la chute de certaines surfaces ne permet pas de vérifier à Lignières-de-Touraine. À Parçay-Meslay, un joint vertical divise le bandeau et la partie gauche est enduite avant celle de droite. Donc, dans cet exemple, les peintres enduisaient et coloraient les surfaces de la gauche vers la droite. Les lacunes d'enduit à Tavant, à Lignières-de-Touraine et à Azay-sur-Cher empêchent de savoir si un parti identique avait été adopté. Puis on réalise le bandeau inférieur. Dans l'ensemble, les peintures se découpent donc en quatre parties : on commence par enduire et peindre le centre, c'est-à-dire le sujet majeur, avant de progresser latéralement de haut en bas. Commencer par peindre la surface centrale puis les côtés permet de diviser la réalisation du décor de la voûte pour que deux équipes puissent travailler sans se gêner sur les surfaces adjacentes à celle de l'amande.

---

[466] Jean Tavernier, Enluminure, *Croniques et conquestes de Charlemaine, vers 1460, B*ruxelles, Bibliothèque Royale, Ms 9068, f° 289, voir BAUD (dir.), 1996, p. 18.
[467] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 13.

Cette organisation de l'espace offre l'avantage d'optimiser les ressources humaines et le temps de travail.

Sachant qu'un peintre consacre approximativement une journée à peindre une surface d'*intonaco* et que le nombre de zones d'*intonaco* est assez réduit pour ces exemples, on peut compter entre trois et cinq panneaux d'*intonaco*, car certains joints verticaux peuvent avoir disparu, le chantier devait durer cinq jours avec probablement quelques jours supplémentaires de préparation. Le chantier du prieuré d'Azay-sur-Cher qui compte au moins six panneaux d'*intonaco* visibles ce qui devait rallonger de quelques jours la durée du chantier. Cette rapidité d'exécution du chantier pictural n'est pas un cas isolé puisque l'étude technique des restauratrices Anne Rigaud et Anne-Laure Capra, notamment sur l'agencement des panneaux d'enduit, a manifestement permis de déterminer les phases de la réalisation du décor de l'abside de la chapelle Saint-Martin-de-Fenollar. Elles ont estimé qu'il n'aura fallu que neuf jours au Maître de Fenollar pour réaliser ce décor[468]. Dans l'église Saint-Michel de Terrassa, les restaurateurs estiment qu'il aura fallu moins d'une semaine pour achever l'ensemble des peintures du cul-de-four de l'abside attribué au IX^{e} siècle[469]. Les peintures sont réalisées selon une technique mixte issue de la fresque et en bandeaux d'enduit sans interruption de raccords verticaux. Toutefois, Carles Mancho qui présente ce résultat ne précise pas comment les restaurateurs ont évalué le temps d'exécution[470].

Lorsque le décor est séparé en registres, comme sur les berceaux des églises de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), de Tavant (campagne 1) et sur les murs des églises de Rochecorbon (campagne 3) et de Rivière (campagne 1), le recouvrement des raccords indique que les *pontate* étaient appliquées de haut en bas. Christian Davy observe le même processus sur les peintures murales romanes de Pays de la Loire et Mathias Dupuis dans

[468] DESCHAMPS (dir.), 2011, p. 4.
[469] MANCHO, 2012, p. 419.
[470] MANCHO, 2012, p. 362.

l'église de Saint-André-des-Eaux : l'enduit de la zone inférieure recouvre systématiquement celui de la zone supérieure, ce qui correspond à une pose des enduits de haut en bas[471]. Dans la nef de Saint-Savin, l'enduisage et la peinture ont été réalisés à partir de deux niveaux successifs d'échafaudage, du haut vers le bas[472]. Il en est de même pour le décor de la crypte de la cathédrale d'Auxerre : l'enduction de la voûte a évolué du sommet vers le bas au moyen d'une série d'applications horizontales de 25 cm de hauteur en moyenne. Ces bandes courent sur toute la longueur de la voûte[473]. Appliquer les surfaces d'enduit de haut en bas présente l'avantage d'éviter de salir les peintures terminées et de permettre le démontage progressif de l'échafaudage à mesure de l'achèvement des peintures[474].

Sur les berceaux, on commence par poser la première *pontata* au sommet du berceau puis les suivantes en descendant sur les côtés. Il devient ainsi possible pour deux peintres ou deux équipes de réaliser simultanément un registre et son pendant en face, sans se gêner. Lorsque les joints des *pontate* se font face comme dans le chœur de l'église Saint-Martin de Lignières-de-Touraine, on peut envisager la présence d'un échafaudage unique avec un plancher assez vaste ou au contraire de deux petits échafaudages chacun dévolu à un côté le long des murs gouttereaux.

Le décor des murs des églises de Rochecorbon (campagne 3) et de Rivière (campagne 1) sont posés en *pontate* et en joint verticaux qui forment des surfaces d'enduit rectangulaires de taille variable. Dans les deux cas, l'enduisage se fait de haut en bas et de gauche à droite, ce qui correspond au sens de lecture du cycle narratif. Toutefois, ce n'est pas une constante, car dans

[471] DAVY, 1999, p. 85 ; DUPUIS, 2013, p. 201.
[472] MOULINIER, DANDREL, CANTE, 2008, p. 12.
[473] SAPIN (dir.), 1999, p.242.
[474] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 13.

l'église de Nohant-Vic (Indre), le peintre a manifestement travaillé à l'inverse du sens de narration[475].

Dans l'église Notre-Dame à Rivière (campagne 1), il est possible de proposer une restitution plus détaillée du rythme du chantier. Les peintres appliquent la *sinopia* directement sur la pierre pour délimiter les surfaces à enduire (fig. 60, étape préliminaire). Dans un deuxième temps, la première surface est enduite pour recevoir les premières étapes colorées sur enduit frais (fig. 60, jour 1). Il faut compter une journée maximum de délai entre la pose des enduits et le début de la mise en couleur[476]. Pour gagner du temps, le peintre pourrait achever la mise en couleur de la première surface à sec pendant qu'un autre pourrait enduire la deuxième surface et appliquer les premières étapes colorées sur l'enduit encore frais (fig. 60, jours 2 et 3). Le procédé se répéterait, le deuxième peintre achèverait la peinture de la deuxième surface à sec pendant qu'un autre enduirait la troisième surface et y appliquerait les premières étapes colorées sur enduit frais. L'observation des résidus de peinture de la bande de la surface destinée à être recouverte par la suivante indique que seuls le dessin préparatoire et les aplats colorés sont appliqués, c'est-à-dire les étapes posées sur enduit frais et aucun rehaut appliqué à sec (fig. 61). Cette observation semble confirmer que les rehauts étaient posés dans un second temps, après l'enduisage de la surface adjacente.

Comme dans l'église de Rivière, la surface à peindre dans la nef de Saint-Savin était divisée en larges zones souvent rectangulaires et appliquées en *pontate*[477]. Dans les deux sites, le travail devait être relativement rapide puisque la surface à enduire correspondait la plupart du temps à une scène entière. Carolina Sarrade compte une journée maximum de délai entre la pose de l'enduit et l'application des premières couches picturales sur enduit frais[478]. Elle compte ensuite

[475] KUPFER, 1986, p. 115 : toutefois, aucun relevé ou photographie dans l'article ne permet d'attester le sens de pose des surfaces d'enduit.
[476] SARRADE, 2016, p. 106.
[477] SARRADE, 2016, p. 106.
[478] SARRADE, 2016, p. 106.

trois jours pour une personne afin de mettre en couleur l'ensemble de la travée, ce qui correspond à environ 1m^2 par jour et par personne pour l'ensemble du processus pictural. Si une équipe travaille en même temps sur le registre, il faudrait une journée avec une petite équipe de trois peintres si chacun se consacre à une scène. Le témoignage d'Adolphe Napoléon Didron au XIX^e siècle, qui a vu des moines travailler sur enduit frais dans l'église du Mont-Athos, abonde dans ce sens. La mise en couleur était rapidement exécutée : « Après avoir tracé au cordeau les limites de sa composition et déterminé au compas les mesures des personnages et des objets, l'artiste trace au compas les nimbes et d'autres motifs circulaires, puis dessine en moins d'une heure, de tête, sans aucun modèle, une composition représentant le Christ et les Apôtres grandeur nature »[479].

Sur le mur sud de l'église Notre-Dame à Rivière, les dimensions des surfaces varient entre environ 1,30 m^2 pour la plus petite et 5,46m^2 pour la plus grande. L'importance de la surface à peindre de la Résurrection de Lazare (5,46m^2) permet d'envisager la présence de deux peintres travaillant ensemble le long des 2,80m de la scène en une journée. Un peintre seul pourrait également réaliser cette scène en deux jours car, contrairement à la fresque, la technique mixte n'impose aucune urgence dans la réalisation de l'œuvre. Malheureusement, l'ensemble est trop lacunaire pour estimer le temps global consacré à la réalisation de l'ensemble du décor.

Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon, l'étude du style montre que, manifestement, deux peintres ont travaillé ensemble sur une même campagne, mais à des étages différents séparés par un raccord d'enduit horizontal : l'un pour réaliser le Lavement des pieds et l'autre pour le registre sous-jacent des anges[480]. Cette organisation du travail montre que le décor se faisait en équipe, chacun pouvant réaliser sa propre scène, ce qui permettait d'achever le décor plus rapidement. En revanche, dans l'église de Rivière, la perte des rehauts ne permet pas de différencier plusieurs mains. Toutefois, l'utilisation de la technique du *verdaccio* pour modeler

[479] DIDRON, 1845, p 66.
[480] Voir : notice Rochecorbon (campagne 3) et partie 3, chapitre 10.

les carnations des personnages de la Résurrection de Lazare et de l'Entrée en Égypte, et leur absence pour ceux de la Mort et du Repas du Mauvais riche confirmerait la présence de plusieurs peintres sur un même chantier[481] (fig. 62).

5.6.2. Les peintures à sec

La stratigraphie d'une peinture sur enduit frais peut se rapprocher de celle de la peinture *a secco* par l'emploi d'un *arriccio* pour lisser le mur. En revanche, la technique opératoire *a secco* implique l'application de la couche picturale sur un mortier sec et non plus frais. La peinture peut donc être réalisée indépendamment des maçons. La *sinopia* devient inutile en l'absence d'*intonaco* que remplace le badigeon.

Le badigeon de chaux est plus ou moins épais selon les recettes et appliqué en une ou plusieurs couches à la brosse, dont les traces s'observent dans les églises de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1) et de Sorigny (campagne 1, fig. 63). Geneviève Reille-Taillefert observe que le badigeon de chaux peut être enrichi d'un liant, comme à Rochecorbon (campagne 4), et armé de poils de bœuf pour en renforcer la tenue[482]. Deux poils sont encore emprisonnés dans la couche picturale de la Cène peinte dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 4, fig. 64). Le premier est situé à proximité du premier récipient sur la table à gauche. Le poil est brun et mesure environ 7 cm. Le second poil, d'environ 9 cm, est conservé sous la manche droite du deuxième apôtre en partant de la gauche. L'aspect des deux poils amène à penser qu'ils sont issus d'un porc, d'un âne, d'un cheval ou d'un bœuf. La présence de ces deux seuls poils sur l'ensemble de la peinture et leur affleurement, puisqu'ils ne sont que superficiellement emprisonnés dans la couche picturale, incitent à penser qu'il s'agit de poils de pinceaux plutôt que de poils renforçant le badigeon.

[481] Voir : notice Rivière (campagne 1).
[482] REILLE-TAILLEFERT, 2010, p. 122.

La mise en œuvre considérablement simplifiée de cette technique par rapport à celle d'une peinture sur enduit frais permet le partage des tâches entre les différents corps de métier, sans contrainte de temps. En effet, ils peuvent intervenir les uns après les autres : le maçon en premier pour construire les murs et réaliser la couche de mortier (*arriccio*), le peintre, qui n'est plus dépendant du maçon, pouvait intervenir ensuite et parfois beaucoup plus tard, probablement quelques mois[483].

Le badigeonnage et la mise en couleur à sec offrent un gain de temps, puisque de grandes surfaces pouvaient être réalisées beaucoup plus rapidement, contrairement au morcellement journalier d'une peinture sur enduit frais. Par ailleurs, le contact du pinceau avec un enduit frais est différent et plus difficile à maîtriser que sur une surface sèche. En outre, peindre sur un badigeon sec offre la possibilité de repeindre plus facilement par-dessus un décor abîmé ou usé tout en le préservant, en passant simplement un nouveau badigeon de chaux sur l'ancien. Le bouchardage n'est plus nécessaire. Les décors sous-jacents pouvaient être conservés et un nouveau décor pouvait être exécuté sur fond blanc ce qui offre un gain considérable de temps et d'énergie.

Le travail à sec implique l'absence de joint d'enduit qui identifie le travail journalier. Ainsi, l'absence de recouvrements des enduits qui nous donne l'ordre de pose des *intonaco* ne permet plus de restituer la progression du chantier. La contrainte de temps est moins forte pour la réalisation d'une peinture *a secco*. L'usage d'une technique à sec implique donc la perte de nombreux indices visibles sur enduit frais de la mise en œuvre de la peinture. Ainsi, les indices de la pratique du chantier se réduisent au profit du résultat final qu'est l'œuvre. La disparition de ces indices de la main humaine, qui relèverait presque de l'artisanat, pourrait accompagner l'émergence de la notion d'artiste dont on ne verrait presque que l'œuvre finale.

En revanche, si de nombreux indices sur le déroulement du chantier disparaissent avec le passage d'une technique sur enduit frais à une technique à sec, on peut parfois savoir par quel personnage le peintre a commencé lorsque l'état de la peinture le permet. Par exemple, sur la Crucifixion de l'église Saint-Christophe (campagne 8), on peint en premier le Christ au centre

[483] REILLE-TAILLEFERT, 2010, p. 123.

de la composition pour ensuite réaliser les personnages de part et d'autre, en progressant du centre vers l'extérieur et de haut en bas (fig. 65). Cette organisation du chantier permet à deux équipes de peindre simultanément, une de chaque côté du Christ.

***

En conclusion, l'usage de la technique *a secco* conduit à une simplification de la mise en œuvre par rapport à une peinture sur enduit frais. Cette simplification permet de gagner du temps en peignant de grandes surfaces, sans morcellement journalier, ce qui implique un autre agencement du chantier qu'il n'est pas simple à déterminer en l'absence de joint d'enduit. À travers l'exemple de l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), on observe toutefois une gestion optimisée des équipes afin de les répartir pour qu'elles puissent travailler de concert.

Chapitre 6 : La mise en couleur

Après avoir reporté le projet sur l'arriccio ou l'enduit, mis en place les outils et les échafaudages pour que le chantier puisse se dérouler de façon optimale et enduit ou badigeonné la surface à colorer, les peintres peuvent passer aux dernières étapes du chantier à savoir la mise en couleur du mur. L'application des couleurs comprend le choix de la palette chromatique et le mélange des pigments qui sont ensuite apposés au pinceau selon des séquences colorées. La gestuelle des peintres peut être abordée grâce aux traces laissées par les pinceaux. Enfin, l'utilisation de pochoirs, de cabochons et de brocart appliqué* pour certaines peintures, intervient à la fin du chantier.

6.1. La palette chromatique

Pour garder de la cohérence dans les teintes et reconnaître les personnages par leurs couleurs d'une scène à l'autre, les peintres devaient préparer une même teinte en quantité importante, toujours bien « *liquidetta* » comme le préconisait Cennino Cennini. La préparation des teintes avant le début des travaux permettait de connaître à l'avance le ton que la couleur prendrait après le séchage de l'enduit[484]. La palette chromatique courante dans la peinture réalisée selon une technique mixte issue de la fresque entre le XI^e^ et le début du XIII^e^ siècle se compose de jaune, rouge, blanc et noir que l'on retrouve dans les églises Saint-Geroges à Rochecorbon, Saint-Martin à Cangey et Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagne 3 et 2). Le vert complète fréquemment cette palette notamment dans l'église Saint-Nicolas et sa crypte à Tavant (campagnes 1, 2), dans les églises de Descartes (campagne 2), de Rivière (campagnes 1, 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), de Parçay-Meslay (campagne 2) et de Cravant (campagne 5), dans la chapelle du Liget (campagne 1), ainsi que dans la chapelle Sainte-Radegonde et dans la collégiale Saint-Mexme de Chinon (respectivement campagne 2 et campagnes 2 et 3bis). Toutefois et malgré son utilisation fréquente, le jaune est absent uniquement dans la troisième campagne de la collégiale de Chinon.

[484] ZANARDI, BLAMOUTIER, 1999, p. 46.

Le vert sert principalement aux aplats des étoffes, pour les rehauts, ainsi que pour certains ornements et végétaux. Il sert également de sous-couche au bleu dans l'église Notre-Dame à Rivière (campagne 2). Plus rarement, les peintres l'utilisent pour le *verdaccio**, en sous-couche des carnations, sur la peinture de la chapelle de Chinon et à Rivière (campagne 1, fig. 66). Il sert au pseudo-*verdaccio**, c'est-à-dire en rehaut sur les carnations, uniquement à Lignières-de-Touraine et à la chapelle du Liget (fig. 66). Enfin, il s'emploie pour les fonds des Christ d'Azay-sur-Cher, Lignières-de-Touraine, Parçay-Meslay, en fond du médaillon de l'Agneau à Descartes ou encore de la Déposition dans la crypte de Tavant (fig. 66). Dans ces exemples, le vert sert à faire ressortir un personnage important et à le distinguer des autres, tout en couvrant une surface qu'il aurait été peut-être trop onéreux de recouvrir en bleu.

Dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant, le vert complète la palette chromatique sur les scènes les plus proches de l'autel. Cet ajout concerne principalement les scènes bibliques : sur les galons des vêtements de David accordant sa harpe, la Colère, une hypothétique vertu, Adam et Ève au travail, la Déposition de croix et enfin la Descente aux limbes (fig. 67). Par conséquent, l'amplification de la palette chromatique avec l'exemple du vert, mais également du bleu et du rose, contribue à la hiérarchisation et à la différenciation des espaces au sein de l'édifice. Le vert est donc fréquemment employé dans la peinture murale romane, tout en étant moins courant que le rouge, le jaune et le blanc. Malgré sa récurrence, il est quand même utilisé pour souligner des éléments iconographiques importants, surtout quand la palette chromatique ne présente pas de bleu ou pour remplir de vaste surface difficilement colorable en bleu.

Le bleu, plus rare, est réservé aux éléments sacrés : pour colorer uniquement le fond de la mandorle du Christ sur les trente scènes de la crypte de Tavant et celui de la Résurrection ainsi que la nuée de laquelle émergent les colombes de l'Arbre de Jessé à la chapelle du Liget. Il sert principalement à colorer les nimbes du Christ et de la Vierge dans la chapelle du Liget et dans les églises de Cravant-les-Côteaux et de Lignières-de-Touraine (fig. 68). Utilisé avec parcimonie dans l'église de Parçay-Meslay, le bleu, employé en rehauts, modèle la manche blanche du Christ comme sur la Dormition au Liget ou sur les manteaux de la chapelle de Chinon (fig. 68). Enfin, en aplat, il colore la tunique des anges de Descartes et le vair qui double les capes des personnages royaux de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (fig. 68). En revanche, il sert également aux larges bandes de fonds dans l'église de Rivière (fig. 68).

En conclusion, les peintres romans utilisent principalement le rouge, le jaune et le blanc. Le noir s'emploie dans la très grande majorité des campagnes. Le vert est assez fréquent sans être

présent sur chaque campagne. En revanche, le bleu est plus rare et réservé aux éléments sacrés. Dans les Pays de la Loire, une palette équivalente est observée, composée de rouge ou brun, jaune, blanc et vert, auxquels s'ajoutent le plus souvent le bleu et le noir[485]. Les nuances claires et foncées permettent d'en élargir la gamme au gré des besoins du peintre.

Puis, la palette chromatique s'élargit à partir de l'utilisation de la détrempe et de la *tempera* au milieu du XII^{e} siècle jusqu'au XV^{e} siècle sans pour autant que le nombre de pigments augmente considérablement, mais parce que les peintres utilisent plus de mélanges. De fait, la palette chromatique de l'ensemble des trente-cinq campagnes réalisées à sec se compose de jaune, rouge, noir et blanc, à l'exception du jaune absent des campagnes 6 et 7 de la cathédrale de Tours et du noir absent du décor ornemental de la campagne 4 de l'église Saint-Georges à Rochecorbon.

Les mélanges de ces quatre couleurs offrent de nombreuses nuances allant du jaune clair dans la cathédrale de Tours (campagne 5) et dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5), au jaune orangé à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), jusqu'à l'orange dans les églises d'Azay-le-Rideau (campagne 1), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 7, 8), de Cravant-les-Côteaux (campagne 9) et de Rochecorbon (campagne 5). Le beige s'emploie principalement pour les carnations à Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2), à la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagnes 3, 4, 6), à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 3), à la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2, 4, 5, 6) et dans les églises de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5, 8), de Rigny-Ussé (campagnes 3, 4), de Descartes (campagne 5), de Cormery (campagne 1), de Cravant-les-Côteaux (campagne 7), de Rochecorbon (campagne 4) et de Sorigny (campagne 1).

Les mélanges avec le rouge permettent des teintes telles que le rose dans les églises d'Azay-le-Rideau (campagne 2), de Rigny-Ussé (campagne 4), de Descartes (campagne 5), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) et de Cravant-les-Côteaux (campagne 9), ainsi que dans la cathédrale de Tours (campagnes 2, 7). Le rouge clair s'emploie à Tours (campagnes 4, 5) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 7). Le rouge orangé se retrouve à Beaulieu-lès-Loches

[485] DAVY, 1999, p. 88.

(campagne 1), dans la collégiale à Chinon (campagne 4), dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 3), dans la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2) et dans l'église de Cormery (campagne 1). Le rouge foncé s'utilise dans les églises d'Azay-le-Rideau (campagne 2), de Descartes (campagne 5), de Cormery (campagne 1) et de Cravant-les-Côteaux (campagne 7, 9), ainsi que dans la collégiale à Chinon (campagne 4). Enfin, les peintres recourent au violet dans la collégiale à Chinon (campagne 6), dans la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2) et dans l'église de Rigny-Ussé (campagne 3).

Les teintes plus sombres se constatent moins fréquemment : le taupe à Cravant-les-Côteaux (campagnes 7, 9) et à Sorigny (campagne 1), le marron à Azay-le-Rideau (campagne 1), à la chapelle de Chinon (campagne 3), à Tours (campagnes 2, 3, 4, 5), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7) et à Rigny-Ussé (campagne 4) et enfin le brun à la cathédrale deTours (campagne 5), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) et à Rochecorbon (campagne 4). Enfin, le gris complète la palette à Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2), à Beaulieu-lès-Loches (campagne 2), dans la collégiale à Chinon (campagnes 3, 4, 6), à la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 7, 8), à Rigny-Ussé (campagnes 3, 4), à Descartes (campagne 5) et à Cormery (campagne 1).

Les peintres utilisent le vert à Azay-le-Rideau (campagne 1), à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), à la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagnes 4, 6), à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 3), à la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2, 3, 7), à Cormery (campagne 1) et à Rochecorbon (campagne 4).

La couleur bleue s'emploie à la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagnes 4, 6), à Tours (campagnes 1, 2, 3, 4, 5, 6), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7) et à Rochecorbon (campagnes 4, 5). Il prend une teinte grise bleutée à Azay-le-Rideau (campagne 1), à Sorigny (campagne 1), à Cravant-les-Côteaux (campagne 9) et dans la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 5).

Au XII^{e} siècle, le bleu sert dans l'église de Rochecorbon pour certains nimbes des apôtres (campagnes 4, fig. 68). Au XIII^{e} siècle, le bleu turquoise s'utilise pour le fond des donateurs à Cormery (campagne 2). L'un des chevaux de l'Adoration des mages est gris-bleuté à Azay-le-Rideau (campagne 1). Une teinte assez proche se trouve sur la Crucifixion à Sorigny pour le fond de la lune, la croix du Christ, les nimbes de la Vierge et du Christ et la tunique de Jean (campagne 1). Enfin, le bleu couvre le fond de la Crucifixion inscrite dans un médaillon à la

collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagnes 4) et quelques motifs d'une frise végétale (campagne 5).

Au XIV^e^ siècle, il s'utilise pour le fond de la mandorle du Christ en majesté à Rochecorbon (campagne 5). Dans la cathédrale de Tours, il sert de fond au triptyque de la Vierge, aux ailes des anges et se décline en bleu turquoise pour les iris des yeux (campagne 2). Il permet de colorer le vair du manteau de saint Martin (campagne 3), dessine la bordure du manteau et du nimbe d'un saint (campagne 4). Dans la collégiale Saint-Mexme de Chinon, le gris bleuté s'emploie pour les pupilles du Christ, son nimbe, le revers de son manteau (campagne 6).

Au XV^e^ siècle, le bleu s'utilise dans la cathédrale de Tours pour la broderie du col d'un évêque (campagne 5), le nimbe d'un saint (campagne 6) et en fond de scène (campagne 7). À Saint-Christophe-sur-le-Nais il sert au fond et aux cornes de la biche de saint Gilles (campagne 7) et colore l'envers du ruban plié à Cravant-les-Côteaux (campagne 9).

Le bleu était principalement utilisé à la période romane pour les éléments sacrés : les nimbes, les fonds des mandorles des Christ en majesté, et éventuellement pour les tuniques de saints et du Christ. Cette utilisation de la couleur perdure dans la peinture gothique, mais se fait plus fréquente et avec plus nuances comme le gris bleuté ou encore le turquoise. L'augmentation de l'utilisation du bleu semble corrélée à l'apparition de nouveaux pigments bleus moins onéreux sur le marché, telle que l'azurite[486].

Au XV^e^ siècle, deux tendances se distinguent concernant les palettes chromatiques : une palette dans laquelle domine le rouge et le jaune et une autre en camaïeux de gris. Dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagne 7), la Vierge et l'Enfant ainsi que le cycle hagiographique sont réalisés à partir d'une palette restreinte en pigments, mais relativement riche en nuances : les rouge, jaune, blanc et noir sont déclinés en beige rosé, taupe, rouge clair

[486] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 129.

et rouge foncé (fig. 69). Une palette assez proche s'observe dans l'église Saint-Gervais-et-Saint-Protais à Prinçay au XIV^e^ siècle à base de blanc, rouge et jaune et un peu de noir[487], au XV^e^ siècle dans l'église Notre-Dame au Pin[488], à Antigny[489], à L'Absie[490], à Pioussay[491] et à Saint-Benoît dans la Vienne[492] (fig. 69).

La palette assez restreinte et principalement en grisaille se retrouve dans l'église de Rigny-Ussé (campagne 4, fig. 70). Le cycle du Jugement dernier est composé de rouge, jaune, blanc et noir qui, mélangés, offrent des teintes beige rose, grises et marron. La plupart des plis est réalisée à partir de dégradé de gris. Selon le même procédé dans l'église de Descartes (campagne 5), le jaune, rouge, blanc et noir sont habilement déclinés en beige, roses, rouge foncé et trois nuances de gris pour la plicature des étoffes (fig. 70). À Lussac-les-Châteaux, au XV^e^ siècle, le peintre utilise majoritairement le noir, le gris et le blanc avec du jaune. De même à Saint-Maurice-la-Clouère au premier quart du XVI^e^ siècle, la palette se décline en gris avec quelques touches de vert, de rouge et de jaune[493] (fig. 70).

***

En conclusion, on observe l'utilisation presque systématique d'une palette de base composée de rouge, jaune, noir et blanc. Ces couleurs, mélangées, offrent de nombreuses nuances, surtout pour les rouges, que l'on ne trouve pas ou rarement dans la peinture murale romane telles que le rose, brun, marron, violet, turquoise. Les réalisations gothiques obtiennent ces couleurs en effectuant plus de mélanges que les peintres romans. Les peintres gothiques utilisent beaucoup les camaïeux et des couleurs tendres alors qu'elles sont plus tranchées et vives dans la

[487] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 281.
[488] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 261
[489] DANGAS, 1996, p. 130.
[490] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 200.
[491] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 263.
[492] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 283.
[493] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 286.

production romane. La multitude de nuances associée à une pose à sec, souvent en glacis, permet d'obtenir un résultat plus doux et un modelé progressif et en transparence, contrairement à la pose des couleurs romanes par superposition et juxtaposition d'aplats et de rehauts aux couleurs vives et tranchées. La simplification de la technique permet un travail plus important sur les couleurs.

Le lien entre la date de réalisation de la peinture et sa palette chromatique ne se remarque qu'aux XIV^e^ et XV^e^ siècles. Comme évoqué précédemment, une première tendance consiste à utiliser une palette restreinte composée de jaune, rouge, blanc et noir avec une grande dominance pour les nuances de rouges, visible dans l'église de Cravant-les-Côteaux (campagne 7) et mise en évidence dans le Poitou par Claudine Landry-Delcroix[494]. La seconde se compose de grisaille, en combinaison avec une palette chromatique réduite au XV^e^ siècle, visible dans les exemples de Rigny-Ussé (campagne 4) et Descartes (campagne 5), également observée dans le Poitou par Claudine Landry-Delcroix[495].

6.2. Le phasage de la mise en œuvre des séquences colorées

Lorsque la peinture est exécutée selon une technique mixte issue de la fresque et après avoir appliqué l'*intonaco*, le peintre commence toujours par placer ses repères au cordeau, parfois à l'aide d'incisions, et ses figures grâce au dessin préparatoire. La mise en couleur des chairs intervient assez tôt. Plusieurs exemples montrent que les carnations sont presque toujours appliquées avant les aplats colorés des étoffes, nimbes et architectures : dans les églises de Parçay-Meslay (campagne 2), de Cravant (campagne 5), de Rivière (campagnes 1, 2), d'Azay-sur-Cher (campagne 2), de Rochecorbon (campagne 3), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), dans l'église et dans la crypte de Tavant (campagnes 1, 2), dans la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1) et dans la chapelle Sainte-Radegonde et la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagne 2). En revanche, dans le cas unique de l'église de Descartes, les

[494] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 210.
[495] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 210.

aplats colorés des étoffes, nimbes et architectures sont réalisés avant les carnations qui sont donc laissées en réserve* (campagne 2).

L'utilisation d'une couche préparatoire jaune dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon sous les carnations et les aplats verts des figures permet d'améliorer l'opacité de ces couches en utilisant moins de pigments. Les carnations peintes dans les églises de Parçay-Meslay et de Rivière (campagne 1) sont traitées au *verdaccio* qui consiste en une sous-couche verte ensuite recouverte de beige pour donner une teinte particulière aux chairs (fig. 66). Le *verdaccio* s'applique sur toute la surface du visage et est pratiqué, entre autres, par les primitifs italiens du XI^{e} au XII^{e} siècle, mais également à Lambach en Autriche au XI^{e} siècle[496] et peut-être pour les peintures carolingiennes de l'église abbatiale du monastère Saint-Jean à Müstair. Vers 1400, Cennino Cennini préconise l'utilisation du *verdaccio* sur l'ensemble des figures c'est-à-dire carnations et aplats des tissus et pas uniquement sous les chairs[497].

Les carnations sont modelées à l'aide de pseudo-*verdaccio* dans l'église de Lignières-de-Touraine et dans la chapelle du Liget à Sennevières. Cela consiste à poser des rehauts verts sur certaines parties du visage, par exemple les contours, les paupières, les sourcils, le nez, les lèvres, le cou ainsi que pour souligner les muscles et les attaches des corps (fig. 66, 71a). Ainsi, à l'inverse du *verdaccio* pratiqué par les peintres siennois et florentin qui consiste en une sous-couche verte appliquée sous l'ensemble du beige des carnations, le pseudo-*verdaccio* se pose en rehauts sur le beige des carnations. La technique du pseudo-*verdaccio* a été utilisée au cours

[496] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 147.
[497] CENNINI, 2012, p. 78, 83.

des XI[e] et XII[e] siècles sur les peintures de Berzé-la-Ville[498], Cluny III[499], Tournus[500] et Nevers[501] ainsi qu'en Italie[502] et relève d'une tradition hellénistique[503].

Le pseudo-*verdaccio* proviendrait de l'Empire byzantin et on en trouve de nombreux exemples pour modeler les carnations à Göreme en actuelle Turquie : l'église au Serpent (Yilanli Kilise)[504], l'église à Boucle (Tokali Kilise) datée du X[e] siècle[505], l'église du Mauvais œil (El Nazar Kilisesi) dont les peintures sont attribuées au XI[e] siècle[506] ou encore l'église Sombre (Karanlik Kilise) construite au XIII[e] siècle[507]. En actuelle Géorgie, le pseudo-*verdaccio* est utilisé à plusieurs reprises, pour ne citer que ces exemples : dans l'abside de l'église des Saints-Archanges à Iprari (Haute Svanétie) dont les peintures sont datées des XII[e] ou XIII[e] siècles[508] ou dans l'abside de l'église du Sauveur à Calendžikha (Mingrélie, fig. 71e)[509].

François Avril[510] et Jeannine Wettstein[511] soulignent l'influence exercée par Byzance sur le monde roman à travers les croisades et qui a contribué à façonner les arts picturaux romans jusqu'à en favoriser l'homogénéisation stylistique. Anne Courtillé montre que certaines

---

[498] Christ en majesté, peinture murale, XII[e] siècle, cul-de-four, Chapelle-aux-Moines, Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire).
[499] Fragments, peinture murale, vers 1088-1130, fouilles du chevet et de l'avant-nef, abbaye de Cluny III (Saône-et-Loire).
[500] Christ en majesté, peinture murale, XII[e] siècle, voûte de la seconde travée, avant-nef, abbatiale Saint-Philibert, Tournus (Saône-et-Loire).
[501] Christ en majesté, peinture murale, XII[e] siècle, cul-de-four, cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte, Nevers (Nièvre).
[502] Sainta Maria Antiqua et San Clemente à Rome, Santa Maria foris portas à Castelseprio, Santa Maria à Torba, San Salvatore à Brescia et Saint Jean à Müstair : ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 61.
[503] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 61.
[504] DEMIR, 2010, p. 62-64.
[505] DEMIR, 2010, p. 33-45.
[506] DEMIR, 2010, p. 54-55.
[507] DEMIR, 2010, p. 20-31.
[508] VELMANS, ALPAGO NOVELLO, 1996, p. 63.
[509] VELMANS, ALPAGO NOVELLO, 1996, p. 87.
[510] AVRIL, BARRAL I ALTET, GABORIT-CHOPIN, 1982, p. 132.
[511] WETTSEIN, 1974, p. 49.

peintures d'Auvergne, du Bourbonnais ou de Velay ont justement bénéficié de l'influence byzantine dans les formes et les attitudes[512], mais cette influence ne se limite pas à des choix formels, elle s'étend également à des aspects techniques. De fait, le pseudo-*verdaccio* provenant des œuvres byzantines apparaît, en Haute-Loire au XII^e^ siècle, sur les carnations des personnages du Jugement dernier de l'église Saint-Julien de Brioude et apparemment sur les visages des figures du réfectoire de l'abbaye Saint-André de Lavaudieu (fig. 71d). On en trouve également sur les peintures de la chapelle axiale de Saint-Savin-sur-Gartempe dans la Vienne datées des XI^e^ ou XII^e^ siècles[513], ou encore dans la salle capitulaire de La Trinité de Vendôme au XII^e^ siècle, puis dans d'autres exemples plus tardifs : en Gironde à la collégiale Saint-Émilion peinte au XII^e^ ou au début du XIII^e^ siècle[514], ainsi que la deuxième campagne picturale attribuée à la première moitié du XIII^e^ siècle de l'église Notre-Dame de l'Assomption à Pouzauges en Vendée[515] (fig. 71c, b).

La pratique du pseudo-*verdaccio* semble provenir de Byzance, avant de circuler en Italie et de parvenir en France au XI^e^ siècle. Cela implique une connaissance directe ou indirecte de la peinture italo-byzantine en Touraine concernant l'application de ces rehauts verts alors que les formes byzantines majeures, telles que le hiératisme ou encore les plis cassés, ne sont pas utilisées dans la chapelle du Liget à Sennevières et dans l'église de Lignières-de-Touraine, dont les carnations sont pourtant modelées à l'aide du pseudo-*verdaccio.*

La pose du fond intervient le plus souvent après la coloration des figures comme dans les églises de Cravant (campagne 5), de Rochecorbon (campagne 3), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), ainsi que dans le prieuré d'Azay-sur-Cher (campagne 2) et dans la chapelle Saint-Mexme de Chinon (campagne 2), ce qui correspond à la mise en œuvre de la nef de Saint-Savin[516]. Toutefois, dans certains exemples, la pose du fond intervient très tôt dans la mise en œuvre des couleurs, soit avant les figures qui sont laissées en réserve comme dans la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1), et dans les églises de Rivière (campagnes 1, 2), de Tavant (campagne 1) et de Descartes (campagne 2). Enfin, plus rarement dans la peinture romane,

[512] COURTILLE, 2002.
[513] BOISSEAU, 2019, p. 7.
[514] GABORIT, 2002, p. 206.
[515] DAVY, 1999, p. 368.
[516] SARRADE, 2013, p. 6.

l'enduit du fond peut être laissé en réserve sans recevoir de couche picturale dans les églises de Cangey (campagne 1) et de Parçay-Meslay (campagne 2), ainsi que dans la collégiale de Chinon (campagne 2).

Les encadrements peuvent être appliqués dans les premières étapes de la mise en couleur pour fournir un cadre à la peinture. Les encadrements sont colorés juste après la pose du dessin préparatoire dans les églises de Parçay-Meslay (campagne 2), Cangey (campagne 1), Tavant (campagne 2) et Descartes (campagne 2). Souvent, la pose des colorations des encadrements suit ou précède celle du fond, comme dans les églises de Descartes, de Lignières-de-Touraine, de Rivière et dans la chapelle du Liget (campagne 1). Enfin, leur pose plus tardive, comme dans l'église de Rochecorbon et dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, résulte d'une volonté de peindre les extérieurs en dernier pour finir la peinture. En somme, il n'y a pas vraiment de règle puisque les encadrements peuvent être colorés au début ou à la fin, mais généralement au même moment que le fond, tandis que Cennino Cennini précise qu'il faut commencer la mise en couleur par les bordures pour délimiter les tableaux[517].

Enfin, dans l'ensemble des campagnes citées, les rehauts sont appliqués en dernier. Les peintres appliquent généralement les rehauts colorés en rouge, jaune, vert, le pseudo-*verdaccio* des carnations de la chapelle du Liget et de l'église Saint-Martin à Lignières-de-Touraine, et bleu, s'ils sont présents, avant d'appliquer un cerne* noir pour détourer les figures, isoler les plis, renforcer les traits des visages. La pose des lumières en blanc achève l'ensemble. À Rochecorbon, le peintre achève sa composition avec la pose des rehauts du motif de dallage en fond après avoir appliqué, au préalable, l'ensemble des rehauts des figures. On commence par l'application des plages colorées rehaussées dans un deuxième temps par le modelé composé d'une ou deux couleurs plus foncées et une plus claire, ce que préconise le moine Théophile et l'auteur du *Liber Diversarum Artium*[518].

Dans la chapelle du Liget, les pommettes rouges sont traitées à l'aide de pigments rouges très dilués dans l'eau ou un liant, ce qui permet de colorer la surface en transparence. L'application

[517] CENNINI, 2012, p. 77.
[518] MS. H277, bibliothèque de l'école de médecine de Montpellier, voir LETURQUE, 2015, p. 7.

d’une ou de plusieurs couches transparentes sur une même surface nécessite un travail à sec, car il faut attendre que la couche précédente sèche avant de pouvoir en appliquer une nouvelle.

***

En conclusion, quelques constantes s’observent dans la succession des couches picturales. La première étape consiste en la pose des lignes directrices au cordeau, des incisions et des dessins préparatoires pour guider les étapes suivantes. Dans l’ensemble, le processus pictural se poursuit avec la pose des plages colorées et des couleurs de fond composées du *verdaccio* s’il y en a, carnations, vêtements, nimbes, architectures, bordures, et fonds de scène. En revanche, l’atelier de l’église Notre-Dame de la Haye à Descartes réalise les aplats colorés des étoffes, nimbes et architectures avant les carnations. Seuls les ateliers des églises de Rivière et de Parçay-Meslay utilisent le *verdaccio* pour les carnations. Celui de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon applique une sous-couche jaune sous les aplats verts qui ne se retrouve manifestement pas dans les autres ensembles.

On applique les rehauts colorés qui constituent les tons moyens suivis des teintes sombres pour accentuer les ombres des plis et le noir, principalement pour les contours. Comme indiqué précédemment, seuls les ateliers de Lignières-de-Touraine et de la chapelle du Liget à Sennevières utilisent le pseudo-*verdaccio* pour modeler les chairs. Dans la chapelle du Liget, l’atelier colore les joues à l’aide de pigments rouges très délayés dans l’eau, apportant un modelé très subtil qui ne se retrouve pas sur les autres sites étudiés (fig. 71). Enfin, les lumières achèvent l’ensemble. À Rochecorbon, l’ordre de pose des rehauts est sensiblement modifié, car l’atelier termine son panneau par le motif tapissant en rouge du dallage après avoir appliqué les rehauts noirs et les lumières des figures. La pose du fond intervient le plus souvent après la coloration des figures, dans les premières étapes de mise en couleur, sauf dans quatre lieux : la chapelle du Liget (campagne 1), les églises de Rivière (campagnes 1, 2), de Tavant (campagne 1) et de Descartes (campagne 2). Plus ponctuellement, l’enduit de fond est laissé en réserve dans les églises de Cangey (campagne 1), de Parçay-Meslay (campagne 2) et dans la collégiale de Chinon (campagne 2). Enfin, les exemples de ce corpus montrent que les encadrements peuvent être appliqués en début, comme le conseille Cennini, ou à la fin de la mise en œuvre des couleurs, généralement en même temps que le fond.

Les visages comportent en moyenne quatre couches colorées : souvent le dessin préparatoire, un aplat beige pour les carnations, des rehauts noirs et parfois des rehauts rouges (avant les

noirs) et/ou blancs (après les noirs). Cette disposition s'observe : au prieuré d'Azay-sur-Cher (campagne 1), à l'église de Cangey (campagne 1 : les aplats rouges ou jaune des animaux remplacent le beige des carnations), à la collégiale de Chinon (campagnes 2 et 3), à l'église de Cravant-les-Côteaux (campagnes 5 et 7), à celle de Tavant (campagne 1) et à la cathédrale de Tours (campagne 3). Des rehauts marron remplacent les rouges à Rochecorbon (campagne 4) et à Sorigny (campagne 1). Les figures d'Azay-le-Rideau comptent également quatre couches colorées, mais avec des ombres en rose (campagne 3). Dans la cathédrale de Tours, la Vierge bénéficie d'une attention particulière (campagne 2). Le peintre utilise quatre couches colorées pour la réaliser : au dessin préparatoire, aux carnations, aux rehauts rouge sombre et aux traits noirs visibles sur l'ensemble des visages de la campagne, s'ajoute du bleu pour colorer l'iris des yeux. L'état de conservation du regard de l'Enfant ne permet pas de constater s'il bénéficiait également de ce traitement différencié.

Certaines campagnes présentent des visages exécutés avec seulement deux ou trois couches colorées, ce qui se traduit dans le style, le plus souvent, par une réduction du modelé et une plus grande place laissée au dessin, et plus rarement par une schématisation du dessin. Les visages se composent des carnations et de rehauts noirs, et parfois un dessin préparatoire en dessous : à l'église Saint-Laurent de Beaulieu-les-Loches (campagnes 2 et 3), à la chapelle de Chinon (campagne 3), à la collégiale de Chinon (campagne 6), à l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 3).

Dans l'église Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais, les figures ne sont composées que de trois couches, mais présentent un modelé grâce aux rehauts rouges et noirs (campagnes 1, 2, 5). En revanche, le dessin préparatoire et les rehauts blancs sont absents. Les visages de la collégiale de Chinon ne sont pas totalement graphiques, malgré l'utilisation de seulement trois couches colorées, grâce à l'emploi d'ombres jaunes sur les carnations et sous les rehauts noirs (campagne 4).

Dans l'église Notre-Dame à Rigny-Ussé, le nombre de couches colorées varie entre trois et cinq suivant la pilosité des figures (campagne 3). Les visages féminins et imberbes en comportent trois à savoir le dessin préparatoire, les carnations et les rehauts noirs auxquels s'ajoutent les aplats jaunes et les rehauts rouges pour modeler la barbe du saint militaire. Un traitement équivalent se remarque à la collégiale de Chinon, suivant que les personnages sont barbus ou non (campagne 6).

Les visages avec un modelé plus travaillé présentent au moins cinq couches colorées comme à Cormery (campagne 1), à Descartes (dont l'utilisation de rehauts transparents pour la campagne 2), à Rochecorbon (avec deux nuances de rouge pour les rehauts pour la campagne 3), la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (dont l'utilisation d'une sous-couche jaune pour les carnations), à Parçay-Meslay (avec l'utilisation du *verdaccio* pour la campagne 2), à Saint-Christophe-sur-le-Nais et à la cathédrale de Tours (dont la présence d'ombres marron, grises ou beiges pour les campagnes 8, ainsi que 4 et 5).

L'atelier de la crypte de l'église de Tavant utilise quatre couches pour colorer les visages et une cinquième consistant en des rehauts saumon sur la main de Dieu du sacrifice de Caïn et d'Abel ou de rehaut jaune sous les yeux du Christ de la théophanie absidiale (campagne 2).

Dans l'église de Lignières-de-Touraine, quatre strates sont actuellement visibles sur les visages, dont des rehauts verts (pseudo-*verdaccio*), mais ils devaient en comporter des supplémentaires qui ont certainement été effacées lors du retrait des repeints du XIX^{e} siècle ou avant, car les pupilles ont disparu (campagne 1).

Enfin, les visages avec un modelé très travaillé comportent au moins six strates : à Rivière (avec l'utilisation du *verdaccio* pour la campagne 1) et à la chapelle du Liget à Sennevières (dont le pseudo-*verdaccio* et l'application de rehauts jaunes pour la campagne 1). L'église de Rigny-Ussé est le seul cas ou les peintres utilisent pas moins de sept couches colorées sur les visages des murs et amène à un traitement particulièrement abouti des traits des visages : le dessin préparatoire, les carnations, les ombres roses, les rehauts rouges, la coloration de l'iris en marron, les rehauts noirs et pour finir les rehauts blancs (campagne 4). En revanche, les visages des douze apôtres peints sur l'intrados de l'arc du chœur sont modelés avec seulement trois couches de couleurs. Cette différence de traitement peut s'expliquer par une hiérarchisation entre les personnages des murs et ceux des intrados, mais surtout par les dimensions de ces figures : celles des murs sont à taille voire plus grande alors que celles en pied de l'intrados mesurent une cinquantaine de centimètres. Les détails y sont donc moins visibles vu du sol.

La comparaison du nombre de couches colorées entre les différentes campagnes montre le souci de certains ateliers d'aller plus loin dans les détails, ce qui se traduit stylistiquement par un modelé plus ou moins travaillé. Au sein d'une même campagne, la confrontation du nombre de couches colorées sur les visages permet de montrer la volonté de certains peintres ou ateliers de hiérarchiser les personnages entre eux par l'ajout de couches colorées supplémentaires par

rapport aux autres personnages, comme pour l'iris de la Vierge à la cathédrale de Tours (campagne 2), pour les rehauts saumon pour la main de Dieu et jaunes pour le Christ en majesté de la crypte de Tavant (campagne 2). À Rigny-Ussé, le passage de trois à sept couches suivant que les personnages sont peints sur l'intrados d'un arc ou sur les murs peut s'expliquer, d'une part par une volonté de valoriser certaines figures, et d'autre part par la dimension des visages et donc le degré de détail visible depuis le sol (campagne 4).

L'analyse n'a pas été menée sur les visages mal conservés : dans les églises de Saint-Symphorien à Azay-le-Rideau (campagne 2), Notre-Dame de la Haye à Descartes (campagne 4), Notre-Dame à Rivière (campagne 2), Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 5), Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7) et dans la cathédrale Saint-Gatien à Tours (campagnes 1, 6 et 7).

Certains sites présentent ainsi une succession de couleurs plus simple à cause d'une palette moins riche et à l'absence de *verdaccio* ou de pseudo-*verdaccio*. Ce phasage des couleurs correspond dans l'ensemble à celui observé pour les peintures romanes bourguignonnes par Juliette Rollier-Hanselmann[519] et par Rosa Gasol pour les peintures romanes catalanes[520]. Toutefois, il présente quelques différences avec celui mis en évidence par Carolina Sarrade dans la nef de Saint-Savin, pour laquelle les lumières interviennent avant la couleur prune des ombres, le vert du fond et la bande du sol[521].

Plus tardivement, le témoignage d'Adolphe Napoléon Didron qui a observé les moines du Mont-Athos peindre sur enduit frais au XIX^{e} siècle dit : « Après avoir tracé au cordeau les limites de sa composition et déterminé au compas les mesures des personnages et des objets, l'artiste trace au compas les nimbes et d'autres motifs circulaires, puis dessine en moins d'une

[519] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 58.
[520] GASOL, 2012, p. 138.
[521] SARRADE, 2013, p. 6.

heure, de tête, sans aucun modèle, une composition représentant le Christ et les Apôtres grandeur nature »[522]. Il précise que le moine « peint deux figures à la fois, allant sans cesse de l'une à l'autre pour épuiser toute la couleur qui tient le pinceau ; il faut d'ailleurs que la couleur d'une tête ait le temps de s'imbiber dans le mur pendant que se fait la seconde tête… »[523], ce qui signifie que le peintre utilise totalement une couleur avant de passer à la suivante. Cette manière de procéder est assez proche de celle de la peinture romane puisque les peintres travaillent par couleur et par étape. En effet, ils peignent l'ensemble des carnations, du fond, des encadrements, des plages colorées, des rehauts comme étant des unités picturales. En somme, sur une surface enduite, le peintre colore toutes les carnations avant de pouvoir passer à tous les fonds, etc. Cela lui permet de préparer son mélange de pigments correspondant à une unité picturale, par exemple le beige des carnations, et lui évite de préparer un nouveau mélange pendant la mise en couleur, ce qui est un gain de temps et rend homogène le traitement de la couleur sur une surface d'enduit. Dans son traité, le moine Théophile découpe les différentes étapes par unité picturale : carnations, cheveux et barbes puis draperies[524]. Cet ordonnancement semble confirmer la mise en œuvre par unité picturale relatée par Adolphe Napoléon Didron et observée lors de l'étude du phasage de la mise en œuvre des couleurs.

Lors que les peintures sont réalisées à sec et après l'application du badigeon, le peintre place ses repères géométriques par incision avant son séchage dans les églises de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2 et 4), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) et de Sorigny (campagne 1), ainsi que dans la cathédrale de Tours (campagne 7). Les peintres se passent d'incisions dans les autres exemples du corpus. Puis, une fois que le badigeon a séché, le cordeau marque l'emplacement des lignes horizontales et parfois verticales, tandis que le dessin préparatoire sert à esquisser les figures.

La mise en couleur des chairs intervient assez tôt dans le phasage de la mise en œuvre des couleurs. Les carnations sont presque toujours appliquées après le dessin préparatoire, s'il y en a un, et avant les aplats colorés des étoffes, nimbes et architectures comme le montre les exemples d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 3), de Tours (campagnes 1, 2, 3, 5), de Saint-

[522] DIDRON, 1845, p. 67.
[523] DIDRON, 1845, p. 68.
[524] THEOPHILE LE MOINE, 1998, p. 8-9.

Christophe-sur-le-Nais (campagnes 5, 8), de Rigny-Ussé (campagnes 3, 4), de Descartes (campagnes 4, 5), de Cormery (campagne 1), de Cravant-les-Côteaux (campagne 7), de Rochecorbon (campagne 4), de Sorigny (campagne 1) et de la chapelle (campagne 3) et de la collégiale à Chinon (campagnes 3, 4, 6). Toutefois, à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), il n'a pas été possible de déterminer l'antériorité des carnations sur ces aplats, mais ces étapes interviennent juste après la mise en place du dessin préparatoire. Dans la cathédrale de Tours (campagne 7), les carnations sont colorées avant les aplats, mais leur pose intervient plus tardivement dans la mise en œuvre des couleurs, car ces étapes sont appliquées après la pose du fond de scène et non pas juste après le dessin préparatoire. De même à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), l'application des aplats précède celle des carnations, mais ces deux étapes interviennent après la pose des encadrements et pas directement après le dessin préparatoire.

L'utilisation d'une couche préparatoire marron dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais sous les aplats bleus des figures et du fond permet d'améliorer l'opacité de ces couches en utilisant moins de pigments (campagne 7).

Le *verdaccio* et le pseudo-*verdaccio*, qui pouvaient être utilisés dans la peinture romane, sont abandonnés pour le traitement des carnations des peintures gothiques de ce corpus. Le pseudo-*verdaccio*, qui sert à modeler les chairs par la pose de rehauts verts sur certaines parties du visage et du corps, semble être remplacé par l'application sur les carnations de rehauts jaune foncé. La pose de tels rehauts s'observe à la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagne 4), à la cathédrale de Tours (campagne 2) et dans l'église de Sorigny (campagne 1).

Souvent, le badigeon blanc est laissé en réserve et sert de fond de scène comme dans les églises d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 3), de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2, 5), de Rigny-Ussé (campagne 4), de Descartes (campagne 4), de Cormery (campagnes 1, 2), de Cravant-les-Côteaux (campagne 7, uniquement pour le panneau des donateurs), à la cathédrale de Tours (campagne 1) et à la collégiale de Chinon (campagne 3). Le fond blanc peut être parsemé de motifs appliqués au pochoir généralement posés à la fin de la mise en œuvre des couleurs comme à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5), à Rigny-Ussé (campagne 4), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7, uniquement pour le panneau des donateurs), ou encore de rinceaux colorés à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2). Lorsqu'il est coloré, la pose du fond intervient le plus souvent après celle des figures comme à la collégiale de Chinon (campagnes 3, 4, 6), à Tours (campagnes 2, 5), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 7, 8), à Rigny-Ussé

(campagne 3), à Descartes (campagne 5), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7), à Rochecorbon (campagne 4) et à Sorigny (campagne 1). Toutefois, dans de rares exemples, seulement deux sur trente-quatre, la pose du fond intervient très tôt dans la mise en œuvre des couleurs, soit avant les figures qui sont laissées en réserve comme dans la cathédrale de Tours (campagnes 3, 7).

Les encadrements, qui délimitent les bords d'une scènes ou d'une figures, sont réalisés après des figures et du fond coloré dans la plupart des exemples étudiés, comme dans les églises de Beaulieu-lès-Loches (campagne 4), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5), de Descartes (campagne 5), de Rochecorbon (campagne 5), dans la cathédrale de Tours (campagne 2), dans la collégiale de Chinon (campagnes 3, 4, 6) et en dernière étape de mise en couleur à Rochecorbon (campagne 4). La pose des encadrements à la fin de la mise en œuvre des couleurs peut résulter d'une volonté de peindre la peinture de l'intérieur vers l'extérieur. Plus rarement, les encadrements peuvent être posés lors de la réalisation du fond à Rigny-Ussé (campagne 3) ou juste après le dessin préparatoire à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) pour fournir un cadre aux différents panneaux.

Enfin, dans l'ensemble des campagnes citées, les rehauts sont appliqués en dernier, à l'exception des campagnes 2 et 5 à Saint-Christophe-sur-le Nais, de la campagne 7 à Cravant-les-Côteaux qui se terminent par la pose des motifs du fond et la campagne 5 à Saint-Christophe-sur-le Nais et la campagne 4 à Rochecorbon qui s'achèvent par les encadrements. Les peintres appliquent généralement les rehauts colorés en rouge, gris, rouge, bleu, marron et vert, ainsi que les ombres, quand il y en a, sur les carnations en rose ou rouge foncé, avant d'appliquer un cerne noir, brun à Rochecorbon (campagne 4), pour détourer les figures, isoler les plis, renforcer les traits des visages. Sur les campagnes de la cathédrale de Tours (campagnes 1, 2) et à la collégiale de Chinon (campagne 6), les peintres différencient le traitement des objets et des chairs en réservant le rehaut noir pour souligner les éléments inanimés tandis que le rehaut violet, marron ou rouge ne sert qu'aux carnations. À Tours (campagnes 2, 3, 7), à Azay-le-Rideau (campagne 3), certains détails sont traités en glacis, qui consiste en la superposition de couches de pigment très dilué dans un liant pour colorer la surface en transparence. L'utilisation de glacis, qui implique d'appliquer plusieurs fois une nouvelle couche colorée transparente sur une même surface, nécessite un travail à sec puisqu'il faut attendre que la couche précédente sèche avant de pouvoir en appliquer une nouvelle.

Les rehauts blancs servent de lumière et achèvent la peinture à Azay-le-Rideau (campagnes 1, 3), à la collégiale de Chinon (campagnes 4, 6), à la cathédrale de Tours (campagnes 2, 3, 5), à

Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 7, 8), à Rigny-Ussé (campagne 4), à Cormery (campagne 1), à Cravant-les-Côteaux (campagne 9), à Sorigny (campagne 1). Ils sont appliqués en dernier sauf à Rochecorbon (campagne 4) où les encadrements sont la dernière étape et suivent la pose des lumières. Toutefois, les exemples suivants, principalement réalisés au XIII^{e} siècle, mais jusqu'au XV^{e} siècle, ne sont pas rehaussés de blanc : à Beaulieu-les-Loches (campagnes 2, 4), à la collégiale de Chinon (campagnes 3, 5), à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 3), à Tours (campagne 7), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2, 5), à Rigny-Ussé (campagne 3), à Descartes (campagnes 4, 5), à Cormery (campagne 2), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7) et à Rochecorbon (campagne 5). On observe donc, à partir du XIII^{e} siècle, deux tendances dans la manière de modeler les figures qui impacte le phasage stratigraphique des couleurs avec l'absence ou l'utilisation de rehauts blancs.

Concernant le décor ornemental de l'arc absidial de l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 4), le peintre place son quadrillage en rouge sur le badigeon blanc avant de placer les étoiles également rouges entre les espaces vides des croisillons. L'ordre du tracé des branches des étoiles est aléatoire. Enfin, il dispose les fleurs jaunes à l'intersection des traits. Le décor ornemental est à prendre en considération pour l'aspect répétitif des motifs à reproduire, ce qui permet de repérer les moyens, outils et gestes que le peintre engage pour « gagner du temps ». À Rochecorbon, le peintre trace les grandes lignes qui vont lui permettre de dessiner les étoiles. Ces deux premières étapes étaient manifestement appliquées l'une juste après l'autre pour n'utiliser qu'un seul mélange coloré.

***

En conclusion, quelques constantes s'observent dans l'élaboration des couches picturales. La première étape consiste dans le report au cordeau des lignes directrices, des incisions et des dessins préparatoires pour guider les étapes suivantes. Dans l'ensemble le processus pictural se poursuit avec la pose des plages colorées et des couleurs de fond : carnations, vêtements, nimbes, architectures, bordures, et fonds de scène. Puis on applique les rehauts colorés, les ombres suivies d'un cerne noir pour les contours et en brun uniquement à Rochecorbon qui est une peinture gothique précoce (campagne 4). Pour les carnations, un rehaut rouge, violet ou marron remplace le cerne noir que les peintres réservent alors pour les objets. L'utilisation de la technique du glacis, notamment pour modeler les carnations, se fait plus fréquente que sur les peintures romanes. Enfin, sur la moitié des campagnes du corpus, les lumières achèvent

l'ensemble. Comme pour la peinture romane, la pose des encadrements peut intervenir en début ou en fin de mise en œuvre des couleurs.

On observe donc, à partir du XIII^e^ siècle, deux tendances dans la manière de modeler les figures qui se traduit par l'absence ou non de rehauts blancs dans le phasage des couleurs. Certains sites présentent une succession de couleurs plus simple à cause d'une palette moins riche et d'un jeu moins important d'ombres et de nuances. Le *verdaccio* et le pseudo-*verdaccio*, qui pouvaient être utilisés dans la peinture romane, sont abandonnés pour le traitement des carnations des peintures gothiques de ce corpus.

Les badigeons blancs sont souvent laissés en réserve pour les fonds blancs, parfois animés par des motifs posés au pochoir ou des rinceaux végétalisés. La réserve consiste à utiliser dans la peinture définitive la couleur du badigeon qui a été posé en premier et qui en constitue ainsi la première séquence. Cette couche peut également servir à constituer un fond et permet l'économie d'une séquence colorée. Ces badigeons en réserve font donc intégralement partie de la peinture et dans ce cas, ils ont été réalisés juste avant la pose de la couche picturale. Cette manière de peindre, qui consiste en une économie de temps et de pigments, apparaît, dans ce corpus, au XIII^e^ siècle. Ce procédé se généralise dans la peinture murale en Aquitaine au XIV^e^ siècle[525].

Si l'ordre de la mise en œuvre des séquences colorées est, dans l'ensemble, assez proche, quelques détails permettent de distinguer les ateliers : l'utilisation d'incisions dans le badigeon encore frais dans cinq campagnes[526], la pose des carnations et des aplats des figures après celle du fond ou des encadrements et non pas directement après le dessin préparatoire dans deux exemples[527], l'emploi d'une couche marron sous le bleu dans l'église de Saint-Christophe-sur-

[525] GABORIT, 2002, p. 47.
[526] A Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2 et 4), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), Sorigny (campagne 1), et à Tours (campagne 7).
[527] A Tours (campagne 7) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2).

le-Nais (campagne 7), l'usage de rehauts jaunes sur les carnations dans trois exemples du corpus[528], la coloration du fond avant les carnations dans deux cas de la cathédale de Tours (campagnes 3, 7) ou encore l'achèvement de la mise en œuvre des couleurs par une autre étape que celles des rehauts dans cinq exemples sur trente-cinq[529].

Chaque application de couleur constitue une séquence. Michelle Gaborit observe que les draperies du manteau de la Vierge de la collégiale de Saint-Émilion, vers 1240 et réalisée selon une technique mixte issue de la fresque, répond à l'ordre suivant : les plis de l'aplat rouge sont creusés à l'aide d'un rouge foncé et mis en lumière par des rehauts rouge clair au sommet des plis. Les rehauts blancs achèvent l'ensemble, sous forme d'une mince ligne continue le long des lisières du vêtement. Les couleurs sont juxtaposées sans être fondues entre elles[530]. Cette manière de créer le modelé à l'aide d'une teinte neutre, d'une plus sombre pour les ombres, plus claire pour les reliefs évoque la peinture de Rochecorbon du milieu du XII^{e} siècle (campagne 4).

L'auteur relève également l'utilisation courante de dégradés constitués par des glacis au cours du XIV^{e} siècle avec notamment l'exemple du peintre d'Arnaud de Puylehaut dans la cathédrale Saint-André de Bordeaux[531]. Les glacis s'utilisent également en Touraine dès la fin du XIII^{e} siècle à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 4), au début du XIV^{e} siècle dans la cathédrale de Tours (campagnes 2, 3), puis plus tardivement au milieu du XV^{e} siècle à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7) et à la fin du XV^{e} siècle à Tours (campagne 7). Les glacis s'emploient dès la première moitié du XIII^{e} siècle (avant 1254) à la chapelle haute de la Sainte-Chapelle à Paris. Certaines parties du décor des médaillons peints, qui couronnent le décor d'arcatures

[528] A la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagne 4), à la cathédrale de Tours (campagne 2) et dans l'église de Sorigny (campagne 1).
[529] A Saint-Christophe-sur-le Nais (campagnes 2 et 5), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7), à Saint-Christophe-sur-le Nais (campagne 5) et à Rochecorbon (campagne 4).
[530] GABORIT, 2002, p. 46.
[531] GABORIT, 2002, p. 46.

aveugles du mur du soubassement, sont composées de deux couches colorées appliquées en glacis[532]. Un autre exemple de ce type d'application est remarquable pour la détrempe peinte sur le mur oriental de la chapelle Sainte-Agathe de la cathédrale de Clermont-Ferrand, datée de 1260-1270[533].

En parallèle Michelle Gaborit souligne pour l'Aquitaine, au XIV^{e} siècle, que la technique de pose de la couleur peut être rapide et simplifiée avec l'exemple de l'église du prieuré de la Grange à Durance (Lot-et-Garonne). Les teintes y sont très peu nombreuses, du rouge et du jaune, essentiellement placées rapidement, par balayage qui, par exemple, suivent la direction des plis pour les vêtements et qui créent le relief avec une grande économie de moyens. Ce processus semble apparaître en Touraine au XIV^{e} siècle avec les scènes hagiographiques de Cravant-les-Côteaux (campagne 6) et les anges peints dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 3).

6.3. La gestuelle

Les traces d'empâtements et les stries laissées par les pinceaux autorisent la restitution et l'identification de différents types de gestes pour appliquer les couleurs. Étudier la gestuelle permet donc d'appréhender les stratégies mises en place par les peintres, consciemment ou non, pour travailler rapidement, efficacement et avec confort. Dans certains cas, il devient également possible de déterminer la main dominante par l'observation de ces traces.

À Cangey, les brosses ayant servi à appliquer le badigeon de fond et à colorer les aplats ont laissé de nombreux empattements qui indiquent que le peintre colorait sa forme en commençant par le haut puis descendait à l'aide de gestes assez amples (campagne 1, fig. 72a). Ce geste ample de haut en bas est reproduit pour colorer les aplats de l'église Notre-Dame à Rivière (campagne 1 fig. 72a). Dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, les traits et aplats des personnages sont le plus souvent posés par des gestes allant du haut vers le bas et en oblique de

[532] MAIREY, 2001, p. 76-77.
[533] COURTILLE, 2003, p. 113.

la droite vers la gauche (campagne 2, fig. 72a). Cette pratique, identifiée dans des peintures romanes exécutées selon une technique mixte entre les XI^{e} et XII^{e} siècles, se retrouve également dans la peinture gothique à la détrempe du XIII^{e} siècle. En effet, dans l'église Notre-Dame de Fougeray à Cormery les pinceaux ayant servi à colorer les nimbes des personnages de la Vierge à l'Enfant (campagne 1) épousent les ondulations des cheveux dans un mouvement descendant et le peintre détoure la forme générale des vêtements ainsi que des candélabres avant de remplir l'ensemble par de grands gestes verticaux, comme dans les églises de Rochecorbon (campagne 2), d'Azay-le-Rideau (campagne 3) et de Sorigny (campagne 1, fig. 72b, c). De même pour le candélabre à gauche, le peintre commence par colorer la soucoupe selon le même procédé. Ce geste ample et descendant pour remplir les aplats perdure du XI^{e} jusqu'au XIII^{e} siècle au moins. Cette pratique semble indépendante du choix de la technique, à frais ou à sec, et paraît plutôt conditionnée par la praticité et l'efficacité du mouvement. En revanche, dans le chœur de l'église Saint-Nicolas à Tavant, le peintre applique les fonds selon un geste allant de la gauche vers la droite et détoure les figures. Cette manière de procéder correspond à l'ordre d'enduisage des surfaces et au sens de lecture des scènes (campagne 1, fig. 72a).

Dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2), le peintre commence par détourer la forme à colorer avant de la remplir à la brosse par de grands gestes (fig. 72a). Cette manière de procéder se retrouve également dans la peinture à sec, par exemple pour les chevelures, les étoffes et les objets peints dans l'église Notre-Dame de Fougeray à Cormery évoquée précédemment (campagne 1), ainsi que pour la Cène de l'église Saint-Georges à Rochecorbon dont les traces laissées par le pinceau montrent que le peintre colore les contours de la figure avant d'en peindre l'intérieur par de grands gestes obliques (campagne 4, fig. 72b, c). La décomposition en deux temps de la coloration d'un aplat, un premier dédié au détourage de la forme et le second à son remplissage, permet aux peintres d'éviter tout débordement tout en assurant un travail rapide. Le rendu fini est donc propre et exécuté avec rapidité, peu importe la technique employée, à frais ou à sec.

Dans le chœur de l'église Saint-Nicolas à Tavant (campagne 1) et sur la Cène de l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 2), les coups de pinceau respectivement dans les fonds colorés et le fond jaune ont principalement été donnés de gauche à droite et de haut en bas.

Cette manière d'utiliser le pinceau laisse supposer que les peintres de ces deux ensembles étaient droitiers[534] (fig. 72a, b).

6.4. Les pochoirs

Après avoir appliqué les couleurs au pinceau, les peintres peuvent compléter les fonds à l'aide de motifs appliqués au pochoir. Le pochoir est un modèle dans lequel est découpé un motif généralement géométrique et qui, appliqué sur la surface à décorer, permet soit d'en graver les contours, mais nous n'en avons pas d'exemples dans ce corpus, soit de le peindre directement en passant le pinceau sur l'ensemble de l'objet qui fait fonction de cache pour les parties réservées. La plaque est donc évidée d'un motif ornemental qui permet de le reproduire très rapidement, de manière régulière et répétitive. Le pochoir permet aux peintres et à leurs aides de produire des motifs normalisés[535]. Le pochoir est plaqué sur la surface à décorer et est recouvert de peinture, à la brosse, au pinceau ou peut-être à l'aide d'éponges de tissu. Une fois le pochoir retiré, le motif est coloré selon la forme créée par la découpe[536]. L'utilisation du pochoir semble assez peu compatible avec l'enduit frais qui formerait une surface relativement molle dans laquelle il pourrait s'enfoncer. L'enduit pourrait éventuellement adhérer au pochoir. En revanche, l'utilisation de cet outil est plus aisée sur une surface sèche et solide, ce qui explique son utilisation pour les peintures *a secco*. L'usage du pochoir se reconnaît à la répétition mécanique du modèle et aux petites irrégularités sur les contours des motifs qui proviennent des applications successives[537]. Le pochoir s'emploie sur les fonds de scènes des églises de Beaulieu-lès-Loches (campagne 3), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2,

[534] BERTRAND, 2001, p. 197.
[535] ZANARDI, BLAMOUTIER, 1999, p. 46.
[536] WEYER, PICAZO, POP, CASSAR, OZKOKE, VALLET, SRSA, 2015, p. 140.
[537] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 17.

5), de Descartes (campagne 5), de Cravant-les-Côteaux (campagne 7), de Rigny-Ussé (campagne 4, fig. 73a, b) et à la cathédrale de Tours (campagne 4)

Paul Philippot, Paolo Mora et Laura Mora indiquent que la date d'apparition du pochoir est difficile à situer, mais que son emploi est courant à partir de la fin du XIV^e^ siècle[538]. Dans ce corpus, la première peinture murale avec pochoir a été réalisée entre le milieu et la fin du XIII^e^ siècle et se trouve dans l'église de Beaulieu-lès-Loches (campagne 3), puis à la fin du XIII^e^ siècle à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2). Les exemples de l'église de Cravant-les-Côteaux (campagne 7) et de la cathédrale de Tours (campagne 4) montrent que l'emploi du pochoir perdure au XIV^e^ siècle et se fait plus fréquent au XV^e^ siècle à Rigny-Ussé (campagne 4), à Descartes (campagne 5) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5).

Les motifs se complexifient à mesure que l'on avance dans le Moyen Âge. En effet, vers la fin du XIII^e^ siècle, le motif du pochoir dans l'église de Beaulieu-lès-Loches (campagne 3) est une simple quintefeuille, à laquelle s'ajoutent des disques et des trèfles à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2, fig. 73a, b). La quintefeuille s'emploie toujours au XIV^e^ siècle dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux (campagne 7). Les motifs des pochoirs se diversifient aux XIV^e^ et XV^e^ siècles et peuvent coexister sur une même scène. Dans la cathédrale de Tours (campagne 4), on utilise un pochoir au motif de fleur stylisé rappelant les brocarts des étoffes. Un nouveau motif de fleur aux pétales fins et pointus apparaît à Descartes (campagne 5). Trois types de pochoirs sont utilisés à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5) : une quintefeuille remplie de points et inscrite dans un cercle, une fleur de lys avec deux points et une fleur à cinq pétales triangulaires entourée de points dessinés à main levée. À Rigny-Ussé (campagne 4), cinq motifs ont été colorés à l'aide de pochoir : des étoiles à six branches jaunes sur la voûte, du houx rouge sur le mur sud ou noir sur le mur nord, du houx rouge avec des feuilles vertes ainsi que des feuilles avec tige vertes pour le fond des orants et une fleur stylisée rouge imitant le brocart des étoffes dans l'ensemble de la dernière travée du chœur. Dans ce corpus, les semis de motifs au pochoir habillent les fonds de scènes. Les couleurs varient, mais les peintres

[538] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 151.

utilisent principalement le rouge, parfois le blanc pour les fleurs à Descartes (campagne 5), le noir, le jaune ou encore le vert à Rigny-Ussé (campagne 4).

Christine Leduc-Gueye constate en Anjou au XV^{e} siècle que le goût renouvelé pour les décors couvrants favorise l'utilisation et le perfectionnement du pochoir pour des motifs généralement stylisés telle que les fleurs, ce que l'on observe également en Touraine. Le matériau employé pour réaliser les pochoirs de ce corpus n'est pas connu. Les pochoirs devaient être semi-rigides, pouvoir être entretenus, lavés pour être réutilisés et pouvoir se ranger facilement pour le transport. L'emploi de papier, parchemin ou carton paraît peu probable, car ces matériaux sont trop coûteux et réagissent mal à l'eau. Leur emploi répété sur le mur, avec une peinture liquide, implique le gondolement du pochoir et le rendrait inutilisable assez rapidement. Par ailleurs, ces matériaux risquent également de se détériorer rapidement au lavage. Les pochoirs découpés dans une planche de bois de fine épaisseur offriraient l'avantage de résister à l'eau, donc aussi au lavage, et aux déformations liées à l'utilisation répétée d'un mélange de pigments et d'eau. La faible épaisseur de la planche et l'utilisation d'essences plus flexibles permettraient d'adapter le pochoir à la courbe d'une voûte. En revanche, son emploi serait impossible sur les nervures des arcs et des colonnes, ainsi que sur des surfaces aux reliefs plus marqués. Suivant leur grandeur, le transport de planches ne serait pas forcément aisé. Les peintres employaient plus probablement des pochoirs découpés dans la peau. Ce matériau est résistant à l'eau, facile à nettoyer et à faire sécher. Les peaux peuvent être de grandes surfaces puisqu'il suffit de les rouler pour les ranger et les transporter. Ainsi, on peut découper un seul motif répété sur une même peau avec un espacement standardisé pour gagner en temps de réalisation et en régularité. La souplesse de la peau la rend adaptable à toutes les surfaces. Enfin, la présence de cuir est assez courante sur les chantiers de construction donc son approvisionnement relativement aisé.

6.5. Les cabochons

L'utilisation de dorure et de cabochons n'a été détectée que sur des peintures de la cathédrale de Tours. L'emploi de pierreries, dont il ne reste que les petites excavations dans le support mural, est attesté sur les nimbes de la Vierge et de l'Enfant (campagne 2) et celui de l'évêque (campagne 5, fig. 74). Ces deux œuvres ont respectivement été attribuées au début du XIV^{e} siècle et à la fin du XV^{e} siècle, mais l'utilisation de cabochons en peinture murale n'est en rien

une nouveauté et existe au moins depuis la période romane[539]. L'emploi de verre est d'ailleurs bien connu, notamment sur les médaillons qui couronnent le décor d'arcatures aveugles du mur de soubassement de la chapelle haute de la Sainte Chapelle à Paris. Le décor peint, réalisé avant 1254, se compose d'un cadre en forme de quadrilobe réalisé à partir de stuc doré. Au milieu, une scène peinte sur pierre se détache en léger relief sur un fond alternativement de verre bleu orné de motifs dorés ou de pierre guilloché et doré[540]. Les fonds gaufrés et dorés réalisés à partir d'une feuille d'étain sont fixés avec une résine sur une couche d'ocre jaune. Ces fonds de verre illustrent au XIII^{e} siècle la technique du « verre églomisé », selon l'appellation du XVIII^{e} siècle. Cette technique, déjà connue pendant l'Antiquité, était assez répandue à l'époque gothique, notamment sur le jubé de la cathédrale de Bourges[541].

Dans ce corpus, la dorure s'utilise sur les nimbes des campagnes 1, 2 et 7, sur les bijoux de la Vierge (campagne 2), et sur les blasons et les rinceaux (campagne 3, fig. 74). Ces campagnes sont réalisées entre la fin du XIII^{e} et la fin du XV^{e} siècle. Les dorures sont généralement localisées sur les auréoles ou couronnes des personnages importants (Christ, Vierge, Rois), sur des attributs (clefs, calices, bijoux…), sur les vêtements pour simuler les riches étoffes ou sur des motifs décoratifs, floraux ou astraux. L'utilisation de dorure en peinture murale remonte au moins au XI^{e} siècle avec l'exemple des peintures de l'absidiole sud de l'église Saint-Nicolas de Nogaro dans le Gers[542]. Les traités de Théophile (XII^{e} siècle) et de Cennini (vers 1400) évoquent deux techniques de dorure. Aurélie Mounier observe que la mise en œuvre des feuilles métalliques se diversifie et se complexifie en fonction du motif à représenter et de l'effet recherché. Plus tardivement, à partir du XV^{e} siècle, la technique du brocart appliqué a été mise en évidence[543].

[539] COURTILLE, 2002, p. 7.
[540] MAIREY, 2001, p. 76.
[541] MAIREY, 2001, p. 77.
[542] MOUNIER, DANIEL, 2013, p. 35.
[543] MOUNIER, DANIEL, 2013, p. 35.

6.6. Le brocart appliqué

Le brocart appliqué est une technique de peinture en relief reproduisant les fils d'or et d'argent des « brocarts », c'est-à-dire de l'étoffe de soie rehaussée de dessins brochés d'or et d'argent. Ces motifs ornementaux présentent un léger relief. Ils sont fabriqués à partir d'une matrice gravée en bois ou en métal. Une feuille d'étain est souvent déposée et tamponnée sur la plaque gravée afin que les motifs apparaissent. Un mélange à base de cire ou de colle protéinique chargée de craie est coulé dans le moule. Le motif en relief, démoulé, est ensuite fixé à l'aide d'un adhésif sur le support ou la couche colorée[544].

Le brocart appliqué s'emploie sur certaines peintures de la cathédrale de Tours (campagnes 5, 7) et dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7, fig. 75). Aurélie Mounier et Floréal Daniel observent que son utilisation connaît un essor entre le milieu du XV^{e} siècle et le milieu du XVI^{e} siècle. La même constatation peut être faite dans ce corpus, car les campagnes 5 et 7 de Tours et la campagne 7 de Saint-Christophe-sur-le-Nais ont été réalisées au cours du XV^{e} siècle.

La pose des brocarts appliqués intervient dans les dernières étapes de la mise en œuvre des couleurs, sans toutefois être la dernière. En effet, la feuille métallique peut être rehaussée d'ombres et de lumières. Dans la cathédrale de Tours (campagne 5), les losanges au brocart du nimbe de l'évêque sont rehaussés de blancs sur la partie gauche du motif et ces lumières sont à mettre en lien avec les rayons lumineux provenant de la baie de la chapelle. Aussi, par son emplacement et l'emploi du brocart appliqué que l'on retrouve fréquemment sur les panneaux, cette peinture semble faire office de retable mural. Quelques traces de pigments bleus et blancs recouvrent certaines plaques de la cape de saint Gilles dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7). Par ailleurs, à Ponthoz, le brocart appliqué se compose d'une feuille d'étain

[544] MOUNIER, DANIEL, 2013, p. 38.

parfois recouverte de peinture peut-être pour donner un aspect juteux aux grenades[545]. L'ajout de peinture sur les brocarts permet de capter la lumière et de faire scintiller le motif. De fait, la lumière et les reflets que la peinture procure et la matière vont de pair[546].

Ces brocarts appliqués décorent le fond des scènes, imitant des tentures ou le tissu précieux des vêtements comme à Tours (campagne 7), le col d'un évêque à Tours (campagne 5) et la cape de saint Gilles à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7), ou encore pour souligner les attributs iconographiques d'un saint, car le brocart appliqué imite des pierreries du nimbe d'un évêque et rehausse sa crosse à Tours (campagne 5), les crosses de l'évêque et de l'abbesse à Tours (campagne 7), ainsi que le bâton de saint Gilles à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7). À Tours (campagne 7), les brocarts appliqués du fond se composent de deux motifs : l'un en bouquet de chardons et l'autre en grandes feuillées. Ils agrémentent le centre de chaque module. À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7), la cape de saint Gilles est ornée de fleurs inscrites dans des carrés entourés par un hexagone. Ces deux décors simulent les tentures ou le tissu précieux des vêtements. Les brocarts mettent le plus souvent en valeur les nimbes, les ornements vestimentaires, les draps d'honneurs, les livres ou tout objet métallique (pièce d'armure, armes, bijoux…), des motifs variés souvent employés pour le fond (étoiles, végétaux) ainsi que certains emblèmes ou motif héraldiques (armoiries, devises)[547]. Les applications de brocarts dans les deux exemples de Tours et de Saint-Christophe-sur-le-Nais correspondent donc à une disposition fréquemment observée.

En France, le brocart appliqué se trouve, sans exhaustivité, sur le tombeau de Louis II d'Anjou dans le chœur de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers[548], en Auvergne dans l'église Saint-Bonnet-le-Château pour les étoiles, la boucle de ceinture et la devise « esperance » attribuée à Louis II de Bourbon sur les ceintures (1410-1420), à la chapelle du Sépulcre à Aumale (Haute-Normandie) pour les étoiles de la voûte (1520)[549] ou encore pour les vêtements[550] dans la chapelle Saint-Exupère de Blagnac en Haute-Garonne au XVI^{e} siècle. De fait, la technique est

[545] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 180.
[546] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 341.
[547] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 343.
[548] LEDUC, 2007, p. 28, 66-69.
[549] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 348.
[550] MOUNIER, DANIEL, 2013, p. 39.

commune pour la sculpture et la peinture murale. En Belgique, les exemples d'applications métalliques ne concernent que quelques rares ensembles de qualité technique et stylistique exceptionnelle, tous datés du XV^{e} siècle. Le brocart appliqué est attesté pour les sculptures et les fonds du décor peint qui accompagne le groupe sculpté de la Mise au tombeau de la collégiale Saint-Vincent de Soignies, attribué au troisième quart du XV^{e} siècle. Le brocart s'utilise également sur un globe terrestre sur lequel reposent les pieds du Christ du Jugement dernier dans l'église Saint-Léonard de Zoutleeuw, à la fin du XV^{e} siècle. On en trouve sur les vêtements et le pourtour des nimbes de la Crucifixion de l'église Notre-Dame de Dendermonde, datée du second quart du XV^{e} siècle. Enfin, le brocart appliqué est utilisé sur le nimbe du Christ de la Crucifixion de l'église Sainte-Catherine de Diegem, attribuée au troisième quart du XV^{e} siècle[551]. La technique du brocart appliqué se trouve également sur d'autres supports : sur l'ancien jubé de la cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte de Nevers (Nièvre) vers 1350 ou encore sur les motifs des étoffes et ceux du fond du décor peint accompagnant le tombeau de l'évêque Otto III de Hachberg à la cathédrale de Constance en 1445[552], ou sur un retable allemand de 1487, saint Luc peignant la Vierge, provenant de l'ancienne église des Augustins de Nürnberg[553]. Ces différents cas illustrent que l'emploi de feuilles métalliques est plus courant que l'on a pu le croire, mais leur usage est réservé aux œuvres prestigieuses.

Les fonds dorés ou argentés ou des motifs d'or ou d'argent sont très courants dans les manuscrits précieux et les panneaux peints, l'emploi de la matière métallique dans la peinture murale médiévale est moins fréquent, en dehors de l'Italie. Les applications métalliques sont attestées dans la peinture religieuse et profane. On en dote les peintures luxueuses : par exemple les peintures murales funéraires dans les églises et les cycles exceptionnels dans des demeures privées[554]. L'utilisation du brocart appliqué ne se trouve que dans deux édifices du corpus et

[551] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 343.
[552] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 347.
[553] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 350.
[554] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 343.

principalement dans des campagnes picturales effectuées dans un site d'importance à savoir la cathédrale de Tours. Souvent, il s'agit d'ensembles exceptionnels créés par des seigneurs laïcs ou prélats de première importance[555]. Toutefois, l'utilisation de cette technique uniquement dans des sites de prestige tend à être nuancée par la présence de brocart appliqué dans l'église paroissiale de Saint-Christophe-sur-le-Nais. Pour des périodes antérieures, Carlos Mancho a souligné que les peintres de l'ensemble peint du XII^{e} siècle de Sorpe avaient utilisé des matériaux précieux, tels que du lapis-lazuli, de l'étain et du plomb, alors que le bâtiment n'était qu'une église paroissiale[556]. Le choix des matériaux ne dépendait pas des peintres, mais plutôt du concepteur ou commanditaire du décor. L'auteur reconnaît à Sorpe un promoteur avec des moyens financiers importants par rapport à des centres plus puissants et, qui avait la volonté d'enrichir un bâtiment apparemment modeste. Nous pouvons envisager une situation analogue dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais.

En plus de l'emploi de la technique du brocart, sa préciosité pourrait provenir des matériaux employés. Dans la cathédrale de Tours (campagne 5), l'oxydation orangée du métal suggère la présence de fer dans ce brocart. Il faudrait donc recourir à des analyses en laboratoire pour caractériser les métaux utilisés pour les plaques : étain, argent, or ou alliage.

[555] HANS-COLLAS (dir.), 2016, p. 343.
[556] MANCHO, 2016, p. 173.

Chapitre 7 : L'identité des peintres

Après avoir abordé les différentes étapes du déroulement du chantier à l'échelle d'un atelier, nous tenterons à partir des sources disponibles de cerner le statut du peintre : clerc ou laic, maître ou apprenti et les noms ou les titres par lesquels il est désigné. Enfin, la notion d'attribution sera abordée à travers la reconnaissance de plusieurs mains.

L'organisation d'un chantier de peinture est assez peu connue concernant le Moyen Âge central. Le terme d'atelier, émanant de textes plus tardifs, est transposé sur des chantiers des XI^e^ et XII^e^ siècles par l'historiographie mais sans s'attarder sur les éléments que cela implique : un maître accompagné de plusieurs peintres et des commis qui étaient peut-être dans le même temps des apprentis, sans que l'on sache si les équipes étaient stables ou constituées à l'occasion d'une commande spécifique. Comme le souligne Marcello Angheben, la notion d'atelier suppose également que le maître forme des apprentis, ce qui implique que la facture puisse sembler moins maîtrisée, et que l'on peut l'attribuer à l'un d'entre eux ou à un peintre moins aguerri[557], comme dans la crypte de Tavant. On suppose également que le maître impose à son équipe un style ou du moins des normes destinées à harmoniser l'ensemble de l'œuvre. Même si ces interprétations sont hypothétiques, l'analyse formelle permettra de confronter les œuvres à ces différents scénarios et d'en questionner la véracité.

7.1. Les recherches en archives

En l'absence d'inscriptions ou d'autographes directement sur les peintures, l'identité des peintres peut être appréhendée par les recherches en archives. Qui sont les peintres : sont-ils des professionnels, des apprentis en cours de formation intégrés à un atelier itinérant, des ecclésiastiques qui peignent l'église qu'ils occupent ou appartenant à leur réseau monastique ?

S'il est possible de reconnaître un même atelier ou peintre au sein d'un bâtiment en se fondant sur des observations relevant de la technique et du style, suivre un atelier d'un bâtiment à l'autre

[557] ANGHEBEN, parution prévue en 2022.

pose plusieurs difficultés : la possibilité que le peintre n'ait peint qu'un édifice, la destruction des peintures, la distance géographique trop important entre deux œuvres, ou encore l'évolution de la technique et du style du peintre qui est difficile à appréhender en l'absence d'archives attestant l'auteur de l'œuvre. Dans ce corpus, nous avons pu attribuer, grâce à l'étude de la technique et du style, des scènes localisées en différents endroits d'un bâtiment à un même atelier ou peintre, c'est-à-dire à une même campagne, mais nous n'avons pas mis en évidence le parcours d'un peintre ou d'un atelier d'un édifice à l'autre.

À la fin des chartes, la consultation des listes des témoins et de leur fonction, *colorator* ou *pictor* en latin médiéval pour identifier les peintres, permet de retrouver les noms et de savoir si la personne était un laïc ou un religieux et éventuellement de suivre leur itinérance. La recherche d'informations sur les peintres dans les cartulaires tourangeaux et dans les archives de chacun des édifices du corpus s'est révélée infructueuse. L'investigation a donc été étendue aux diocèses environnants : le cartulaire manceau de Marmoutier[558], celui du Dunois[559] et du Vendômois[560], ainsi que le cartulaire de la Trinité à Vendôme[561]. Nous n'avons relevé de mention de peintre ni dans le cartulaire de Marmoutier pour le Vendômois, ni dans celui pour le Dunois. En revanche, on trouve la mention d'un « *ingeniator* », un laïc nommé Gibertus, dans une charte de 1096[562] dans le cartulaire du Dunois, qui relève donc vraisemblablement de l'architecture, mais pas de la peinture.

Puis, on trouve plus tardivement la mention du moine Rufus ou Robertus qui occupe la fonction de *scriba* au XI^e^ siècle dans le cartulaire manceau de Marmoutier[563], mais il s'agit

[558] Cartulaire manceau de Marmoutier, voir LAURAIN, 1945.
[559] Cartulaire de Marmoutier pour le Dunois, voir MABILLE, 1874.
[560] Cartulaire de Marmoutier pour le Vendômois, voir TREMAULT, 1883.
[561] Cartulaire de la Trinité de Vendôme, Paris, Picard et fils, 1893.
[562] Charte LXIV, 1096, Cartulaire de Marmoutier pour le Dunois, voir MABILLE, 1874, p. 57.
[563] Cartulaire manceau de Marmoutier, Arch. De la Sarthe, H 362 / Bibl. Nat. Lat. 5441, tome 1, p. 229, voir LAURAIN, 1945, p. 126.

vraisemblablement d'un peintre scribe, peut-être enlumineur, mais probablement pas d'un peintre sur les murs. En 1180, le moine Guillelmus est qualifié de *scriptor* à Torcé[564] et devrait avoir une fonction similaire à celle de Rufus. Dans le même cartulaire entre 1104 et 1124, le laïc Petrus est qualifié de *pintor* au Mans[565]. Ces trois mentions montrent que l'on distingue le scribe, peut-être l'enlumineur, du peintre. Le peintre, sur chevalet et/ou sur mur sans que la distinction soit faite, était un laïc dans le cas de Petrus alors que la réalisation des manuscrits était confiée à des moines. On peut donc en déduire d'après ce cartulaire, avec prudence, que les peintres étaient plutôt des laïcs.

Les trois mentions de peintres laïcs, chacun qualifié de *pictor*, dans le cartulaire de la Trinité à Vendôme abondent en ce sens. En 1199, deux peintres laïcs, Robin et Davi, servent de témoins au seigneur André d'Alluyes au Château[566]. Le peintre Davi réapparaît comme témoin en 1211 pour Jean II d'Alluyes[567]. Les deux mentions du peintre Davi semblent mettre en évidence de rattachement d'un peintre à un seigneur et/ou sa famille, comme un peintre attitré. Ainsi, la consultation des cartulaires montre que les travaux de peinture, probablement sur les murs, étaient plutôt confiés à des professionnels laïcs, au moins entre les XI^{e} et XIII^{e} siècles, et certainement après. Le fait que les travaux de peinture soient confiés à des peintres professionnels n'est pas étonnant au regard des techniques à maîtriser, qui demandent une formation et de l'expérience spécifique inhérente au support.

À Bourges, les archives de la fin du XV^{e} siècle livrent les termes d'« imagier », « faiseur d'images », « imageur », qui renvoient aux sculpteurs pouvant combiner cette activité avec celle du vitrail, de l'enluminure ou de la peinture sur bois ou toile. Toutefois, la peinture murale

---

[564] Cartulaire manceau de Marmoutier, Arch. De la Sarthe, H 375, p. 1, n°2, voir LAURAIN, 1945, p. 169.
[565] Cartulaire manceau de Marmoutier, Bibl. municipale du Mans, ms. 100, n° 85 / Bibl. Nat. LAT. 5441, p. 249, voir LAURAIN, 1945, p. 370.
[566] Cartulaire de Marmoutier pour le Vendômois, AD Loir-et-Cher, ms. 5419, f. 36 voir TREMAULT, 1883, p. 498.
[567] Cartulaire de Marmoutier pour le Vendômois, AD Loir-et-Cher, ms. 5419, f. 34, voir TREMAULT, 1883, p. 31.

n'est pas mentionnée[568]. On dénombre à Bourges une cinquantaine de peintres, enlumineurs et verriers entre la fin du XV^e^ et le début du XVI^e^ siècle, soit autant qu'à Tours à la même époque. Cependant, si certains de ces peintres utilisaient d'autres supports (tapisserie, broderie, cartons de sculptures, plans, vitraux), aucun ne peut être formellement associé à des décors monumentaux[569], ce qui montre bien la spécificité de la peinture murale.

7.2. L'évolution de la manière de peindre

Dans ce corpus, dix-sept campagnes picturales ont été réalisées selon une technique mixte issue de la fresque : les églises de Rochecorbon (campagne 3), de Tavant (campagnes 1 et 2), de Cangey (campagne 1), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), Rivière (campagnes 1, 2), de Descartes (campagne 2), de Cravant-les-Côteaux (campagnes 2, 3, 5), le prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher (campagne 2), la chapelle du Liget (campagne 1) ainsi que la chapelle Sainte-Radegonde (campagne 2) et la collégiale Saint-Mexme (campagnes 2, 3) à Chinon.

Comme indiqué dans les chapitres précédents, l'emploi de cette technique induit une mise en œuvre des premières étapes colorées sur enduit frais tandis que la peinture est achevée à sec avec un liant. Généralement, le peintre rattrape l'irrégularité du mur, particulièrement lorsqu'il est composé de moellons, avec l'*arriccio*, recouvert dans un deuxième temps par l'*intonaco*. L'*intonaco*, appliqué en une ou plusieurs couches, suffit pour créer l'interface entre la maçonnerie et les pigments lorsque le mur est appareillé. De ce fait, l'épaisseur et le nombre des couches varient en fonction de la qualité de l'appareil des murs. En revanche, dans quatre exemples, les peintres conservent l'*arriccio* alors que l'appareil des murs est régulier : les églises de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), de Tavant (campagne 1), la chapelle du Liget (campagne 1) et la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 3). Il est probable que la fonction de réserve d'humidité de l'*arriccio* pour peindre sur enduit frais plus longtemps en soit la raison. La stratigraphie des mortiers a été considérablement simplifiée au Moyen Âge

[568] GOLDMAN, 2017, p. 59-63.
[569] GOLDMAN, 2017, p. 65.

par rapport à la peinture murale romaine : le lissage de l'*intonaco* tend à disparaître puisqu'il ne se trouve qu'à Lignières-de-Touraine et à la chapelle du Liget. Le polissage de la peinture pour la rendre brillante a été abandonné.

L'atelier pouvait tracer une *sinopia* sur la couche précédant l'*intonaco* destiné à recevoir les pigments, afin de définir sur le mur l'ébauche du projet et de délimiter la portion d'ouvrage à réaliser en une journée de travail. L'utilisation de ce procédé, qui est apparemment assez exceptionnel pour la peinture romane, ne se retrouve que dans l'église de Rivière (campagne 1) et au prieuré d'Azay-sur-Cher (campagne 2, fig. 76). La *sinopia* témoigne de l'organisation du travail avant de peindre le mur et confirme que le programme iconographique était conçu au préalable. L'application des plages d'enduit, qui sont rapidement colorées, s'effectue en adéquation avec la composition peinte, car les raccords tendent à délimiter des unités de composition ou des configurations décoratives, même si les joints ne coïncident pas toujours parfaitement avec les contours des figures puisqu'ils divisent parfois des personnages comme à Rivière.

Lorsque le joint déborde sur la surface d'enduit adjacente, son examen permet d'établir la chronologie relative des étapes de travail[570]. Il devient possible d'appréhender la conception de l'agencement décoratif puisque l'observation du système d'application des enduits permet d'identifier l'ordre, mais aussi le rythme, selon lequel la peinture progresse au jour le jour. On observe alors deux grands types de répartition des joints, toujours guidé par l'iconographie. Dans le premier cas, la composition s'articule autour d'un personnage central, par exemple un Christ en majesté (fig. 77). La peinture est divisée en quatre parties : on commence par enduire et peindre le centre, c'est-à-dire le sujet majeur, avant de progresser de haut en bas. Cette division permet à deux équipes de réaliser le décor de la voûte, afin d'optimiser les ressources humaines et le temps de travail.

Le deuxième cas concerne les cycles qui s'étagent en registres : les peintres posent leurs surfaces d'*intonaco* en *pontate*, en appliquant toujours les surfaces d'enduit de haut en bas (fig. 78). Sur les berceaux, on commence par poser la première *pontata* au sommet du berceau

[570] MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 13.

puis les suivantes en descendant sur les côtés afin que deux équipes puissent réaliser les registres situés les uns en face des autres. Parfois, la *pontata* est divisée par des joints verticaux qui délimitent une scène. Dans l'ensemble des peintures de ce corpus, le recouvrement des enduits indique que la pose s'effectuait de la gauche vers la droite, c'est-à-dire dans le respect du sens de lecture du cycle narratif. Dans la nef de Saint-Savin, Carolina Sarrade a démontré que les peintres enduisent et colorent les surfaces d'ouest en est sur la voûte nord et dans le sens contraire d'est en ouest sur la voûte sud, c'est-à-dire dans le sens de lecture des scènes et des inscriptions les accompagnants[571]. Toutefois, ce n'est manifestement pas la seule manière de procéder puisque les surfaces semblent être enduites à l'inverse de la chronologie narrative à la chapelle du Liget, c'est-à-dire de la droite vers la gauche (campagne 1). Ce cas n'est pas isolé, car Marcia Kupfer indique que le peintre de l'église de Vic enduit et peint à l'inverse du sens de narration[572]. Malheureusement, l'auteure ne soumet, dans son article, aucune photographie des raccords d'enduit et aucun relevé légendé indiquant l'emplacement de ces raccords et le sens de recouvrement des surfaces. Il est donc difficile de vérifier cette information.

À partir de ces éléments, il est possible de proposer une hypothèse de restitution d'un chantier pictural roman à travers l'exemple le mieux conservé de Rivière (campagne 1, fig. 49). Après l'application de la *sinopia*, on enduit le premier panneau pour recevoir les premières étapes colorées sur enduit frais. Pour gagner du temps, le peintre pouvait achever la mise en couleur de la première surface à sec pendant qu'un autre enduisait la deuxième surface et appliquait les premières étapes colorées sur l'enduit encore frais. Le procédé se répétait, le deuxième peintre achevant la peinture de la deuxième surface à sec pendant qu'un autre enduisait la troisième surface et y appliquait les premières étapes colorées sur enduit frais. Toutefois, chaque chantier offre ses propres contraintes, le nombre de couches préparatoires varie selon l'appareil et la mise en œuvre peut être simplifiée en raison d'une iconographie moins ambitieuse, ou des moyens financiers disponibles, ce qui peut se traduire par exemple par l'absence de *sinopia* et modifier le déroulement global de la mise en œuvre.

[571] SARRADE, rapport, 2016.
[572] KUPFER, 1986, p. 115.

Dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon, il semblerait que les trous de boulin ayant servi au montage des maçonneries aient été réemployés pour l'échafaudage de la peinture (fig. 80). Une fois que le niveau de circulation de l'échafaudage est planchéié, le précédent devient inutile et est donc démonté. L'enduit est appliqué de haut en bas pour éviter de salir les surfaces inférieures et on démonte progressivement l'échafaudage afin de réutiliser les platelages.

La surface est enduite puis rapidement colorée. La première étape consiste en la mise en place de lignes de construction sur enduit frais, qui peuvent être tracées au pinceau, battues au cordeau et, plus rarement, incisées. Après avoir placé les éléments géométriques de la composition, le peintre dessine les silhouettes de ses personnages à l'aide de son dessin préparatoire, le plus souvent tracé en rouge. Une fois que la composition est esquissée, le peintre peut la mettre en couleur. La palette chromatique romane se compose principalement de rouge, de jaune et de blanc. Le noir s'emploie dans la très grande majorité des campagnes. Le vert est assez fréquent sans être automatique. En revanche, le bleu est plus rare et réservé aux éléments sacrés.

Les pigments employés correspondent majoritairement à des pigments compatibles avec la fresque à savoir les terres naturelles et les ocres, qui offrent une gamme étendue de couleurs. Leur facilité d'utilisation, leur abondance dans des gisements locaux et leur faible coût en font des pigments très courants dans la peinture romane. Les conseils des traités de peintures et les analyses physico-chimiques tendent à démontrer que les pigments incompatibles avec la chaux étaient appliqués à sec avec un liant organique. Par ailleurs, les peintres romains appliquaient également certaines étapes à sec[573]. L'emploi de la technique mixte résulte donc d'une adaptation aux pigments employés, mais également d'une volonté de contourner les difficultés de la fresque.

Lorsque Stéphane Treilhout évoque les fresques de la Renaissance, il met en évidence le nombre très restreint de couches superposées. Selon l'auteur, la stratigraphie ne comporte qu'une ou deux couches picturales. De fait, la technique de la fresque limite fortement les superpositions et les repentirs, car la multiplication de passages répétés du pinceau sur l'enduit risquerait de le gâcher. L'emploi de la fresque pose donc de réelles difficultés aux peintres et

[573] TREILHOU, 2020, p. 252.

demande une grande maîtrise du pinceau. Cette difficulté à superposer les couches peut donc être considérée comme la spécificité de la fresque. Réduire le nombre de couches implique de ne pas avoir droit à l'erreur, au repentir, ne pas avoir recours à des sous-couches ou très peu, mais aussi réduire l'épaisseur des couches et donc limiter leur possibilité de bien recouvrir le fond. Ces inconvénients n'apparaissent pas dans une technique à sec : il suffit d'attendre le séchage d'une couche pour appliquer la suivante sans qu'elles se mélangent. Contrairement à la fresque, la technique de la détrempe permet d'utiliser de nombreuses strates colorées et des sous-couches[574].

Enfin, si le phasage de la mise en œuvre des couleurs est souvent assez similaire, les ateliers se distinguent les uns des autres par le nombre de couches colorées. On dénombre en moyenne entre quatre et cinq couches colorées sur les visages. Les exemples suivants se détachent du reste du corpus par l'usage d'un nombre plus élevé de couches, ce qui se traduit par un modelé plus travaillé : six couches à Rivière (campagne 1) et à la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1), sept couches à Rigny-Ussé (campagne 4). Ainsi, le nombre réduit de strates utilisées par un atelier se traduit sur l'œuvre par un rendu plus graphique, ou le dessin occupe une place prépondérante au détriment du modelé : à Beaulieu-les-Loches (campagnes 2 et 3), à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon (campagne 3), à la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagne 6), à Descartes (campagne 3). La combinaison de ces couches et leurs ordres d'apposition contribuent également à différencier les ateliers et à les caractériser : une sous-couche jaune sous les aplats verts dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon, l'utilisation de *verdaccio* ou de pseudo-*verdaccio*, la pose des vêtements avant les carnations, la pose précoce du fond ou encore la coloration des bordures en début ou en fin de réalisation.

Les peintures réalisées *a secco* sont mises en œuvre entre le milieu du XII^e^ siècle et le XV^e^ siècle : dans les églises de Rochecorbon (campagnes 4, 5), d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2, 3), de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 1, 2, 4), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2, 5, 7, 8), de Rigny-Ussé (campagne 4), de Descartes (campagne 4, 5), de Cormery (campagnes 1, 2), de Cravant-les-Côteaux (campagne 7, 9), de Sorigny (campagne 1), à la cathédrale de Tours (campagnes 1 à 7) ainsi que à la chapelle Sainte-Radegonde

[574] TREILHOU, 2020, p. 252-253.

(campagne 3) et de la collégiale Saint-Mexme (campagnes 4, 5, 6, 7) de Chinon. En revanche, la Vierge à l'Enfant, peinte à Rigny-Ussé au début du XIV^{e} siècle, résulte apparemment de la combinaison d'une mise en œuvre sur enduit frais et à sec avec apport d'un liant (campagne 3).

Les pigments des peintures murales réalisées *a secco* sont mélangés à un liant puis appliqués sur une surface sèche, le plus souvent un badigeon. L'emploi d'un *arriccio* pour faire l'interface entre la maçonnerie et le badigeon se justifie lorsque l'appareil du mur est irrégulier et/ou lorsque les joints sont très visibles. Quand le mur est soigneusement appareillé, les peintres y appliquent directement le badigeon, passé en une ou plusieurs couches. La peinture *a secco* offre également la possibilité de repeindre facilement sur des décors antérieurs, sans avoir à les détruire.

Plusieurs liants peuvent être employés et sont choisis selon l'esthétique recherchée, car les liants organiques offrent une finition plus mate tandis que les huiles apportent de la brillance, les réactions chimiques des pigments ou le support. Ces liants, qui peuvent être combinés, permettent un travail approfondi sur les couleurs, mais présentent l'inconvénient d'être moins solides dans le temps qu'une peinture réalisée sur enduit frais. Les peintures qui ont fait l'objet d'identification du liant en laboratoire montrent que les peintres de ce corpus utilisent majoritairement une colle d'origine animale et des liants à base de chaux du XII^{e} au XV^{e} siècle. L'emploi de l'huile comme liant a tendance à se généraliser au XV^{e} siècle, mais les exemples des cathédrales de Tours (campagne 3), d'Angers (1270-1280)[575] ainsi que les repeints des peintures de la collégiale Notre-Dame-la-Grande à Poitiers montrent que l'huile s'utilise dans la peinture murale dès le XIII^{e} siècle. À travers ces trois exemples, l'utilisation précoce de l'huile en peinture murale semble s'implanter dans des édifices d'importances qui pourraient justifier la recherche d'innovation dans la technique picturale.

Les ocres, les terres naturelles et le charbon sont dans la continuité des peintures romanes. L'utilisation de liants facilite la pose des couleurs et élargit la gamme chromatique. Le chlorure de cuivre, l'azurite et le vermillon s'ajoutent dans les peintures gothiques, sans qu'il soit possible de déterminer leur date d'apparition en l'absence d'analyses systématiques.

[575] SUBES-PICOT, 1992, p. 86.

La mise en œuvre des peintures *a secco* est simple. Elle consiste en un badigeonnage de la surface, qui une fois sec, est recouvert par les strates picturales. Un *arriccio* peut faire l'interface entre la maçonnerie et le badigeon pour masquer les irrégularités de la construction. La peinture sur badigeon sec permet d'une part, de diviser les taches entre les maçons et les peintres et d'autre part, de rendre les peintres indépendants des maçons, car la pose des couleurs se fait sur une surface sèche. Le badigeonnage et la mise en couleur à sec permettent de couvrir de grandes surfaces beaucoup plus rapidement. La mise en œuvre sur badigeon sec laisse peu d'indices sur le déroulement du chantier : son rythme, l'ordre de réalisation des scènes et des personnages, les niveaux de planchers des échafaudages et le type d'échafaudage utilisé. Toutefois, l'exemple de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) montre que le chantier est optimisé, car on commence par le Christ central pour ensuite répartir de chaque côté une équipe de peintres afin qu'elles puissent travailler en même temps et sans se gêner (fig. 81).

Cinq campagnes sur trente-quatre présentent des incisions. Le procédé n'est donc pas le plus courant dans la peinture murale gothique, mais son utilisation est similaire sur ces cinq campagnes : elles servent aux tracés géométriques et à indiquer l'emplacement de certaines parties clefs des corps. Les incisions, lorsqu'elles sont présentes, consistent en la première étape de la mise en place de la composition, juste après la pose du badigeon et avant qu'il ne sèche.

Les peintres utilisent ensuite le cordeau pour placer les lignes horizontales de la composition et plus rarement les verticales. La ficelle tendue ou le compas permet de dessiner les éléments circulaires. Ensuite, le dessin préparatoire sert à placer les figures, les architectures et les objets. Il est majoritairement en rouge, plus ponctuellement en jaune et enfin plus rarement en noir. On note l'apparition, dans ce corpus gothique, du dessin préparatoire en brun qui ne se trouvait pas dans les chantiers romans. Si le dessin préparatoire sert à dessiner les contours des figures, la gestuelle des mains, ainsi que les principaux plis et traits des visages, comme dans la peinture romane, l'exemple de l'église de Rigny-Ussé (campagne 3) indique que le peintre cherche la vraisemblance dans le traitement de l'anatomie et dans la chute des drapés (fig. 82). Le peintre dessine d'abord la silhouette complète de la Vierge avant de l'habiller en dessinant les contours de ses vêtements et les plis pour qu'ils tombent correctement, notamment au niveau des genoux. Le peintre cherche donc à adapter la plicature à l'anatomie et s'éloigne du traitement stéréotypé et souvent indépendant des reliefs du corps du dessin préparatoire roman. L'exemple de Rochecorbon (campagne 5) démontre que l'exécution du dessin préparatoire dépend de l'exécutant, car celui-ci se distingue des autres peintres du corpus en esquissant ses figures à l'aide de modules cubiques (fig. 83).

La palette chromatique romane, composée de rouge, jaune, vert, noir et blanc, est déclinée à la période gothique en de nombreuses nuances dont le violet et le turquoise. La simplification de la technique permet un travail plus important sur les couleurs, notamment grâce à l'utilisation de glacis à la cathédrale de Tours (campagnes 2, 3, 7, fig. 84) et à l'église d'Azay-le-Rideau (campagne 3). L'utilisation de la couleur bleue pour les éléments sacrés perdure dans la peinture gothique, mais se fait plus fréquente. L'augmentation de l'utilisation du bleu semblerait corrélée avec l'apparition de nouveaux pigments bleus moins onéreux sur le marché, tel que l'azurite[576]. Le lien entre la date de réalisation de la peinture et sa palette chromatique ne se remarque qu'aux XIV^{e} et XV^{e} siècles. Une première tendance consiste à utiliser une palette restreinte dominée par le rouge à Cravant-les-Côteaux (campagne 7). La seconde se compose de grisailles à Rigny-Ussé (campagne 4) et à Descartes (campagne 5).

Comme indiqué précédemment, la première étape de l'élaboration d'une peinture consiste le plus souvent en la pose des incisions, des lignes directrices au cordeau et des dessins préparatoires pour guider le remplissage. Dans l'ensemble le processus pictural se poursuit avec la pose des plages colorées et des couleurs de fond : carnations, vêtements, nimbes, architectures, bordures, et fonds de scène. Puis on applique les rehauts colorés, les ombres suivies d'un cerne noir, brun uniquement dans l'église de Rochecorbon (campagne 4), pour les contours. Les badigeons sont souvent laissés en réserve pour les fonds. Cette manière de peindre, qui consiste en une économie de temps et de pigments, apparaît, dans ce corpus, au XIII^{e} siècle. Si l'ordre de la mise en œuvre des séquences colorées est, dans l'ensemble, assez proche, quelques détails permettent de distinguer les ateliers : l'utilisation d'incisions dans le badigeon encore frais dans cinq campagnes[577], la pose des carnations et des aplats des figures après celle du fond ou des encadrements et non pas directement après le dessin préparatoire

[576] DENOËL, MORIS, LEPOT, GILBERT, 2008b, p. 129.
[577] A Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2 et 4), Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), Sorigny (campagne 1), et à Tours (campagne 7).

dans deux exemples[578], l'emploi d'une couche marron sous le bleu à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7), l'usage de rehauts jaunes sur les carnations dans trois exemples du corpus[579], la coloration du fond avant les carnations dans deux cas dans la cathédrale de Tours (campagnes 3, 7) ou encore l'achèvement de la mise en œuvre des couleurs par une autre étape que celle des rehauts dans cinq exemples sur trente-quatre[580].

Enfin, l'utilisation de pochoirs s'observe à partir de la deuxième moitié du XIII^{e} siècle jusqu'au XV^{e} siècle. Les motifs peuvent se complexifier à mesure que l'on avance dans le Moyen Âge. Ils sont réservés aux fonds et aux étoffes et leur pose intervient généralement à la fin de la mise en couleur de la peinture. Les pochoirs pouvaient être en cuir, car résistants à l'eau, nettoyable, facile à ranger, d'un approvisionnement commode, pas trop lourd à transporter et suffisamment souple pour s'adapter aux reliefs des surfaces à peindre.

L'utilisation de dorure et de cabochons n'a été détectée que dans des campagnes picturales se trouvant dans la cathédrale de Tours, parfois associéé à l'utilisation du brocart appliqué. Cette observation tend à confirmer l'ajout de matières autres que picturales dans un contexte financier favorable. Dans ce corpus, la dorure s'utilise sur les nimbes, sur les bijoux de la Vierge et sur des motifs ornementaux. L'emploi de cabochons pour feindre des pierreries est attesté sur les nimbes de la Vierge et de l'Enfant (campagne 2) et celui de l'évêque (campagne 5) et met en valeur des personnages importants.

Les peintures de quatre campagnes ont été complétées par du brocart appliqué. Cette technique s'emploie dans ce corpus dès le début du XIV^{e} siècle dans la cathédrale de Tours (campagne 2), mais, conformément à l'observation d'Aurélie Mounier et de Floréal Daniel, elle connaît un essor au cours du XV^{e} siècle. Le collage de ces plaques métalliques sur le badigeon intervient dans les dernières étapes de la mise en œuvre des couleurs, sans toutefois être la dernière, car elles pouvaient être rehaussées d'ombres et de lumières. Ces brocarts appliqués décorent le fond des scènes, imitant des tentures ou le tissu précieux des vêtements, ou encore pour souligner les

[578] A Tours (campagne 7) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2).
[579] A la collégiale Saint-Mexme de Chinon (campagne 4), à la cathédrale de Tours (campagne 2) et dans l'église de Sorigny (campagne 1).
[580] A Saint-Christophe-sur-le Nais (campagnes 2 et 5), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7), à Saint-Christophe-sur-le Nais (campagne 5) et à Rochecorbon (campagne 4).

attributs iconographiques d'un saint. L'utilisation du brocart appliqué ne se trouve que dans deux édifices du corpus et principalement dans des campagnes picturales effectuées dans un site d'importance à savoir la cathédrale de Tours. Toutefois, l'utilisation de cette technique uniquement dans des sites de prestige tend à être nuancée par la présence de brocart appliqué dans l'église paroissiale de Saint-Christophe-sur-le-Nais, dont on ne sait, toutefois, rien du commanditaire de l'œuvre (fig. 85).

Les procédés picturaux se modifient progressivement entre le milieu du XII^{e} et le début du XIII^{e} siècle, qui constitue une période charnière pour l'utilisation des techniques : les peintures de cette période sont réalisées parfois selon la technique mixte issue de la fresque et parfois entièrement à sec. Entre le XI^{e} et le milieu du XII^{e} siècle, les peintures que l'on peut qualifier de romanes sont exécutées selon une technique mixte issue de la fresque et cet emploi perdure jusqu'au début du XIII^{e} siècle pour les peintures romanes tardives. À partir du milieu du XII^{e} siècle, qui coïncide avec l'apparition des voûtes d'ogives gothiques, les peintres commencent à réaliser des œuvres à la détrempe ou à *tempera* pour les peintures gothiques précoces, et cet emploi se généralise jusqu'au XV^{e} siècle. Ainsi, on n'observe pas de véritable rupture à proprement parler entre les techniques romanes et gothiques, mais plutôt des mutations progressives et des expérimentations.

Si l'on revient sur les spécificités de chacune des deux techniques, on observe non seulement un changement dans le style, car le choix de la mise en œuvre participe à l'esthétique du produit fini, mais également dans les indices qui permettent d'appréhender le déroulement du chantier. Dans certains cas, les peintres utilisent la *sinopia* pour guider l'enduisage des plages à enduire, ce qui témoigne d'une véritable préparation physique et tangible du chantier. De plus, lorsque les peintures sont exécutées selon une technique mixte issue de la fresque, la succession et le raccordement des plages d'enduit rectangulaire à peindre en une journée permettent de restituer leur ordre de pose et d'appréhender la chronologie du chantier. Le travail est réparti en surfaces d'enduit appliquées puis colorées en une journée (8h) avant de passer à la suivante. Les peintres reprenaient la mise en couleur une fois que l'enduit avait suffisamment séché, peut-être le lendemain, pour achever la composition par l'application des dernières strates colorées à sec. On peut supposer qu'une plage d'enduit, dont la taille varie entre 1 et 2 m^{2}, correspond à un peintre, ainsi deux peintres peuvent travailler côte à côte, simultanément et sans se gêner.

De plus, les raccords d'enduit horizontaux des *pontate*, dût à l'emploi d'une technique mixte, permettent de restituer les planchers des échafaudages. Réalisés sur un mur plan, les raccords

entre ces surfaces nous permettent d'estimer les niveaux de plancher des échafaudages comme dans les églises de Rochecorbon (campagne 3), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) et de Rivière (campagne 1). Sur une abside, le travail s'agence un peu différemment donc on ne retrouve plus les niveaux de plancher, mais les peintres travaillent toujours en journée (*giornate*) comme dans les églises paroissiales de Tavant (campagne 1), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) et de Parçay-Meslay (campagne 2). Sur les surfaces planes, les *pontate* et les raccords d'enduit verticaux forment un quadrillage et correspondent à peu près aux limites d'une scène comme à Rivière (campagne 1) et à Rochecorbon (campagne 3).

Sur les surfaces concaves comme une abside, la découpe est moins géométrique et correspond plus aux limites d'un personnage. Mais en réalité, ce n'est pas tant la concavité de la surface à peindre qui change l'organisation sur les surfaces à enduire, mais plutôt le thème iconographique développé : lorsqu'un Christ en majesté est peint, souvent sur une abside, les peintres organisent leurs surfaces d'enduit autour de cette figure centrale, qui peut être réalisée en un ou plusieurs morceaux d'enduit. De fait, la technique picturale des peintures romanes, exécutées selon une technique partiellement sur enduit frais, permet d'avoir de nombreuses informations sur ce chantier, surtout son rythme avec ce système de journée. Même s'il ne reste pas de programme pictural complet, on peut estimer à Rivière que les peintres ont mis neuf jours à réaliser les peintures du mur nord, s'ils ne travaillent pas simultanément dessus et sept jours pour le mur sud. Ensuite, l'utilisation d'un enduit frais pour peindre a tendance à conserver les empreintes en profondeur, par exemple l'empreinte d'une main assez enfoncée à Rivière (campagne 1). Par ces indices techniques, il devient donc possible de restituer le déroulement journalier du chantier, l'ordre de pose des enduits et des figures, les outils utilisés et l'emplacement des plateaux de l'échafaudage.

Les techniques de la détrempe et de la *tempera* livrent des indices plus discrets sur le déroulement du chantier. Les tracés préparatoires et les incisions sont toujours utilisés et témoignent de la mise en place de la conception du peintre sur le mur. En revanche, la *sinopia* pour définir les plages à enduire ne se retrouve plus puisqu'on ne peint plus sur enduit frais. On simplifie cette étape par la réalisation d'un badigeon appliqué sur l'ensemble du mur, en une seule fois ou par bandeaux et qu'on laisse sécher. En l'absence de coulures et de trous de boulins, indices que l'on retrouve pour les peintures du bras sud du transept de la cathédrale de Poitiers (vers 1300), il devient très difficile de restituer les planchers de l'échafaudage. Sur un enduit ou un badigeon sec, le peintre n'est plus soumis à la contrainte de temps imposé par une technique sur enduit frais et, surtout, il peut plus facilement modifier sa composition, en

repassant par-dessus, ce qui est impossible sur l'enduit frais qui limite le nombre de couches. La technique de la détrempe est donc plus commode et permet plus de liberté concernant le choix des pigments et la manière de peindre. L'observation de la superposition des strates colorées permet parfois de savoir dans quel ordre les personnages ont été réalisés. Dans l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), ces superpositions ont permis de déterminer que les peintres ont réalisés dans un premier temps le personnage central avant d'éxécuter les figures latérales et probablement de travailler à deux équipes ou deux peintres, chacun d'un côté de la figure centrale. De fait, les indices de la mise en œuvre des peintures à sec sont plus discrets que pour celles sur enduit frais.

On observe quand même quelques usages pérennes dans la mise en place de la composition et l'utilisation de certains outils : les peintres continuent tout au long du Moyen Âge à placer les repères de la composition à l'aide d'un dessin préparatoire, plus ou moins détaillé selon les ateliers, l'emploi de la ficelle tendue et du compas pour tracer les cercles, le cordeau pour délimiter les lignes droites, le layage des pierres pour l'accroche de l'enduit ou du badigeon et l'utilisation de pinceaux plutôt ronds et fins pour les traits et les contours et la brosse pour les grands aplats.

Au moins deux facteurs d'ordre pratique et esthétique semblent être à l'origine de ce passage de la technique mixte issue de la fresque à la peinture entièrement à sec. La peinture sur enduit frais implique une limite de temps journalière pour peindre, difficulté que les peintres romans et même antiques ont contournée en achevant l'œuvre à sec avec un liant. La deuxième contrainte de la technique sur enduit frais réside dans l'incompatibilité de la chaux avec de nombreux pigments, que les peintres ont à nouveau palliée par des finitions à sec. Aussi, la peinture sur enduit frais ne permet qu'un nombre restreint de strates colorées, généralement moins de trois afin d'éviter de dégrader et de creuser la surface de l'enduit par le passage répété d'un pinceau[581]. L'erreur ou les modifications sont donc peu permises. En revanche, la peinture à sec autorise la superposition de nombreuses strates colorées, puisqu'il suffit d'attendre le séchage entre chacune des poses. Cette liberté dans le nombre de strates offre un confort de travail puisque les peintres n'ont qu'à attendre que les repentirs sèchent pour les recouvrir

[581] TREILHOU, 2020, p. 252.

facilement, mais elle offre également de nouvelles possibilités esthétiques : on peut utiliser les dégradés, les glacis qui sont obtenus par la superposition de couches transparentes colorées. Enfin, la pose de feuilles métalliques n'est possible que sur une peinture sèche.

7.3. L'identification de plusieurs mains au sein d'une même campagne

Les sources attestent dès la Renaissance la collaboration entre artistes et elles mettent aussi en lumière l'importance des multiples et des différentes variations réalisées par les peintres à partir de leurs propres œuvres et de celles des autres. Elles révèlent enfin que de nombreux tableaux, attribués de leur vivant à des peintres reconnus, n'étaient pas du tout, ou pas entièrement, réalisés de leur main[582]. Dans le cadre de cette thèse, la notion d'« artiste » est sciemment mise de côté, car elle induit un jugement de valeur esthétique et souvent financier qu'il est difficile d'appréhender pour la peinture murale médiévale. Le terme plus neutre de « peintre » est donc privilégié dans ce travail.

Un atelier se compose de plusieurs peintres, qualifiés à différents degrés et chacun ayant des tâches à accomplir afin de fabriquer collectivement une œuvre. Même si ces peintres homogénéisent leur style vraisemblablement à force de travailler ensemble et par la volonté de présenter une œuvre cohérente, la personnalité de chacun peut se déceler dans les détails. En effet, dans la chapelle Saint-Martial au Palais des Papes à Avignon, le restaurateur François Enaud a mis en évidence la présence de plusieurs mains en s'appuyant sur des arguments stylistiques : certaines figures semblaient plus standardisées, avec une pilosité traitée en masse simple et une tonalité générale en gris clair et d'autres étaient plus individualisées, avec une touche très dessinée et peinte dans des teintes chaudes[583]. Il attribue ce deuxième groupe de

[582] GUICHARD, 2010, p. 1389.
[583] ENAUD, 1971, p. 117.

figures au peintre Matteo Giovannetti en se fondant, entre autres, sur son sens des couleurs[584] même si les différentes mains se fondent pour suivre la personnalité de Matteo Giovannetti[585]. De fait, on peut utiliser plusieurs degrés de description et de reconnaissance : le premier et le plus générique avec le rattachement de l'œuvre à un courant stylistique et technique[586], puis plus précisément la description du style et de la technique de l'atelier[587] et enfin le troisième degré se restreint à l'identification d'une main au sein de l'atelier.

Pour qualifier un peintre ou un atelier, on ne peut pas exclure la technique, car le style découle en partie de la technique. Toutefois, on ne peut pas uniquement se fonder uniquement sur la technique il peut y avoir des écarts de pratique entre les circonstances de la commande et les méthodes d'exécution souvent expérimentales[588]. De fait, il faut aussi prendre en compte l'évolution de la technique du peintre, ses préférences après les expérimentations et les habitudes qu'il conserve. Malgré des constantes, François Enaud observe une évolution dans la technique et le style du peintre Matteo Giovannetti entre les décors du Palais des Papes. Les peintres travaillent de manière identique aux décors des chapelles Saint-Jean et Saint-Martial et dans la Grande Audience : le recours à la *sinopia*, aux incisions, à la technique mixte issue de la fresque sans *arriccio*[589].

Entre la chapelle Saint-Jean, peinte entre 1347 et 1348, et la chapelle Saint-Martial décorée trois ans plus tard, le restaurateur observe que la palette chromatique est identique, mais que la gamme chromatique est étendue par des superpositions et des mélanges. Le style se fait plus assagi dans les compositions et plus synthétique[590]. Puis à la Grande Audience en 1350, le

[584] ENAUD, 1971, p. 123.
[585] ENAUD, 1971, p. 124.
[586] Voir le chapitre 10.
[587] Voir le chapitre 8.
[588] ROWLEY, 2006, p. 317.
[589] ENAUD, 1971, p. 127.
[590] ENAUD, 1971, p. 127-128.

traitement des figures devient plus sculptural. En parallèle, la technique personnelle du peintre, déjà simplifiée dans la phase préparatoire du mur, s'allège et gagne en rapidité d'exécution et de sûreté[591]. En revanche, le décor de la Chambre du Cerf est exécuté sans *sinopia*, sans incisions et en *pontate* au lieu des *giornate* des autres décors. Le dessin préparatoire en brun que l'on retrouve dans la Chambre est également absent des autres décors[592]. À cela, s'ajoutent des différences dans le style, car la perspective construite à partir de lignes de fuite inversées est maladroite alors qu'il s'agit d'un des points forts de Matteo Giovannetti. L'ensemble de ces éléments, associé à des recherches en archives, a permis à François Enaud de supposer que Matteo Giovannetti n'était pas le peintre de la Chambre du Cerf, ou qu'il n'était intervenu qu'en fin de chantier[593]. En effet, l'expression « Fatto di sua mano » qu'on trouve, avec des variantes, dans les contrats médiévaux et renaissants ne recouvre pas forcément une conception exclusivement autographique de la commande picturale, mais plutôt une responsabilité morale, voire juridique, dans l'exécution de la toile[594]. Le peintre qui avait reçu la commande devait donc superviser le travail de son atelier, reconnaître l'œuvre produite comme la sienne, ce qui pouvait passer par l'apposition d'une signature, mais il n'avait pas forcément à la réaliser de sa main[595].

Lorsqu'un même atelier œuvre, la technique peut être très similaire sur l'ensemble de la campagne, même s'il y a parfois des différences dans l'ordre d'application des strates colorées : c'est alors l'observation du style et du dessin qui va permettre de différencier les mains. C'est donc l'observation conjointe de la technique et du style, parfois de l'iconographie, qui permet de reconnaître et d'identifier les habitudes d'un peintre.

---

[591] ENAUD, 1971, p. 130.
[592] ENAUD, 1971, p. 132.
[593] ENAUD, 1971, p. 134-135, 139.
[594] GUICHARD, 2010, p. 1396.
[595] GUICHARD, 2010, p. 1397.

En l'absence d'archives, nous utilisons la confrontation de deux types d'observations pour reconnaître un atelier et différencier les peintres au sein d'une même campagne picturale : la première concerne le style et la seconde repose sur la technique.

La recherche des différents peintres par le style revient à identifier pour chaque personnalité des tâches à accomplir ou des touches picturales spécifiques qui caractérisent l'auteur. Ce que l'on regarde en premier dans une peinture est le style global de la scène ou des scènes : comment sont-elles agencées, qu'elles sont les postures des figures, les couleurs ou encore la manière de traiter les expressions des visages et les drapés ? Pour tenter de différencier plus précisément les peintres, nous utilisons une méthode d'attribution qui repose, en partie, sur celle fondée par Giovanni Morelli (1816-1891) et qui consiste en une observation des détails[596]. Selon l'auteur, les caractères les plus apparents sont les plus faciles à imiter dans le cadre de la copie. Il estime qu'un copiste ou un élève se contentera de rendre une impression générale du style du maître et qu'il se trahirait dans des détails les plus négligeables, comme les lobes des oreilles, les ongles ou encore la forme des doigts, qui sont plus personnels au copiste. Ainsi, Giovanni Morelli se sert de ces observations scrupuleuses pour distinguer les originaux des copies, à la manière d'un enquêteur qui cherche des indices pour incriminer l'auteur d'un délit.

Même s'il utilise cette méthode pour des tableaux de la Renaissance, l'observation précise et systématique des œuvres à l'aide d'une grille de lecture détaillée, que l'on remplit par des mots-clefs servant à définir les formes, peut être appliquée à la peinture murale médiévale. En effet, comme pour les tableaux de la Renaissance, les peintures murales médiévales sont réalisées par un atelier constitué de plusieurs peintres. Ainsi, cette lecture met en évidence les points communs et les différences entre les figures d'une même campagne. On peut reprocher à la méthode Morelli, son aspect mécanique et le rejet de la considération esthétique de l'œuvre par l'observation des détails et non d'un ensemble. L'observation préliminaire de l'ensemble de la campagne picturale peut pallier ce biais. Aussi, la remise en contexte de l'œuvre dans son environnement artistique conduit à distinguer chez un peintre ce qui est lié à une tradition visuelle, par exemple l'usage courant de nez tréflés dans la peinture romane, et son appropriation par le peintre, c'est-à-dire la modification de la taille des narines. L'agencement

[596] GINZBURG, 1980, p. 2.

de ces traits, pourtant issus d'une tradition iconographique, ainsi que la rapidité et l'assurance des gestes sont révélateurs de la personnalité d'un peintre et de sa culture visuelle. Selon Carlo Ginzburg, certaines touches ou graphie qui permettent d'identifier un maître, et plus généralement un peintre, devaient être recherchées de préférence dans les parties du tableau exécutées le plus rapidement et donc susceptibles d'être détachées de la représentation du réel, c'est-à-dire dans les chevelures emmêlées ou encore dans la fantaisie des draperies[597].

Le second aspect qui peut être pris en compte pour distinguer plusieurs peintres sur une même campagne picturale est d'ordre technique. Selon un principe similaire à l'analyse du style, l'observation minutieuse de la technique, notamment la manière d'enduire les surfaces, l'application du dessin préparatoire ou encore l'ordre d'apposition des strates colorées, peut différencier des manières de faire et donc des peintres.

Les observations complémentaires du style et de la technique ont permis de supposer qu'au moins deux peintres ont exécuté les deux scènes du Lavement des pieds et des anges situés sur le registre inférieur de la nef de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (campagne 3). Pour cette campagne, les différences techniques sont peu probantes : la palette chromatique, le choix de la technique, l'enduisage, les repères du dessin préparatoire appliqué à des endroits clefs de la composition et l'ordre d'apposition des couleurs est similaire. En revanche, la gamme chromatique, issue d'une même palette de pigments, mais avec des mélanges selon des dosages sensiblement différents, offre des nuances plus sourdes et foncées pour les anges tandis que la gamme chromatique du Lavement des Pieds paraît plus lumineuse (fig. 86). Cette variation de la gamme chromatique peut s'expliquer par la répartition des tâches sur un niveau d'échafaudage que nous avons pu restituer dans le chapitre 5[598].

En effet, le Lavement des pieds et les anges en registre inférieur sont séparés par un niveau de plancher, ce qui signifie qu'un registre, en l'occurrence celui du Lavement des pieds, avait été enduit et peint en premier et que l'on a réalisé le registre des anges à partir d'un deuxième niveau de plancher situé plus bas. D'un registre à l'autre, la préparation de pigments et d'eau à appliquer sur le mur pouvait avoir été terminée ou gâchée et il aura fallu en préparer un nouveau

[597] GINZBURG, 1980, p. 17.
[598] Voir Chapitre 5, 1.5.

pour réaliser les nouvelles scènes. Même si les proportions de pigments et d'eau sont globalement similaires, elles sont difficilement identiques d'un mélange à l'autre. Ce passage d'une préparation à une autre peut donc expliquer les variations de la gamme chromatique. Toutefois, ce n'est pas un argument permettant de reconnaître la présence de plusieurs peintres : un peintre ou un apprenti pourrait réaliser tous les mélanges ou chacun des peintres réaliserait sa préparation (même si cela semble peu rationnel dans l'organisation du chantier) ce qui, dans un cas comme dans l'autre, n'empêcherait pas les variations.

Les différences dans la manière de traiter les mains et les visages sont plus probantes pour discriminer plusieurs mains. Cette analyse ne peut pas être poursuivie sur les corps et les vêtements qui ont disparu pour les anges. Si pour l'ensemble de la peinture, le traitement des cheveux est proche, celui des visages montre des variations : la forme du visage est très arrondie pour les anges alors qu'elle est plus allongée pour les personnages du Lavement des pieds (fig. 87). Le nez tréflé est une convention de la peinture murale romane, en revanche l'application des rehauts blancs est plus personnelle : très marqué sur le nez et le front en formant un T pour les anges ou alors peu appuyé et uniquement le long de l'arête nasale pour les figures du Lavement des pieds. Les yeux en amande sont courants dans le vocabulaire formel de la peinture romane, mais ils se terminent en virgule au coin externe de l'œil uniquement pour certains personnages du Lavement des pieds : Jésus et l'apôtre de profil. Les pommettes signifiées par un disque rouge sont récurrentes, en revanche le rehaut blanc qui l'entoure est moins fréquent et apparaît dans l'ensemble des deux scènes. Concernant les bouches, le *philtrum* n'est représenté que sur les anges, mais est absent sur la scène au-dessus, l'arc de cupidon est plus marqué sur les anges. Les rehauts sur les cous se reportent au vocabulaire formel de la peinture romane, mais leur agencement peut être propre au peintre. Le cou de l'ange est signifié par deux demi-cercles affrontés surmontés d'un trait parallèle à la mâchoire alors que les cous des apôtres du Lavement des pieds se voient dotés de traits parallèles à la mâchoire. En revanche, le cou de Jésus se distingue par un agencement des rehauts qui rappelle celui des anges, mais l'originalité réside dans le demi-cercle de gauche qui est orienté vers le bas et celui de droite vers la droite.

On observe ainsi une différence dans le choix des motifs non seulement entre les anges et les figures du Lavement des pieds, mais également entre les personnages de cette scène. Ce traitement peut signifier la présence de plusieurs peintres, mais également une volonté de hiérarchiser ou de différencier les personnages par la multiplication des rehauts. Enfin, l'application de rehauts sur les mains diffère d'un registre à l'autre : de nombreux traits rouges

isolent les différentes parties de la main et un rehaut blanc souligne les parties bombées pour les figures du Lavement des pieds tandis que les mains des anges paraissent avoir été réalisées avec plus de simplicité, avec uniquement le tracé des phalanges (fig. 88).

En conclusion, l'exemple du Lavement des pieds et des anges peints à Rochecorbon (campagne 3) met en évidence des dissemblances dans le choix et l'agencement des motifs d'un registre à l'autre alors que la composition forme un ensemble homogène. Il semblerait donc qu'au moins deux peintres aient travaillé conjointement à la réalisation de la peinture, l'un peignant le Lavement des pieds du registre supérieur et l'autre les anges sur le niveau de plancher en dessous. Les deux personnalités sont distinctes, ce qui explique les différents choix de motifs, mais ont adopté une perspective semblable et possède une culture visuelle commune comme en témoigne l'utilisation de conventions de la peinture romane.

Dans la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant (campagne 2), les peintures sont réalisées selon une technique et une méthode similaire. En revanche, on peut observer des différences dans les détails des scènes en reprenant des critères équivalents à ceux pour différencier les peintres à Rochecorbon (campagne 3) : la forme des yeux, la présence d'un cerne ou non sous l'œil et sa couleur, le tracé des sourcils, la présence de rehauts sur le front, la forme du nez, les pommettes, les rehauts du cou, la forme des lèvres, auxquels s'ajoute la plicature et enfin la palette chromatique. La forme des visages, les oreilles, les cheveux, les mains, les pieds n'ont pas été conservés comme marqueurs discriminants, car assez homogènes ou peu concluants. Pour cette analyse, seules les scènes 3 à 6, 9 à 25, 27 à 29 et 31 ont été retenues pour leur état de lisibilité.

Les yeux se présentent sous deux formes : le trait supérieur droit et l'inférieur relié en arrondi, donnant un air presque désabusé aux personnages des scènes 5, 6, 22, 23, 25 et 31 (fig. 89, 90). Des yeux arrondis et étirés en longueur caractérisent les autres scènes. La figure de la scène 31 se distingue par l'emploi d'un cerne rouge sous l'œil et jaune pour les scènes 9, 10, 11. Concernant les sourcils, ils sont assez épais et arqués, reliés entre eux par un simple trait incurvé. Concernant les scènes 9, 10 et 11, les sourcils sont légèrement plus arqués et reliés par un fin rehaut. Sur les fronts 9, 10, 11, 12, 24 et 25 présentent un ou deux rehauts. L'arrête nasale, droite, s'achève en arrondi entouré de deux demi-cercles pour les narines, assez proche du trèfle dans la majorité des scènes.

Les pommettes signifiées par un trait incurvé se retrouvent dans les scènes 3 à 6, 12 à 18, 22 à 25 et 31. La scène 11 ne présente pas de pommettes à proprement parler, mais plutôt des rides entourant et signifiant la pommette. Enfin, la pommette s'arrondit sur les scènes 9 et 10. Pour les scènes 20 et 21, les pommettes rondes sont entourées d'un rehaut blanc, sans que l'on puisse déterminer s'il s'agit d'un choix du premier peintre, d'une restauration ou d'un repeint. Deux typologies se distinguent très nettement pour les lèvres. Elles sont charnues et colorées en rouge avec le sillon naso-labial marqué pour la lèvre supérieure et le dessin de la lèvre inférieure à l'exception des scènes 9, 10 et 11 pour lesquelles les lèvres ne sont signifiées que par un simple trait formant une dépression sous le nez. Trois grands types se distinguent pour l'organisation des traits du cou, quelques traits parallèles à la mâchoire dans le cas des scènes 12 et 25 ou alors une combinaison de ces traits parallèles avec deux demi-cercles affrontés dans les scènes 3 à 6, 13 à 18, 20 à 22, 24 et 31. Enfin, aucun trait ne rehausse les cous des scènes 9, 10 et 11.

Les figures présentent une typologie de plis assez étendue (fig. 91). Les plis en V entre les jambes, très courants dans la peinture romane, se retrouvent sur la scène 25 et s'arrondissent en U pour les scènes 3, 12 à 15, 17, 22, 25 et 31. Les cercles concentriques sur le ventre, également fréquent, apparaissent sur les scènes 3, 4, 12 à 15, 22, 24 et 31. Les traits perpendiculaires au corps, comme si le tissu moulant était tendu au maximum, est pli le plus répandu et se retrouve sur les scènes 13, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 25 et 31. Les plis plus compliqués comme la queue d'aronde, les plis ondoyants, les plis en éventails et le retour des pans des manteaux en revers se situent principalement vers les scènes peintes au niveau de l'abside (scènes 9, 10, 11, 17 et 22).

Enfin, les peintures sont toutes réalisées avec du rouge, jaune, noir, blanc et beige. Le vert s'ajoute à cette palette chromatique dans le cas des scènes 9, 10, 11, 17, 24, 25 et pour le feuillage de l'arbre de vie de la scène 7, c'est-à-dire les scènes situées dans ou à proximité de l'abside. Le choix de la palette chromatique est révélateur de la hiérarchisation des scènes et/ou de la présence de plusieurs peintres, car on peut imaginer que les scènes avec une visée eucharistique forte, une composition plus dense et une palette chromatique plus étendue ont été exécutées au moins partiellement par le maître de l'atelier.

En conclusion, la combinaison des plis, les traits des visages, l'absence de marque sur les cous et le choix des couleurs, des scènes 9, 10 et 11, se dégage très nettement des autres peintures et correspond vraisemblablement à un peintre ou à une équipe (fig. 92). Il s'agit vraisemblablement d'un peintre plus aguerri qui, avec une palette chromatique plus étendue,

s'est occupé des scènes eucharistiques autour de l'autel. Un deuxième peintre ou équipe aurait pu réaliser les peintures de la travée suivante, dont les figures se distinguent par les couleurs, les postures et les traits des visages. De fait, les scènes 16, 17, 24 et 25 présentent également du vert, mais dont les motifs sont agencés plus sobrement (fig. 93). On remarque également que les arêtes de cette travée et de l'abside sont soulignées d'une bande bicolore jaune et rouge semée de perles blanches, absentes sur les nervures du reste de la crypte. Enfin, le dernier groupe, plus fourni et homogène se compose des peintures 3 à 6, 12 à 15, 20 à 23 et 31 avec probablement plusieurs peintres travaillant de concert pour faire avancer le chantier plus rapidement (fig. 94). Ainsi, le style se fait plus détaillé et maîtrisé et la palette chromatique s'élargit à mesure que l'on s'approche de l'abside et donc de l'autel, surmonté par le Christ en majesté et encadré par la Déposition de croix et la Descente aux limbes (scènes 9, 10, 11).

Enfin, dans l'église Saint-Martin de Lignières-de-Touraine la stratigraphie des peintures indique qu'il s'agit du premier décor. De plus, l'homogénéité de la palette chromatique et l'utilisation systématique de la technique mixte tendent à confirmer que l'ensemble peint du chœur est contemporain. En revanche, l'utilisation du pseudo-*verdaccio* ne se trouve que sur les scènes du berceau (fig. 95). Le visage de Lazare est modelé à l'aide de vert masqué sur les autres visages par les résidus des repeints du XIX^{e} siècle incitent à la prudence. Des rehauts rouges modèlent le reste des peintures sur le Calendrier, la *Majestas Domini*, ainsi que Caïn et Abel, sachant qu'elles présentent encore de nombreux résidus du XIX^{e} siècle (fig. 96).

Les personnages du Calendrier et de la *Majestas Domini* présentent des plis assez arrondis et souples, de même que ceux du registre de Lazare et des Tentations auxquels s'ajoutent des plis en queue d'aronde qui se retrouvent sur Abel. À ces plis s'ajoutent, sur le registre de Lazare, des plis en V et des plis en queue d'aronde très rigides qui se distinguent du reste de la production. Même si des points communs existent dans la plicature de l'ensemble du chœur, chaque unité peinte présente des spécificités et/ou des combinaisons propres à chacune : le Calendrier, les deux registres des Tentations, la parabole de Lazare, le *Majestas Domini*, ainsi que Caïn et Abel.

Enfin, le dernier caractère discriminant est l'épigraphie en regardant particulièrement les « A » présents sur l'ensemble des unités peintes (fig. 97). Les « A » du registre de Lazare présentent une graphie travaillée avec des traverses redoublées et des extrémités fourchues. Le « A » d'Abel y ressemble avec sa traverse redoublée, mais les extrémités au sommet du « A » ne sont pas fourchues et surtout le « E » est droit alors qu'il est arrondi pour le registre de Lazare. Deux

personnes différentes pourraient donc avoir peint ces inscriptions. La graphie d'Abel est proche de celle du Calendrier, mais se différencie sur la traverse du « A ». Le « A » est identique sur le Calendrier et la *Majestas Domini*. Enfin, les deux registres des Tentations présentent une graphie homogène.

Il résulte, en associant les arguments techniques et styliques, que quatre mains ressortent : une pour les deux registres des Tentations (graphie, pseudo-*verdaccio*), une pour le Calendrier et peut-être la *Majestas Domini* (graphie, plis, modelé), une pour le registre de Lazare et enfin une dernière pour Caïn et Abel avec une réserve pour ces deux derniers car ils sont partiellement dissimulés sous les repeints du XIX^{e} siècle.

***

Pour conclure, aucune attribution ou identification des peintres n'est définitive et est souvent difficilement démontrable. Les observations minutieuses du style et de la technique ne permettent pas toujours de prendre en compte plusieurs facteurs, qui constituent la limite de l'exercice. Il est délicat de mesurer l'homogénéisation du style et de la technique derrière la personnalité du maître, surtout si une tâche bien spécifique comme l'enduisage est confiée à un peintre ou à un maçon, les enduits seront sensiblement appliqués manière homogène. À ce facteur s'ajoute celui de la prise en compte des expérimentations par les peintres et de l'évolution de leur style et de la technique. Rien n'indique que les peintres ont un parcours et une culture visuelle linéaire, comme le montre l'exemple de Matteo Giovannetti au Palais des Papes. Ces mutations sont d'autant plus difficiles à appréhender en l'absence d'archives qui indiqueraient que tel décor est réalisé par tel atelier. Aussi, le peu de peintures conservées, parfois une seule peinture murale par atelier, ou encore le caractère itinérant souvent inconnu des ateliers ne nous permettent pas de suivre leur évolution. Enfin, ces informations incertaines ne conduisent qu'à des hypothèses dont on peut difficilement prouver la véracité et estimer la fiabilité sur l'organisation du chantier, les tâches dévolues à chacun et le recrutement des peintres.

Partie 3

Introduction de la partie 3

La partie 3 est consacrée à la réalisation d'une typologie des styles et des techniques en suivant une progression chronologique. Le chapitre 8 permet de définir les méthodes et les objectifs d'une typo-chronologie, puis les critères retenus pour établir cet outil. Ces critères sont utilisés pour observer de manière approfondie chacune des peintures du corpus et les répartir dans des groupes. La constitution des groupes repose sur l'observation et les rapprochements formels et techniques, c'est-à-dire sans tenir compte des datations préétablies de chacune des peintures. L'objectif de ce procédé est de rester le plus objectif possible et d'éviter de forcer le rapprochement de deux œuvres sous prétexte qu'elles sont contemporaines.

Le chapitre suivant est consacré à la mise en place de repères chronologiques pour chacune des peintures, à partir de la collecte et de la confrontation d'indices de différentes natures : d'abord des indices qui permettent d'établir des datations relatives puis ceux relevant d'une datation absolue à partir d'analyses en laboratoire.

Enfin, le chapitre 10 est une synthèse des éléments récoltés dans les deux chapitres précédents. La confrontation de l'ensemble des critères retenus dans le chapitre 8 avec les jalons chronologiques proposés dans le chapitre 9 permet de dresser une typo-chronologie des peintures du corpus et de mettre en évidence les mutations dans les styles et les techniques entre les XI^{e} et XV^{e} siècles.

Chapitre 8 : La mise en place des groupes d'une typo-chronologie à partir du style et de la technique

L'analyse typologique ou l'ordonnancement en différents types est une méthode de classification qui permet de définir des groupes d'artefacts. Les méthodes de classification fondent la plupart des systèmes chronologiques en archéologie[599]. Les typologies s'utilisent fréquemment pour dater le mobilier archéologique, notamment la céramique. Cette méthode peut s'appliquer à la peinture murale lorsque l'on considère l'œuvre comme produit de l'activité humaine. À partir de ce constat, la peinture murale, en prenant en compte son décor et sa matérialité, s'apparente au mobilier archéologique, et peut être étudié comme tel. La méthode de classification est un moyen de raisonnement, une démarche logique exposée de manière explicite et renouvelable.

8.1. Objectifs et méthode de la typo-chronologie

8.1.1. Objectifs

Le premier objectif de la typo-chronologie est de dater les peintures en s'appuyant sur la collecte de données et la sélection de critères discriminants[600]. Deux types de critères peuvent être sélectionnés pour la peinture murale : des critères d'ordre technique et des critères artistiques fondés sur le style. Pour l'établissement d'une typologie, on cherchera à utiliser des critères les plus susceptibles d'évoluer. De fait et contrairement à la technique, qui évolue mais assez peu et sur un temps long, le décor, dans sa richesse et sa mutation rapide, est un critère très pertinent pour établir une typo-chronologie. Toutefois, les mutations techniques ne doivent

[599] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (réed 2002), p. 142.
[600] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (réed 2002), p. 145.

pas être exclues, car elles ont une influence sur le style. À partir de ce constat, cinq critères majeurs ont été sélectionnés afin de couvrir l'ensemble des facettes d'une peinture, qu'elle soit historiée ou non : le visage, l'anatomie, la plicature, le fond ainsi que les encadrements.

À terme et à partir d'un répertoire formel, il est possible d'identifier une peinture par rapport aux typologies déjà établies. L'œuvre sert alors comme élément de datation ou de circulation. Le classement amène à comprendre pourquoi la peinture change d'une campagne à l'autre, d'une région à l'autre et d'une période à l'autre. L'appréhension de ces changements devrait permettre de raisonner en termes d'identité et de mutations culturelles[601].

Le deuxième objectif réside dans la réalisation d'un répertoire formel descriptif et/ou dessiné de la peinture murale afin de définir un vocabulaire commun. Enfin, le troisième objectif est, à grande échelle, de dater les tendances techniques majeures. À une échelle plus réduite, la classification permet de caractériser un atelier, voire un peintre (voir chapitre 7).

8.1.2. Critères retenus pour établir la typo-chronologie

Nous observerons de manière approfondie et précise les détails des peintures étudiées, sans tenir compte des datations préétablies afin de rester le plus objectif possible. Il s'agit de ne pas forcer le rapprochement entre deux œuvres sous prétexte qu'elles sont contemporaines. Cinq critères majeurs ont donc été sélectionnés pour établir la typo-chronologie des peintures de ce corpus : le visage, l'anatomie, la plicature, le fond ainsi que les encadrements et le décor ornemental. Le choix de ces critères est fondé sur un double constat : d'une part certains sont déjà utilisés de manière récurrente par les chercheurs pour dater les peintures et caractériser les peintres (visage et plicature), d'autre part, les autres critères ajoutent une valeur comparative supplémentaire entre les ensembles (anatomie, fond, encadrements et décor ornemental). Ces critères majeurs se découpent en sous-critères pour affiner la typologie.

Pour le visage, les sous-critères permettent de différencier plusieurs éléments relevant du dessin et de la mise en couleur (fig. 98, 99). En commençant par la forme générale du visage, l'observation se fait plus détaillée par la caractérisation des traits du visage que regroupent le

[601] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (réed 2002), p. 144.

dessin des sourcils et leur épaisseur, celles des yeux, du nez et des lèvres. Le traitement du regard bénéficie d'une attention particulière tant les peintres y accordent de l'importance : la forme générale de l'œil et ses dimensions, mais également l'éventuel tracé des paupières ou encore la coloration de l'iris. L'emplacement et la couleur des rehauts pour modeler les volumes s'observent sur les pommettes, le front et le nez, sur le menton, ou encore le cou. Puis, l'aspect général des cheveux est détaillé par la nature des mèches et la disposition de la chevelure sur le crâne et les épaules. Enfin, l'éventuelle présence d'un cerne est spécifiée.

Le critère de l'anatomie comprend la forme générale de la silhouette et de la posture (fig. 100-102). Le choix des proportions détermine la taille du buste, des jambes, mais également celle des mains et des pieds. Le dessin de l'anatomie, des muscles et des articulations est plus ou moins détaillé sur les bras, le buste et le ventre, les jambes, les attaches des poignets et des chevilles. Les mains bénéficient souvent d'un traitement approfondi. Ainsi, le dessin des doigts, les détails et les lignes de la main comme des pieds constituent également un sous-critère. La manière de modeler les différentes parties du corps par l'application de rehauts colorés et d'ombres, ou leur absence, ainsi que l'emplacement de ces rehauts coomposent l'étude comparative.

Le rendu des étoffes et de l'animation des plis comme de leurs déclinaisons ou encore de leur accentuation par la couleur sont observés (fig. 103).

Les fonds peuvent être unis, à bandes ou encore paysagés. À cela, s'ajoutent les motifs répétitifs exécutés aux pochoirs ou à main levée, ainsi que l'application de fonds tapissants et de brocarts. L'agencement des couleurs et des motifs offre des variations suffisantes pour contribuer à la création d'une typologie.

Enfin, le critère de l'encadrement et du décor ornemental regroupe les différentes bordures et les frises composées de décors géométriques, ainsi que le décor végétalisé et animalier. Dans les cas d'une scène non historiée, la présence de tenture et de faux appareil est à noter.

8.2. Groupes obtenus à partir des sous-critères

La confrontation de l'ensemble de ces sous-critères permet de créer des groupes dans chaque critère majeur. Certaines peintures peuvent être absentes de certains sous-critères, cela signifie que le critère n'était pas visible.

8.2.1. Les visages

Groupe 1

Caractéristiques du groupe :

Les peintures de ce groupe se caractérisent par les formes variées des visages (fig. 104-106). Ils sont ovales, ronds, carrés et plus rarement en goutte inversée pour le Christ de Parcay-Meslay. Les peintres individualisent les personnages en utilisant plusieurs formes de visages au sein d'une même campagne. Des rehauts blancs animent le front à Tavant (campagnes 1, 2), à Rivière (campagne 2), parfois reliés au nez à Rochecorbon (campagne 3), à Parcay-Meslay (campagne 2) et dans la chapelle du Liget (campagne 1). Le front peut également être rehaussé de traits colorés supplémentaires : en rouge à Rochecorbon (campagne 3), à Tavant (campagnes 1, 2), à Parcay-Meslay (campagne 2) et en vert à Lignières-de-Touraine (campagne 1) et à la chapelle du Liget (campagne 1).

Les sourcils sont arqués et assez longs, le plus souvent épais. Un cercle occupe l'espace entre les sourcils de saint Pierre à Rochecorbon (campagne 3) et un demi-cercle à Tavant (campagnes 1, 2) et à Parcay-Meslay (campagne 2). Le nez est tréflé. Les personnages de Descartes présentent un nez légèrement plus épais (campagne 2). Un rehaut blanc souligne le dessus du nez à Tavant (campagne 2), en plus des figures des campagnes précédemment citées qui présentent un rehaut blanc en T sur le nez et le front.

Les yeux sont le plus souvent assez grands et en amande. Ils présentent une forme plus ronde à Tavant (campagne 2) et en aile de papillon pour le Christ de Parçay-Meslay (campagne 2). Les yeux de Rochecorbon (campagne 3), de Tavant (campagnes 1, 2) et de Descartes (campagne 2) sont étirés en pointe, comme si le peintre voulait dessiner le retour des cils au coin de l'œil. Seul le peintre du Liget dessine l'ensemble des cils (campagne 1). Les peintres colorent uniquement la paupière inférieure.

Concernant le bas du visage, un disque rouge marque la pommette, parfois entourée d'un rehaut blanc à Rochecorbon (campagne 3) et Tavant (campagnes 1, 2). Une griffe rouge remplace le disque sur certains personnages de la crypte de Tavant (campagne 2). Le disque est plus diffus à Parcay-Meslay (campagne 2) et à la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1). La bouche est dessinée à l'aide d'une vague dont le creux correspond à la dépression du philtrum, parfois avec la figuration des commissures des lèvres à Rochecorbon (campagne 3), à Tavant (campagne 1). La bouche est colorée en rouge à Tavant (campagne 2) et à la chapelle du Liget (campagne 1). Le menton est figuré par un cercle ou un demi-cercle, avec parfois des perles de part et d'autre du menton du Christ à Parcay-Meslay (campagne 2) et à la chapelle du Liget (campagne 1). Les cous de ce groupe présentent plusieurs types de rehauts : des rehauts parallèles à la mâchoire, des demi-cercles affrontés ou en forme de papillon, ces rehauts étant utilisés seuls ou en combinaison. La chevelure est compacte, dense et manque de souplesse. Elle est souvent assez lisse et séparée en deux par une raie au milieu.

Trois campagnes présentent une spécificité dans le traitement de la carnation : l'utilisation du v*erdaccio* à Rivière (campagne 1) et du pseudo-*verdaccio* à la chapelle du Liget (campagne 1) et à Lignières-de-Touraine (campagne 1). La technique employée pour l'ensemble de ce groupe est la technique mixte issue de la fresque.

Synthèse :

Ce groupe se caractérise par un grand souci du détail qui se traduit par la multiplication des rehauts colorés et blancs sur tout le visage, dont le front, le nez et le cou. Les pommettes sont colorées de rouge, souvent par un disque. Plusieurs couleurs servent à modeler le visage, utilisées par juxtaposition, car la technique mixte issue de la fresque ne permet pas les passages répétés du pinceau au même endroit et limite les superpositions. La chevelure est assez dense et rigide, souvent lisse et séparée au milieu par une raie. La technique du *verdaccio* et du peusdo-*verdaccio* est parfois employée. Les peintures de ce groupe sont celles de Rochecorbon (campagne 3), de Tavant (campagnes 1, 2), de Rivière (campagne 1), de Parcay-Meslay (campagne 2), de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) et de la chapelle du Liget (campagne 1).

Groupe 2

Caractéristiques du groupe :

L'utilisation des formes de visage ovale et ronde persiste dans les peintures du groupe 2 (fig. 104, 107). La forme en haricot apparaît sur les visages de Rochecorbon (campagne 4) et de Cravant-les-Côteaux (campagne 5). Quelques rehauts blancs illuminent le front et le nez de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), ainsi qu'autour des yeux, sur les joues et le menton sur ceux de Rochecorbon (campagne 4) et de la chapelle de Chinon (campagne 2). L'état de conservation de la peinture d'Azay-sur-Cher (campagne 2) ne permet pas de vérifier l'application de ces rehauts. Les sourcils sont arqués et fins sauf à Rochecorbon (campagne 4) ou ils sont assez épais, car doublés d'une ombre sous le sourcil. Le nez est droit et légèrement aquilin sur les visages de Cravant-les-Côteaux (campagne 5) et de la chapelle de Chinon (campagne 2).

Les grands yeux sont en amande assez étirés sans que les paupières soient dessinées. Les pommettes ne sont pas figurées sauf à Rochecorbon (campagne 4) par un disque brun diffus. La bouche est en forme de vague, avec la figuration des commissures et le dessin de la lèvre inférieure à Rochecorbon (campagne 4) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 5). Le menton n'est dessiné qu'à Rochecorbon (campagne 4). Les rehauts sont absents du cou à l'exception du Christ d'Azay-sur-Cher (campagne 2) où sont figurés quatre demi-cercles.

Enfin, la chevelure forme une masse compacte et assez lisse, séparée en mèches crantées et étagées. Les mèches sont tirées vers l'arrière au sommet du crâne d'un apôtre à Rochecorbon (campagne 4). La technique employée pour l'ensemble de ce groupe est la technique mixte issue de la fresque, à l'exception de la peinture de Rochecorbon réalisée à la détrempe sur badigeon de chaux (campagne 4).

Synthèse :

Le modelé à rehauts colorés du groupe 1 s'efface progressivement au profit du dessin des contours pour les peintures du groupe 2. Les contours sont dessinés à l'aide d'un vigoureux cerne brun ou noir. La peinture de Rochecorbon (campagne 4) assure la transition entre les groupes 1 et 2, car elle présente quelques caractéristiques du groupe 1, à savoir le marquage des pommettes, du menton et le rehaut sombre sous les sourcils. On peut observer une tendance progressive à limiter les rehauts par rapport au groupe 1, même si quelques rehauts blancs sont

placés stratégiquement sur les reliefs des visages du groupe 2. La forme du visage en haricot apparaît. Les yeux en amande sont grands et étirés. La chevelure est encore dense, mais constituée de mèches crantées et étagées. Les peintures de ce groupe sont celles de Rochecorbon (campagne 4), d'Azay-sur-Cher (campagne 3), de Cravant-les-Côteaux (campagne 5) et de la chapelle de Chinon (campagne 2).

Groupe 3

Caractéristiques du groupe :

La forme des visages de ce groupe est globalement ovale, voire ronde. Les rehauts blancs et colorés pour créer le modelé, visibles sur les visages du groupe 2, ont entièrement disparu, à l'exception des visages de la collégiale de Chinon (campagne 4, fig. 104, 108). Des rehauts marron clair, d'une teinte légèrement plus foncée que le beige de la carnation, marquent les zones d'ombres autour des yeux, sous le nez, sous les lèvres et sous la mâchoire. Les sourcils de ce groupe sont assez fins et arqués, sauf sur la peinture de Descartes où ils sont plus épais (campagne 3). Les nez sont droits pour l'ensemble des peintures et aquilins sur les personnages de Beaulieu-les-Loches (campagnes 2, 4), avec un bout épais à Cormery (campagne 1) ainsi qu'à la collégiale de Chinon (campagne 4).

Les yeux en amande sont étirés en pointe sur les visages de Sorigny (campagne 1), de la chapelle de Chinon (campagne 2) et de Cormery (campagne 1). Les traits supérieurs et inférieurs des yeux ne se rejoignent pas pour ces deux derniers ensembles. Les yeux des personnages s'approchent de la forme en demi-amande avec le trait inférieur de l'œil peu arrondi à Cormery (campagne 1), à la chapelle de Chinon (campagne 2) et à Beaulieu-lès-Loches (campagne 2). Un rehaut noir marque la paupière inférieure sous les yeux des figures de Sorigny (campagne 1), de Cormery (campagne 1) et de Beaulieu-lès-Loches (campagne 2).

Une vague permet de dessiner la bouche, soit avec la commissure des lèvres pour les personnages de Cormery (campagne 1), de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), et de la chapelle de Chinon (campagne 2), soit avec le dessin de la lèvre inférieure sur la peinture de la collégiale de Chinon (campagne 4), ou encore les deux pour les bouches de Sorigny (campagne 1). Les visages de Descartes se distinguent par le tracé droit de la bouche entouré d'un rehaut rouge (campagne 3). Un fin demi-cercle noir dessine le menton sur les bas des visages de Cormery (campagne 1), Sorigny (campagne 1) et Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4). Les cous ne présentent aucun rehaut.

Les chevelures forment une masse compacte, avec des mèches ondulées, voire bouclées en tire-bouchon pour le saint Jean de Sorigny (campagne 1) et pour le saint Nicolas à Beaulieu-lès-Loches (campagne 4). Seuls les personnages de l'église de Descartes présentent des mèches lisses (campagne 3). Les cheveux sont tirés en arrière au sommet du crâne des figures de Cormery (campagne 1), de Beaulieu-lès-Loches (campagne 2) et de la collégiale de Chinon (campagne 4). La chevelure est peu visible pour l'ange de la chapelle de Chinon (campagne 2).

Enfin, les peintures de ce groupe se caractérisent par un épais cerne noir qui dessine les contours et les traits du visage. Les peintures de ce groupe ont été réalisées à la détrempe sur badigeon ou enduit de chaux.

Synthèse :

Les peintures du groupe 3 sont résolument graphiques, le modelé réalisé à l'aide de rehauts blancs du groupe 2 a entièrement disparu au profit du dessin des traits du visage en noir et d'un épais cerne pour les contours. La peinture de la collégiale de Chinon marque la transition entre les groupes 2 et 3 par la subsistance de quelques discrets rehauts marron clair sur les zones creuses (campagne 4). La forme en demi-amande des yeux commence à apparaître. Les chevelures sont encore compactes, mais séparées par des mèches ondulées. Les peintures de ce groupe sont celles de la collégiale de Chinon (campagne 4), de la chapelle de Chinon (campagne 2), de Cormery (campagne 1), de Descartes (campagne 3), de Sorigny (campagne 1) et de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4).

Groupe 4

Caractéristiques du groupe :

Ce groupe présente toutes les formes de visages : ronde, ovale, carrée et en goutte inversée, à l'exception du haricot (fig. 104, 109, 110). Globalement, les visages sont peu allongés. Aucun rehaut ne marque le front. Les sourcils sont très fins et arqués, droits pour le saint militaire de Rigny-Ussé (campagne 3). Le nez est droit à Tours (campagne 1) et plus spécifiquement aquilin sur les personnages de Rigny-Ussé (campagne 3), d'Azay-le-Rideau (campagne 3), de Rochecorbon (campagne 5). Il est épaté sur les visages de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2). Aucun rehaut blanc ne se trouve sur le nez sauf sur celui du personnage couronné à Azay-le-Rideau, tandis que le saint décapité de la même campagne n'en présente pas (campagne 3).

Les yeux sont en amande pour les figures des campagnes 1 et 2 de Saint-Christophe-sur-le-Nais et en demi-amande pour toutes les autres campagnes du groupe. Les paupières ne sont pas dessinées sauf l'inférieure par un fin rehaut noir sur le roi d'Azay-le-Rideau (campagne 3). Le dessin des paupières qui entourent entièrement l'œil ne se retrouve que sur les personnages de Rigny-Ussé (campagne 3). Contrairement aux personnages des groupes précédents, certains ont les iris détourés en noir à Azay-le-Rideau et colorés en marron à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1) et en bleu à Tours (campagnes 1, 2). Les personnages des autres campagnes se caractérisent par des pupilles noires, non visibles à Rochecorbon (campagne 5).

Les pommettes ne sont pas colorées à l'exception de joues modelées à l'aide de glacis roses sur les figures de Tours (campagnes 2, 3). Les bouches sont colorées en rouge sur la majorité des campagnes visibles : à Tours (campagnes 2, 3) et sur le saint militaire de Rigny-Ussé (campagne 3). À Azay-le-Rideau (campagne 3), le dessin complet des contours des lèvres sont entièrement dessinés avec une ombre rose sur la lèvre supérieure. Le traitement de la lèvre inférieure peu bombée évoque celui des visages de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2). Un demi-cercle signifie le menton à sur les visages d'Azay-le-Rideau (campagne 3) et sur le Saint militaire de Rigny-Ussé (campagne 3). En revanche, les personnages féminins de cette campagne, ainsi que ceux de Tours (campagnes 2, 3) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), ne présentent pas de rehaut pour marquer le menton. Le cou est lisse.

Les cheveux sont séparés en mèches ondulées à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1), à Rochecorbon (campagne 5) et à Tours (campagne 2). Ce traitement rappelle les chevelures des Orateurs à Beaulieu-lès-Loches (campagne 2) du groupe 3. Toutefois, contrairement aux cheveux du groupe précédent, ceux des figures du groupe 4 forment des masses ondulées, plus vaporeuses et séparées avec de fines mèches serrées, réalisées à l'aide d'un pinceau fin. Les cheveux qui descendent avec des ondulations au niveau des oreilles et se terminent par des pointes bouclées, ainsi que les cheveux tirés en arrière au sommet du crâne que l'on retrouve à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), à Rigny-Ussé (campagne 3), à Azay-le-Rideau (campagne 3) et à Tours (campagne 2), évoquent ceux du personnage décapité de Beaulieu-lès-Loches du groupe 3 (campagne 2). En revanche, les mèches des figures du groupe 4 sont plus serrées et traitées avec un pinceau plus fin. Les peintres utilisent toujours les mèches en tire-bouchon sur le front à Azay-le-Rideau (campagne 3), étendu à l'ensemble de la chevelure à Tours (campagne 2). On observe des mèches jaune très claires, voire blanches, dans les chevelures blondes à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) et à la cathédrale de Tours (campagne 3). Cette mise en lumière ne se retrouve que sur les mèches de ce groupe. Le

traitement en flammèches de la barbe apparaît à Rigny-Ussé (campagne 3) et vraisemblablement à Christophe-sur-le-Nais (campagne 1) au regard du départ des mèches autour des lèvres.

Enfin, les peintres utilisent un fin cerne noir ou rouge pour les contours. Les peintures sont réalisées à la détrempe, sauf celle de Rigny-Ussé qui résulte de la technique mixte issue de la fresque avec la peinture à l'huile ou à l'œuf (campagne 3).

Synthèse :

Le modelé est globalement graphique, avec quelques ombres, traité à l'aide d'un fin cerne rouge ou noir. Toutefois, trois campagnes se distinguent et permettent de créer un sous-groupe au modelé délicat, favorisé par l'utilisation de glacis rose sur les joues à Tours (campagnes 2, 3) et d'une ombre également rose dans les creux à Azay-le-Rideau (campagne 3). L'utilisation de la détrempe et le séchage rapide des différentes couches autorisent l'application de glacis. Les deux Vierge de Rigny-Ussé et de Tours ainsi que le saint Martin de Tours peuvent également fonder un sous-groupe, car ils se caractérisent par un petit visage aux traits rassemblés au milieu, avec une petite bouche boudeuse et l'absence de menton (respectivement campagne 3, 2 et 3). Dans l'ensemble, les visages reprennent des caractéristiques du groupe précèdent, notamment les chevelures, mais réalisées à l'aide d'un pinceau plus fin. Toutefois, la forme du visage en haricot disparaît, la forme des yeux en demi-amande est majoritairement employée, le dessin et la coloration de l'iris apparaissent, tout comme le traitement de la barbe en flammèches et l'utilisation ponctuelle de lumières dans les cheveux. Les peintures de ce groupe sont celles de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2), de Tours (campagnes 1, 2, 3), d'Azay-le-Rideau (campagne 3).

Groupe 5

Caractéristiques du groupe :

La forme des visages de ce groupe est plutôt carrée (fig. 104, 111). Aucun rehaut ne souligne le front, le dessus du nez, les joues, le menton ou le cou. Les sourcils sont épais et droits sur les personnages de la collégiale de Chinon (campagne 6) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5). Les personnages de Cravant-les-Côteaux se distinguent par des sourcils fins et arqués (campagne 7). Le nez est épaté.

Les yeux forment des amandes assez étirées, avec un rehaut marquant la paupière supérieure, sur les visages de Chinon (campagne 6) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5) ou en demi-amande à Cravant-les-Côteaux (campagne 7). Les yeux des trois campagnes se caractérisent par un contour rouge pour des pupilles noires, parfois louchantes pour les protagonistes de Chinon (campagne 6) et la Vierge de Cravant-les-Côteaux (campagne 7). Les lèvres supérieures des bouches sont épaissies.

Les cheveux se composent de grosses mèches ondulées, séparées par un épais rehaut rouge. Enfin, les figures sont cernées d'un épais rehaut rouge. Les campagnes de ce groupe sont réalisées à la détrempe.

Synthèse :

Les peintures de ce groupe se caractérisent par l'absence totale de modelé. Le nombre de traits est limité au strict nécessaire, à savoir les yeux, le dessin des sourcils, du nez et de la bouche. Un épais cerne rouge délimite les contours et les traits du visage, sur lequel les pupilles noires se détachent nettement. Les cheveux sont ondulés de grosses mèches. Les peintures de ce groupe sont celles de la collégiale de Chinon (campagne 6), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5) et de Cravant-les-Côteaux (campagne 7).

Groupe 6

Caractéristiques du groupe :

Les figures de ce groupe présentent des visages arrondis, c'est-à-dire ronds, ovales et en goutte inversée (fig. 104, 112). Quelques touches de couleurs marquent le front : du blanc appliqué en glacis à Tours (campagne 5), ou encore de discrètes rides d'expression à Rigny-Ussé (campagne 4). Une légère ombre en beige creuse l'espace au-dessus des sourcils du Christ de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8). Les sourcils sont légèrement arqués ou droits. Les sourcils broussailleux, dessinés poil par poil, apparaissent sur les visages de Rigny-Ussé (campagne 4).

La forme du nez varie, légèrement aquilin à la cathédrale de Tours (campagnes 4, 5), épaté à Rigny-Ussé (campagne 4) et retroussé à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8). Un discret rehaut blanc illumine le dessus et la pointe du nez des figures de Tours (campagne 5) et vraisemblablement sur le saint de Tours (campagne 4). Les arêtes du nez sont délimitées sur les figures de Descartes (campagne 4), de Rigny-Ussé (campagne 4) et de Tours (campagne 5).

Les yeux en amande étirée à la pointe, encadrés par les paupières, sont complétés par les iris dessinés et peints : en dégradé de marron plus foncé vers le bord de l'iris à Rigny-Ussé (campagne 4) et Tours (campagne 5), en blanc avec l'éclat blanc de l'œil dans la pupille à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) et de couleur claire à Tours (campagne 4).

Du rouge appliqué en glacis rehausse les pommettes du saint de la cathédrale de Tours (campagne 4). À Rigny-Ussé, le peintre opte pour le dessin du creux de la joue (campagne 4). À Tours (campagne 5), le relief de la pommette est recouvert de glacis blanc. À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), le peintre utilise une ombre dans le creux de la joue et des touches de lumières en blanc sur le haut de la pommette.

Les bouches sont relativement charnues avec la lèvre supérieure ombrée et lisse, c'est-à-dire sans la dépression du philtrum. Un trait dessine la limite de la lèvre inférieure. Les sillons naso-labiaux, qui relient le nez au coin des lèvres, encadrent les bouches à Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) et à Rigny-Ussé (campagne 4). Le menton n'est pas souligné par un rehaut. Des mèches en flammèches composent la barbe de l'évêque à Tours (campagne 5), tandis qu'elles sont ondulées à Rigny-Ussé (campagne 4), ou lisses à Christophe-sur-le-Nais (campagne 8).

Les cous ne présentent aucun rehaut. Concernant les cheveux, les coiffures de ce groupe sont variées, mais toutes constituées de mèches fines et serrées, dessinées à l'aide d'un pinceau fin. Les oreilles sont extrêmement détaillées. Enfin un fin rehaut noir, qui se fond avec le modelé, trace les contours. Le modelé est principalement traité à l'aide des ombres avec quelques touches de blanc. Les peintures de ce groupe sont réalisées à la détrempe.

Synthèse :

Les peintures de ce groupe ont des visages arrondis et on note l'apparition de sourcils broussailleux, uniquement utilisés à Rigny-Ussé (campagne 4). Les peintres font preuve de minutie descriptive pour les yeux, le nez et les oreilles. L'iris des yeux est maintenant toujours dessiné et coloré. Les peintres représentent les sillons autour de la bouche, mais pas le philtrum de la lèvre supérieure. Les mèches des cheveux sont serrées et dessinées à l'aide d'un pinceau fin. Le modelé, qui avait complètement disparu dans le groupe 5, réapparaît, mais en étant principalement traité à l'aide d'ombres et parfois avec des lumières. Les visages de ce groupe témoignent d'une recherche de vraisemblance, de proportions et d'un grand souci du détail. La réalisation à la détrempe autorise l'utilisation de glacis. Les peintures de ce groupe sont celles

de Descartes (campagne 4), Rigny-Ussé (campagne 4), Tours (campagnes 4, 5) et Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8).

Visages non visibles, pas assez visibles ou trop restaurés

Les peintures de Cangey (campagne 1) ont été exclues, car aucun visage n'y est figuré, de même que celles de ~~la~~ collégiale de Chinon (campagnes 3bis, 5), à Beaulieu-lès-Loches (campagne 1) et à Cravant-les-Côteaux (campagnes 4, 9). Le visage du saint Nicolas de la collégiale de Chinon (campagne 2) et ceux à Rivière (campagne 2) ainsi qu'à Tours (campagnes 6, 7) sont trop peu conservés pour être intégrés dans un groupe (campagne 2). Les visages ont disparu à Azay-le-Rideau (campagne 1) et à Cormery (campagne 2) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7). Les peintures de la chapelle de la collégiale de Chinon ont été entièrement refaites au XIX^{e} siècle (campagne 7).

8.2.2. L'anatomie

Groupe 1

Caractéristiques du groupe :

Les figures de ce groupe se caractérisent par des silhouettes assez rigides (fig. 104, 113-118). Les corps sont assez secs et musculeux, avec de grandes mains et de grands pieds. Toutes les peintures ne présentent pas le même degré de visibilité concernant le traitement de l'anatomie en raison de l'état de conservation ou de l'habillement. Le haut de certains corps est dénudé : à Lignières-de-Touraine (campagne 1), dans la crypte de Tavant (campagne 2) et dans la chapelle du Liget (campagne 1). Un rehaut dessine les clavicules comme le dessin des pectoraux à Lignières-de-Touraine. Au Liget, des tourbillons blancs soulignent le relief de la poitrine. Des rehauts dessinent les côtes, le sternum et le diaphragme : en rouges à Tavant (campagne 2) et en verts à Lignières-de-Touraine (campagne 1). En revanche, ces parties du corps ne figurent pas sur les personnages du Liget qui paraissent moins secs (campagne 1). Dans l'ensemble, les figures présentent des ventres ronds, avec un nombril quand elles sont nues. Le biceps et le muscle extenseur de l'avant-bras sont isolés par un rehaut. Concernant le bas du corps, les jambes sont assez longues et fines avec des cuisses marquées et le mollet signifié par un rehaut. À Rochecorbon (campagne 3), le peintre prend soin de dessiner les rotules des genoux à l'aide d'une croix inscrite dans un cercle, complétée par des touches de blanc.

Les peintres représentent l'artère radiale à Rochecorbon (campagnes 3, 4), à Tavant (campagne 2) et à Descartes (campagne 2). Un cercle dessine l'articulation du poignet à Rochecorbon (campagnes 3, 4). Un demi-cercle permet d'isoler la cheville sur les peintures, peu arrondi à Rivière (campagne 1) et à Descartes (campagne 2). En revanche, à Rochecorbon, ce sont deux demi-cercles qui délimitent la cheville (campagne 4). Les grandes mains se terminent par des doigts allongés au bout pointu à Rochecorbon (campagne 3), à Tavant (campagne 2), à Rivière (campagne 1) et à Descartes (campagne 2), ou alors rond à Tavant (campagne 1), à Parçay-Meslay (campagne 2), à Lignières-de-Touraine (campagne 1), à Rochecorbon (campagne 4) et au Liget (campagne 1). Les articulations intra-phalangines figurent à Tavant (campagnes 1, 2), à Rivière (campagne 1), à Descartes (campagne 2) et au Liget (campagne 1). Les ongles ne sont dessinés qu'à Parçay-Meslay (campagne 2) et sur les mains de Dieu et du Christ dans la crypte de Tavant (campagne 2). Les paumes allongées sont modelées à l'aide de courts rehauts parallèles dans le creux de la main à Tavant (campagne 1), Rivière (campagne 1), Parçay-Meslay (campagne 2), Rochecorbon (campagne 4) et au Liget (campagne 1). Le sillon oblique au creux de la main ne se retrouve qu'à Rochecorbon (campagne 3). Un rehaut coloré sépare les éminences thénar et hypothénars sur toutes les peintures, à l'exception des mains de Descartes (campagne 2), de Rivière (campagne 1) et du Liget (campagne 1) qui ne présente que l'éminence thénar. Le pli des doigts est figuré sur toutes les peintures sauf celles du Liget (campagne 1). Les touches blanches sur les poulies des doigts n'apparaissent que sur les mains de Dieu à Tavant (campagne 2). De nombreux rehauts blancs illuminent les reliefs le long des doigts, sur les éminences et sur les phalanges, à l'exception de Rochecorbon (campagne 4).

Les grands pieds sont assez fins et présentent des orteils allongés. Les articulations intra-phalangines et les ongles figurent uniquement à Tavant (campagne 1). La posture stéréotypée, avec un pied de profil et l'autre qui pointe vers l'extérieur, se retrouve à Parçay-Meslay (campagne 2), à Descartes (campagne 2) et à Rochecorbon (campagne 4). Un rehaut, vert à Lignières-de-Touraine (campagne 1) et rouge à Rochecorbon (campagne 3), isole la zone dorsale extérieure. Ce rehaut prend la forme d'un triangle à Tavant (campagne 1), à Rivière (campagne 1), à Descartes (campagne 2) et à Rochecorbon (campagne 4). Un rehaut blanc illumine la zone dorsale interne à Rochecorbon (campagne 3). Les talons sont assez pointus et isolés par un rehaut sauf à Parçay-Meslay (campagne 2).

Enfin, le modelé est traité à l'aide de rehauts blancs et colorés juxtaposés, à l'exception de Rochecorbon (campagne 4) qui ne se distingue pas une absence de rehauts blancs et par un

épais cerne brun. Les corps de la chapelle du Liget et de Lignières-de-Touraine sont modelés à l'aide du pseudo-*verdaccio* (campagne 1). Les peintures de ce groupe sont réalisées selon la technique mixte issue de la fresque, sauf l'œuvre de Rochecorbon (campagne 4) qui est réalisée à la détrempe. Par sa technique et son nombre plus réduit de rehauts, cette peinture fait office de transition avec le groupe suivant.

Synthèse :

Les peintures de ce groupe présentent un modelé à plusieurs couleurs et la multiplicité des rehauts juxtaposés, conformément à l'usage d'une technique sur enduit frais. L'anatomie est très détaillée et les peintres prennent soin de dessiner les muscles et les os saillants. Les mains et les pieds, aux extrémités allongées et souvent pointues, sont de grandes dimensions et avec de nombreux rehauts et lumières. Des rehauts verts, c'est-à-dire le pseudo-*verdaccio*, dessinent les éléments de l'anatomie au Liget et à Lignières-de-Touraine (campagne 1). La peinture de Rochecorbon (campagne 4) s'intègre dans le groupe 1 par la multiplicité des détails, mais amorce la transition avec le groupe suivant par l'absence de rehaut blanc, l'utilisation d'un épais cerne et de la technique de la détrempe. Les peintures de ce groupe sont celles de Rochecorbon (campagnes 3, 4), de Tavant (campagnes 1, 2), de Rivière (campagne 1), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) et de la chapelle du Liget (campagne 1).

Groupe 2

Caractéristiques du groupe :

La silhouette générale des figures de ce groupe est globalement encore un peu rigide et trapue, avec des jambes relativement courtes (fig. 104, 119-122). Toutefois, contrairement aux mains et aux pieds du groupe précédent, ceux du groupe 2 sont plus proportionnés. L'anatomie des bustes ne se distingue qu'à la collégiale de Chinon (campagne 4) et à Sorigny (campagne 1). Le buste du Christ à Chinon se rapproche de ceux du groupe 1 avec le dessin des pectoraux, du diaphragme, du sternum, des côtes et du ventre rond à l'aide des rehauts en marron clair. Toutefois, la forme sinueuse du corps et l'épais cerne permettent d'intégrer cette peinture dans le groupe 2. À Sorigny, les pectoraux et le sternum du Christ se détachent à l'aide de quelques rehauts légèrement plus foncé que la couleur de la carnation, complété par un fin trait noir qui dessine la ligne pectorale (campagne 1). De même, les jambes ne s'observent qu'à la collégiale de Chinon (campagne 4) et à Sorigny (campagne 1). À la collégiale de Chinon, un rehaut

marron isole le genou et le mollet, tandis que les jambes du Christ à Sorigny sont dénuées de modelé. Aucun rehaut ne dessine les chevilles et les poignets pour l'ensemble des campagnes de ce groupe.

Les mains sont assez lisses, elles présentent donc peu de rehauts. Un trait blanc court le long des doigts à Azay-le-Rideau (campagne 1) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 5). Le pli des doigts à l'intérieur de la main et les éminences thénar ainsi qu'hypothénar sont isolés par un trait jaune à la collégiale de Chinon (campagne 4) et un fin trait noir à la chapelle de Chinon (campagne 2) ainsi qu'à Sorigny (campagne 1). Les ongles sont uniquement dessinés et rehaussés de blanc à la chapelle de Chinon (campagne 2). Les mains des autres campagnes ne présentent aucun rehaut : à Azay-sur-Cher (campagne 3), à Cormery (campagne 1), à Descartes (campagne 3), à Sorigny (campagne 1), à Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2). Seuls les pieds des personnages d'Azay-sur-Cher (campagne 3) et de Sorigny (campagne 1) sont visibles. Ils sont correctement proportionnés avec des orteils allongés et les ongles dessinés. Enfin, un épais cerne noir dessine les contours. Les peintures de ce groupe ont été exécutées à la détrempe.

Synthèse :

Les corps de ce groupe se caractérisent par un traitement assez graphique dû à la réduction, voire à la disparition, du nombre de rehauts. Le modelé est donc presque absent, l'anatomie est réduite à ses principaux contours. Un épais tracé noir cerne les figures. Les peintures de ce groupe sont celles de la chapelle de Chinon (campagne 2), de la collégiale de Chinon (campagnes 2, 4), de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), d'Azay-sur-Cher (campagne 3), de Cormery (campagne 1), d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2), de Descartes (campagne 3), Sorigny (campagne 1), de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2).

Groupe 3

Caractéristiques du groupe :

Les figures de ce groupe ont des silhouettes minces aux membres déliés, accentués par les bustes assez courts et les longues jambes (fig. 104, 123-125). Certaines figures serpentent en S, avec le bassin projeté vers l'avant tandis que le haut du buste est penché vers l'arrière : les anges à la collégiale de Chinon (campagne 6), à Rochecorbon (campagne 5) et la Vierge de la

Crucifixion à Tours (campagne 2). Seuls deux bustes dénudés sont visibles pour les peintures de ce groupe : à la collégiale de Chinon (campagne 6) et à Tours (campagne 3). Dans les deux cas, les corps sont secs, voire maigres avec peu de rehauts : uniquement le dessin de la ligne pectorale et du nombril composé d'un disque surmonté d'une vague. Les muscles des bras ne sont pas dessinés. Aucun rehaut ne délimite les chevilles et les poignets.

Les mains fines se terminent par des doigts allongés et minces. Le pli des doigts, l'éminence thénar et le pli de la paume sont isolés par un rehaut à l'intérieur des esquisses des mains à Rochecorbon (campagne 5). Les peintres dessinent les ongles à Rigny-Ussé (campagne 3) ainsi qu'à Tours (campagne 2), et les phalanges du Christ à la collégiale de Chinon (campagne 6). Les dos des mains ne sont rehaussés d'aucun trait. Le poignet cassé de la Vierge de Tours (campagne 2), le geste d'allocution à Rochecorbon (campagne 5) et la main de la Vierge qui tient l'oiseau à Rigny-Ussé (campagne 3) témoignent d'une certaine délicatesse. Les pieds ne présentent aucun rehaut.

Enfin, un cerne relativement épais en noir, ou en rouge à la collégiale de Chinon (campagne 6), détache les figures. Les peintures de ce groupe ont été réalisées à la détrempe, à l'exception de celle de Rigny-Ussé (campagne 3) qui a été exécutée selon une technique mixte combinant la peinture sur enduit frais et à sec avec apport d'un liant à l'huile ou à l'œuf.

Synthèse :

Les peintures de ce groupe présentent des silhouettes minces et sinueuses, qui serpentent parfois en S. La finesse des corps est accentuée par les bustes courts pour de longues jambes. Comme pour le groupe précédent, l'anatomie est peu détaillée et le modelé absent. Un cerne, souvent noir, dessine les contours. Une impression d'élégance se dégage des figures. Les peintures de ce groupe sont celles de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5), de Rochecorbon (campagne 5), de Rigny-Ussé (campagne 3), de Tours (campagnes 2, 3) et de la collégiale de Chinon (campagne 6).

Groupe 4

Caractéristiques du groupe :

Ce groupe ne comporte que la seule peinture de Cravant-les-Côteaux (campagne 7, fig. 104, 126). Les silhouettes carrées se distinguent des corps minces du groupe précédent. Les mains et les pieds sont également carrés et schématiques. Comme pour le groupe précédent, le modelé

est absent au profit d'un épais cerne rouge qui dessine les contours et évoque celui de la collégiale de Chinon (campagne 6) du groupe 3. La peinture est réalisée à a la détrempe.

Groupe 5

Caractéristiques du groupe :

Les figures de Rigny-Ussé (campagne 4) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) sont bien proportionnées avec un buste allongé (fig. 104, 127, 128). Les peintres dessinent certains os saillants comme les clavicules, les côtes et le sternum à Rigny-Ussé (campagne 4). Les poitrines menues et hautes surmontent les ventres ronds. En revanche, à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), ce sont les muscles qui sont mis en valeur par un système d'ombres appliquées en dégradé le long des muscles pour isoler les pectoraux, la ceinture abdominale et les muscles du bras, ainsi que l'application de touches blanche sur les reliefs. Un fin rehaut noir peut renforcer les creux : le long de l'aine ou de l'aisselle.

Les mains proportionnées se terminent par des doigts arrondis avec des ongles. Les doigts sont pliés, mais les articulations intra-phalangines ne font pas l'objet d'un rehaut. Les principales lignes à l'intérieur de la main, qui séparent l'éminence thénar, le pli des doigts et le pli de la paume, sont dessinées. À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), les ombres brunes permettent de séparer les doigts et de dessiner le poignet. À Rigny-Ussé (campagne 4), les pieds sont effilés, avec des orteils allongés ainsi qu'un talon rond et proéminent. La voûte plantaire est particulièrement creusée. Un demi-cercle dessine la malléole. Enfin, un fin cerne noir ou brun détache les figures du fond. L'usage de la détrempe permet la réalisation des dégradées qui servent à modeler les corps.

Synthèse :

Les figures de ce groupe présentent des silhouettes harmonieuses avec une anatomie détaillée. Le modelé est réalisé principalement à partir d'ombres, ainsi que quelques touches lumineuses, appliquées en glacis que permet la technique de la détrempe. Le détail de l'anatomie, le traitement du modelé et les proportions montrent une recherche de vraisemblance et de naturalisme. Les peintures de ce groupe sont celles de Descartes (campagne 4), de Rigny-Ussé (campagne 4) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8).

Anatomies non visibles ou pas assez visibles

L'anatomie des personnages n'est pas visible en détail à Rivière (campagne 2), à la collégiale de Chinon (campagne 3), à la chapelle de Chinon (campagne 3), à Cormery (campagne 2), Tours (campagnes 1, 4, 6, 7) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7). Aucune figure humaine n'est présente dans les peintures à Cangey (campagne 1), à la collégiale de Chinon (campagnes 3bid, 5), à Cravant-les-Côteaux (campagne 4, 9) et à Beaulieu-lès-Loches (campagne 1). Les corps ont disparu à Azay-le-Rideau (campagne 3) ou n'ont pas encore été dégagés sous les badigeons à Tours (campagne 5). Les peintures de la chapelle de la collégiale de Chinon ont été entièrement repeintes au XIX^{e} siècle (campagne 7).

8.2.3. Les plis

Groupe 1

Caractéristiques du groupe :

Les plis du haut du corps des figures de ce groupe présentent deux configurations : soit les tuniques sont très près du corps, soit elles sont assez amples (fig. 104, 129-133). Dans le premier cas, des traits parallèles dessinent des plis perpendiculaires au buste et des rehauts concentriques forment les plis du ventre. Ce système de retrouve à Tavant (campagnes 1, 2), à Rivière (campagne 1), à Descartes (campagne 2), à la chapelle de Chinon (campagne 2) et à Rivière (campagne 2). Dans le second cas, les personnages sont revêtus de vêtements plus laches avec des manches évasées et ceinturés à la taille sans former de plis sur le buste comme à Rochecorbon (campagne 3) et Parçay-Meslay (campagne 2). Pour les autres peintures, des rehauts arrondis appliqués parallèlement et dans la longueur dessinent les plis du buste : à la chapelle du Liget (campagne 1), à la collégiale de Chinon (campagne 2), à Rochecorbon (campagne 4) et à Rivière (campagne 2). Les tuniques serrées à la taille forment des plis blousants à Lignières-de-Touraine (campagne 1) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 5).

Concernant le bas du corps, une grande partie des peintures présentent des plis en V emboîtés entre les cuisses : sur les apôtres à Rochecorbon (campagne 3), avec le dessin des genoux à Tavant (campagne 1), en V arrondis à Tavant (campagne 2), à Rivière (campagne 1), avec des rehauts en griffures sur les cuisses à Descartes (campagne 2), à Lignières-de-Touraine (campagne 1), et à la chapelle du Liget (campagne 1). Dans l'ensemble, les plis des jambes sont droits : sur les apôtres à Rochecorbon (campagne 4), à Tavant (campagnes 1, 2), à Rivière

(campagne 1) et à Descartes (campagne 2). Des plis en éventail animent le bas de la tunique de Madeleine à Rivière (campagne 1) et ceux des cavaliers de la chapelle de Chinon (campagne 2). Les tuniques de Tavant (campagne 1) et de la chapelle du Liget (campagne 1) présentent des plis en escalier. Enfin, des queues d'aronde ornent le bas des vêtements à Tavant (campagne 1), à Parçay-Meslay (campagne 2), à Descartes (campagne 2), à Lignières-de-Touraine (campagne 1), à Rochecorbon (campagne 4), à la chapelle de Chinon (campagne 2) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 5).

Une impression générale de rigidité se dégage de la plicature à Rochecorbon (campagne 3), à Tavant (campagne 1), à Rivière (campagne 1), à Parçay-Meslay (campagne 2), à Descartes (campagne 2), à Lignières-de-Touraine (campagne 1), à la chapelle du Liget (campagne 1), à la chapelle de Chinon (campagne 2) et à Rivière (campagne 2). Les envolées de tuniques à Tavant (campagne 2) et les pans volants apportent du mouvement à Tavant (campagne 1), à Descartes (campagne 2), à la chapelle du Liget (campagne 1) et à celle de Chinon (campagne 2). Les plis gagnent en souplesse par l'utilisation de rehauts plus arrondis à la collégiale de Chinon (campagne 2), Rochecorbon (campagne 4) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 5). Le modelé est traité à l'aide de trois couleurs : celle de l'aplat, un rehaut d'une teinte proche, mais plus sombre et un rehaut clair ou blanc. Des rehauts blancs dessinent les bordures : le long des cols, des manches et le bas des tuniques. Les peintures de ce groupe sont réalisées selon la technique mixte issue de la fresque, à l'exception de Rochecorbon (campagne 4) qui est exécutée à la détrempe. L'usage d'une technique partiellement sur enduit frais limite les possibilités de superpositions des rehauts, qui sont plutôt utilisés en juxtaposition, et interdit les dégradés.

Synthèse :

Les peintures de ce groupe présentent une palette de plis assez larges. Pour le haut du corps, les plis peuvent être dessinés à l'aide de rehauts parallèles appliqués perpendiculairement au buste, avec des plis concentriques sur le ventre lorsque les vêtements sont près du corps, ou alors par des rehauts arrondis sur les bustes appliqués dans la longueur et des plis blousants à la taille lorsque les vêtements sont plus amples. Dans l'ensemble les plus du bas du corps sont assez rigides avec des plis en V emboîtés entre les cuisses, ou encore des plis droits, des plis en éventail et des plis en escalier. Parfois, des queues d'aronde animent le bas des tuniques. Enfin, les envolées de tissus créent une impression de mouvement. Le modelé est dessiné à l'aide de trois couleurs et les bordures sont soulignées par un rehaut blanc. Les rehauts qui participent au modelé tranchent avec l'aplat sur lequel ils sont appliqués en superposition, mais surtout en

juxtaposition conformément aux peintures réalisées selon une technique mixte issue de la fresque. Seule la campagne de Rochecorbon (campagne 4) est réalisée à la détrempe, mais le traitement des plis est assez similaire aux autres peintures du groupe. Les peintures de ce groupe sont celles de Rochecorbon (campagnes 3, 4), de Tavant (campagnes 1, 2), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1), de Cravant-les-Côteaux (campagne 5), de Rivière (campagnes 1, 2), de la chapelle du Liget (campagne 1), de la chapelle de Chinon (campagne 2) et de la collégiale de Chinon (campagne 2).

Groupe 2

Caractéristiques du groupe :

Les figures à Azay-sur-Cher (campagne 3), à Cormery (campagne 1) et à la collégiale de Chinon (campagne 3) sont drapées dans des vêtements amples animés de plis souples dessinés à l'aide d'un rehaut foncé, pas forcément de la même couleur que celui-ci puisque des rehauts noirs ou gris couvrent les aplats blancs à la collégiale de Chinon (campagne 3) ou alors des traits rouges sur un aplat vert à Cormery (campagne 1, fig. 104, 134). Un rehaut blanc souligne les bordures, les cols et les emmanchures comme pour les figures du groupe 1 à Cormery (campagne 1) et à Azay-sur-Cher (campagne 3). Les peintres multiplient les rehauts pour creuser des plis en coup de fouet au bas de la tunique du personnage assis d'Azay-sur-Cher (campagne 3) et des plis en Y pour les autres figures des peintures de ce groupe. L'articulation du corps, plus particulièrement au niveau des genoux pour les personnages assis, se devine à travers le tissu. Par ce procédé, les peintres parviennent à rendre l'illusion du mouvement et de relief qui ne se retrouve pas dans le groupe précédent. Un pan de la tunique du personnage debout en jaune d'Azay-sur-Cher retombe en une cascade de plis. La peinture d'Azay-sur-Cher (campagne 3) est réalisée selon une technique mixte issue de la fresque, celles de Cormery (campagne 1) et de la collégiale de Chinon (campagne 3) sont exécutées à la détrempe.

Synthèse :

Les drapés sont modelés à l'aide de deux ou trois couleurs : des rehauts sombres rehaussent l'aplat, pas forcément de la même couleur que celui-ci, et un rehaut blanc peut dessiner les bordures. Les peintres multiplient les rehauts qui forment des plis principalement en Y. Ils soulignent les reliefs anatomiques visibles grâce à la tension des tissus sur les corps. Les plis peuvent retomber en cascade. Les peintures sont réalisées selon une technique mixte issue de

la fresque ou à la détrempe. Les peintures de ce groupe sont celles d'Azay-sur-Cher (campagne 3), de Cormery (campagne 1) et de la collégiale de Chinon (campagne 3).

Groupe 3

Caractéristiques du groupe :

Les figures de ce groupe sont drapées dans des plis principalement anguleux uniquement dessinés à l'aide d'un épais rehaut noir (fig. 104, 135, 136). Les anges de la collégiale de Chinon (campagne 4) se distinguent par l'utilisation de rehauts rouges pour dessiner les creux des plis sur l'aplat rouge clair, à la manière des plis des figures de Cravant-les-Côteaux du groupe 1 (campagne 5). Les plis cassés au bas de la tunique des anges évoquent les plis aigus du groupe 3. Les anges permettent donc de faire la transition entre les groupes 1 et 3. En revanche, les plis de la Crucifixion de la même campagne à la collégiale de Chinon s'intègrent au groupe 3, car ils sont dessinés uniquement par un trait noir, sans rehaut coloré pour creuser les plis (campagne 4). Les pans des manteaux retombent en cascade de plis à bec sur la Vierge et le Christ à Sorigny (campagne 1) et sur le saint Jean de la collégiale de Chinon (campagne 4). Les plis sont particulièrement anguleux, voire géométriques, et bouillonnent aux pieds de la Vierge à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2). La tunique d'un Saint retombe en plis cannelés à Tours (campagne 1). Les campagnes d'Azay-le-Rideau (campagne 1) et de Descartes (campagne 3) se distinguent du groupe par la réduction du nombre de plis et la rigidité des étoffes.

Contrairement à ces peintures aux drapés anguleux, celles de Cormery (campagne 2) et Beaulieu-lès-Loches (campagne 2) multiplient les plis souples et serrés. Les plis des donateurs blousent à la taille et forment des plis en tête d'épingle sur le buste à Cormery (campagne 2). Les peintures de ce groupe sont exécutées à la détrempe.

Synthèse :

Les plis de ce groupe sont majoritairement anguleux, même si les drapés sont traités avec plus de souplesse à Cormery (campagne 2) et à Beaulieu-lès-Loches. Le modelé est absent, à l'exception des anges à la collégiale de Chinon (campagne 4) qui assurent la transition avec les peintures du groupe 1. Un épais cerne noir renforce les contours et dessine les plis, leur conférant un aspect très graphique. L'ensemble des peintures est réalisé à la détrempe. Les peintures de ce groupe sont celles d'Azay-le-Rideau (campagne 1), de Descartes (campagne 3),

de la collégiale de Chinon (campagne 4), de Sorigny (campagne 1), de Cormery (campagne 2), de Beaulieu-lès-Loches (campagne 2), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) et de Tours (campagne 1).

Groupe 4

Caractéristiques du groupe :

Les plis des peintures du groupe 4, qui tombent droits, suivent les contours du corps en soulignant la finesse des silhouettes et la longueur des jambes (fig. 104, 137, 138). Les plis peuvent être anguleux et à bec comme à Tours (campagne 2) et à Rochecorbon (campagne 5). À Rigny-Ussé (campagne 3), les drapés sont traités avec plus de souplesse, en témoigne le retour arrondi du pan du manteau de la Vierge retenu par son avant-bras. À Tours (campagne 3) et à la collégiale de Chinon (campagne 6), les plis anguleux et arrondis coexistent : avec des plis cassés au bas des tuniques du pauvre de la Charité de saint Martin à Tours et des anges buccinateurs à Chinon et des plis ondoyants sur les bords du manteau du pauvre et celui du Christ à Chinon. Les plis ondoyants apparaissent à la collégiale de Chinon (campagne 6) et à Tours (campagne 3) et les plis plats sur la Vierge à Rigny-Ussé (campagne 3).

Le manteau de la Vierge de la Crucifixion à Tours (campagne 2) retombe en plis bouillonnant à ses pieds et évoque celui de la Vierge à Saint-Christophe-sur-le-Nais du groupe précédent (campagne 2). Toutefois le traitement à Tours est plus arrondi et moins rigide, cette peinture s'intègre dans le groupe 4 et permet de faire la transition entre les groupes 3 et 4. Le motif de la queue d'aronde, disparu des groupes 2 et 3, réapparaît dans le groupe 4 aux pieds de la Vierge de la Crucifixion à Tours (campagne 2) et au niveau du coude du donateur de la Charité de saint Martin à Tours (campagne 3).

Enfin un vigoureux cerne noir dessine les contours et les plis, dans la continuité du dessin du groupe précédent. En revanche le modelé, abandonné dans le groupe 3, réapparaît en utilisant principalement des ombres pour creuser les plis et les lumières pour les reliefs. Deux ou trois couleurs forment le modelé : celle de l'aplat, une ombre en gris ou d'une teinte proche de celle de l'aplat, mais plus sombre et parfois des lumières selon le même procédé, mais plus claires. Le modelé est appliqué en dégradés qui donne un effet fondu particulièrement visible sur les anges à Tours (campagne 2), ce qui permet l'usage de la détrempe. Seule la campagne de Rigny-Ussé est réalisée selon une technique mixte issue de la fresque et présente des plis dessinés à l'aide de rehauts rouges et un modelé travaillé uniquement par de discrètes ombres.

Synthèse :

Les vêtements soulignent le corps sans l'épouser par des plis anguleux, ou souples et parfois les deux peuvent coexister sur une même campagne. Le motif de la queue d'aronde disparu des peintures des groupes 2 et 3 réapparaît. Les plis et plats apparaissent. Comme pour le groupe précédent, un cerne noir permet de dessiner les plis. Toutefois, il est complété, dans le groupe 4, par un modelé à deux ou trois couleurs, principalement réalisé à partir d'ombres appliquées en dégradé. L'usage de la détrempe autorise ce traitement du modelé. Les peintures de ce groupe sont celles de Rigny-Ussé (campagne 3), de Rochecorbon (campagne 5), de Tours campagnes 2, 3) et de la collégiale de Chinon (campagne 6).

Groupe 5

Caractéristiques du groupe :

Les campagnes 4 et 6 à Tours présentent une plicature souple dessinée par de fins traits noirs et modelé avec des ombres, et évoquent les peintures du groupe 4 (fig. 104, 139). Toutefois et contrairement au groupe précédent, les ombres créent plus de profondeur en étant d'une nuance plus sombre que celle de l'aplat sur lequel elles sont apposées et avec un fin cerne qui renforce la concavité du pli. L'enchevêtrement de plis arrondis du col du saint à Tours (campagne 4) peut être rapproché des fronces du col de l'ange à Descartes du groupe 6 (campagne 4). Le traitement du modelé est facilité par l'utilisation de la détrempe.

Groupe 6

Caractéristiques du groupe :

Les peintures de ce groupe présentent une palette de plis assez étendue (fig. 104, 140, 141). Les peintres multiplient les effets de draperie qui donnent du volume au corps. À Descartes (campagne 4) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), les manches forment des fronces qui dessinent avec exubérance le mouvement du coude. Les fronces anguleuses sont creusées à l'aide d'un subtil dégradé de gris et les contours des plis dessinés à l'aide d'un trait noir. Un procédé similaire se retrouve à Rigny-Ussé (campagne 4), même si les plis sont plus arrondis ou en tête d'épingle sur les manches. Des hachures complètent les ombres grises qui creusent les plis. Certaines figures à Rigny-Ussé (campagne 4) et à Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), retiennent un pan de leur manteau qui retombe en plis plats. Les plis sont principalement anguleux et à bec à Descartes (campagne 4) et à Christophe-sur-le-Nais

(campagne 8), alors qu'ils sont ondoyants et cannelés pour le bas des tuniques à Rigny-Ussé (campagne 4). Les étoffes à Rigny-Ussé (campagne 4) et à Descartes (campagne 4) sont traitées en grisaille avec quelques touches de couleurs alors que celles à Christophe-sur-le-Nais (campagne 8) présentent une palette chromatique plus variée. L'utilisation de la détrempe permet le traitement en dégradés du modelé.

Synthèse :

Les figures de ce groupe sont drapées dans de fines étoffes. Les peintres utilisent principalement deux stratégies pour construire les effets de draperie et donner du volume aux corps : en resserrant les manches aux poignets et en ceinturant les bustes et en faisant retenir aux personnages un pan de leur manteau. Les manches et les cols comportent des fronces tandis que les manteaux retombent en plis plats ou ondoyants. Le modelé est composé d'ombres appliquées à la détrempe en dégradé de gris. Un fin cerne redessine les contours et les plis. Les peintures de ce groupe sont celles de Descartes (campagne 4), de Rigny-Ussé (campagne 4) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8).

Groupe 7

Caractéristiques du groupe :

Le groupe 7 ne comporte que la septième campagne de l'église de Cravant-les-Côteaux (fig. 104, 142). Elle est réalisée à partir d'une palette chromatique réduite au rouge, au jaune et au noir avec quelques nuances. Les quelques plis sont traités avec rigidité. Le modelé est absent, au profit d'un épais cerne noir qui dessine les contours et les rares plis. Un motif de brocart orne le bas de la robe de la Vierge. La peinture est réalisée à la détrempe.

Plis non visibles ou pas assez visibles

Les peintures à Cangey (campagne 1), à Cravant-les-Côteaux (campagnes 4, 9), à la collégiale de Chinon (campagnes 3bis, 5), à Beaulieu-lès-Loches (campagne 1), à Azay-le-Rideau (campagne 2) ne présentent aucun pli. Les plis sont peu visibles, car encore sous badigeon à la chapelle de Chinon (campagne 3) et à Tours (campagne 5). Les plis sont assez mal conservés à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 5, 7), à Tours (campagne 7), Beaulieu-lès-Loches (campagne 4). Les plis ont disparu à Azay-le-Rideau (campagne 3). Les peintures de la chapelle de la collégiale de Chinon ont été entièrement repeintes au XIX^{e} siècle (campagne 7).

8.2.4. Les fonds

Groupe 1

Caractéristiques du groupe :

À Rochecorbon (campagne 3), les figures du Lavement des pieds se détachent d'un fond séparé en deux parties inégales : le tiers inférieur est assez chargé et consiste en un pavage rouge à motifs floraux jaunes réalisés à main levée, tandis que la partie supérieure, qui correspond au mur de la pièce, est laissée blanche (fig. 104, 143). Le fond de ce groupe se caractérise par une partition entre les couleurs et le blanc, qui délimite clairement l'espace de la pièce dans laquelle se déroule la scène.

Cette œuvre, isolée par rapport aux autres, forme un groupe à part entière. La peinture est réalisée selon la technique mixte issue de la fresque ce qui peut expliquer l'utilisation de rehauts juxtaposés et appliqués à main levée.

Groupe 2

Caractéristiques du groupe :

Les figures de ce groupe se détachent d'un fond à bandes colorées et blanches (fig. 104, 144, 145). Les fonds se composent d'au moins trois bandes à la chapelle du Liget (campagne 1), jusqu'à cinq dans le chœur de Tavant (campagne 1), à Parçay-Meslay (campagne 2) et à Descartes (campagne 2), parfois de taille inégale comme à Tavant (campagne 1), à Parçay-Meslay (campagne 2) et à Azay-sur-Cher (campagne 3). À Rivière (campagnes 1), les couleurs des bandes, leur agencement et la variation de leur largeur participent à la séparation des scènes historiées. Les bandes peuvent être décorées de motifs ornementaux : des croisillons rouges sur une bande jaune à Descartes (campagne 2), des ondulations rouges sur fond jaune à Parçay-Meslay (campagne 2), ou de nombreux liserés verts, parfois festonnés ou avec des lacets ondulés, pour diviser en deux une bande à Tavant (campagne 2). Les peintures de ce groupe sont exécutées à l'aide d'une technique mixte issue de la fresque, à l'exception de Rochecorbon (campagne 4) qui est réalisée à la détrempe. Les peintures de ce groupe sont celles de Tavant (campagnes 1, 2), de Rivière (campagnes 1, 2), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Descartes (campagne 2), de la chapelle du Liget (campagne 1), de Rochecorbon (campagne 4) et d'Azay-sur-Cher (campagne 3).

Groupe 3

Caractéristiques du groupe :

Les figures se détachent d'un fond blanc ou coloré animé de motifs végétalisés exécutés à main levée (fig. 104, 146). À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), les rinceaux rouges occupent entièrement le fond blanc du mois de Juillet du Calendrier, alors qu'à Tours (campagne 3), les végétaux orangés sont restreints à la partie supérieure en rouge de la peinture. À Rigny-Ussé (campagne 3), les rinceaux rouge foncé reposent sur un fond rouge clair. Ces trois campagnes sont exécutées à la détrempe.

Groupe 4

Caractéristiques du groupe :

Les fonds blancs sont animés de motifs floraux appliqués au pochoir (fig. 104, 147). Le motif le plus courant est celui des quintefeuilles rouges à Beaulieu-lès-Loches (campagne 2) à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), à Cravant-les-Côteaux (campagne 7) et complétés par des points puis inscrite dans un cercle à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5). À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2), des trèfles avec la tige dessinée à main levée animent les fonds blancs de la Charité de saint Martin. À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5), les fleurs de lys ou à cinq pétales triangulaires, appliquées au pochoir, sont entourées de points posés à main levée. À Descartes (campagne 4), les fleurs blanches se caractérisent par des pétales fins et pointus et se détachent d'un fond noir. Enfin, la campagne 4 à Rigny-Ussé présente les motifs de pochoir les plus diversifiés : du houx rouge avec parfois des feuilles vertes, des végétaux verts ou encore des fleurs stylisées rouges qui rappellent le brocart des étoffes, mais qui sont trop dispersés pour évoquer le brocart. Les peintures de ce groupe sont réalisées à la détrempe : la couche picturale sèche rapidement et l'application du pochoir y est plus commode.

Groupe 5

Caractéristiques du groupe :

Les figures se détachent d'un fond coloré rehaussé de motifs couvrants donnant l'impression d'une tapisserie (fig. 104, 148). Ces motifs peuvent évoquer le brocart et sont appliqués au pochoir rouge sur fond jaune à Tours (campagne 4) ou encore en vert foncé sur un fond vert

clair à Tours (campagne 7). Pour cette dernière, un dallage en damier au sol complète le mur vert tapissé de brocart appliqué. En revanche, à Cravant-les-Côteaux (campagne 7), le motif couvrant rouge foncé est appliqué à main levée sur un fond rouge clair. Les peintures sont réalisées à la détrempe, ce qui favorise l'usage de pochoir et de brocart appliqué.

Fonds unis blancs et colorés ou non visibles

Les figures se détachent d'un fond uni blanc à Cangey (campagne 1), à la collégiale de Chinon (campagnes 2, 3), à la chapelle de Chinon (campagne 2), à la chapelle du Liget (campagne 1), à Cravant-les-Côteaux (campagne 5), à Cormery (campagnes 1, 2), à Descartes (campagne 3), à Azay-le-Rideau (campagne 1), à Sorigny (campagne 1), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1), à Beaulieu-lès-Loches (campagne 4), à Rochecorbon (campagne 5), à Tours (campagne 6) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8). Le fond de scène est coloré en vert à la collégiale de Chinon (campagne 4) et à Tours (campagnes 1, 2) en rouge et gris à la collégiale de Chinon (campagne 6), en bleu à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7). Le fond n'est pas visible à la chapelle de Chinon (campagne 3), à Azay-le-Rideau (campagnes 2, 3). Les peintures de la chapelle de la collégiale de Chinon ont été entièrement repeintes au XIX^{e} siècle (campagne 7).

8.2.5. Les encadrements

Groupe 1

Caractéristiques du groupe :

Les peintures de ce groupe présentent des encadrements très présents composés principalement de bandes colorées qui délimitent des frises sur lesquelles se détachent des motifs majoritairement géométriques (fig. 104, 149-151). L'encadrement ne sert pas uniquement à séparer les scènes, mais participe à la narration en guidant le regard du spectateur, comme les visages dans les médaillons de la travée droite du chœur tournés vers le Christ en majesté de l'abside, ou encore le réseau de bandes faîtières peintes qui mènent au Christ de l'abside dans la crypte de Tavant (campagnes 1, 2). Le répertoire ornemental est varié et comporte des éléments géométriques, zoomorphes et anthropomorphes : des croisillons à Lignières-de-Touraine (campagne 1) et à Rochecorbon (campagne 4), des peltes, des médaillons avec des visages à Tavant (campagne 1) ou des animaux à Rivière (campagne 1) et Descartes (campagne 2), des vagues, des rayures, des rubans pliés et leurs déclinaisons (affrontés et en

nid d'abeille), des rinceaux végétalisés, des grecques avec cartouches ornés d'animaux fabuleux à Rochecorbon (campagne 3) ou de personnages à la chapelle du Liget (campagne 1). Presque toutes les campagnes, à l'exception de Parcçay-Meslay (campagne 2), de Descartes (campagne 2) et de Rivière (campagne 2) présentent une double bande rouge et jaune, que l'on retrouve dans tous les groupes, mais qui présente la spécificité d'être semée de perles blanches, ou de petites amandes à Rivière (campagne 1). La peinture de Rochecorbon (campagne 4) est exécutée à la détrempe tandis que les autres sont réalisées selon une technique mixte issue de la fresque : Cangey (campagne 1), Rochecorbon (campagne 3), Tavant (campagnes 1, 2), Rivière (campagnes 1, 2), Parcay-Meslay (campagne 2), Descartes (campagne 2), Lignières-de-Touraine (campagne 1), collégiale de Chinon (campagne 2), chapelle du Liget (campagne 1) et Cravant-les-Côteaux (campagne 3).

Groupe 2

Caractéristiques du groupe :

Ce groupe ne se compose que de la campagne 3bis de la collégiale de Chinon (fig. 104, 152, 153). Les rubans pliés et les peltes du groupe 1 apparaissent sur cette campagne, ainsi que les billettes blanches sur une bande, mais uniquement rouges au lieu de la double bande rouge et jaune. Le jaune est par ailleurs absent de cette campagne, remplacé par du rose. Les rinceaux végétalisés sont traités avec plus de souplesse et de finesse que ceux du premier groupe et présentent souvent des fleurs au bout des tiges regroupées en bouquets. L'utilisation d'un fond noir sur lequel se détachent les motifs se fait plus fréquente que pour le groupe 1. Enfin apparaissent les palmettes à bords arrondis.

Groupe 3

Caractéristiques du groupe :

Les décors de ce groupe se caractérisent par une utilisation récurrente d'un fond noir sur lequel se détachent des motifs blancs, parfois colorés (fig. 104, 154, 155). Le décor des encadrements est principalement végétalisé par l'utilisation de feuilles très découpées et tournées comme à la collégiale de Chinon (campagnes 3, 4) et plus arrondi à Beaulieu-les-Loches (campagne 4). Des palmettes inscrites dans une succession de cœurs décorent l'intrados des arcs de Beaulieu-les-Loches (campagne 4) et à la collégiale de Chinon (campagne 5). Le reste du décor est géométrique : le ruban plié à Descartes (campagne 3) et les grecques à la collégiale de Chinon

(campagne 3) font la transition avec les motifs des groupes précédents, tandis que les quadrilobes blancs inscrits dans des cercles à Beaulieu-lès-Loches (campagne 4), qui évoquent les baies gothiques, apparaissent dans le groupe 3. Les losanges noirs et turquoise à Cormery (campagne 2) et les croix noires à Tours (campagne 1) complètent l'ensemble. Les peintures de ce groupe sont exécutées à la détrempe.

Groupe 4

Caractéristiques du groupe :

Les frises avec de nombreux décors, notamment zoomorphes et anthropomorphes, disparaissent au profit de simples bandes colorées plus fines et plus sobres ou d'un discret motif géométrique comme les denticules à Rigny-Ussé (campagne 4, fig. 104, 156, 157). Ces bandes forment le cadre de la scène à la manière d'un tableau ou d'un panneau, sans interaction avec la scène sauf à la collégiale Chinon (campagne 6) ou le personnage franchit le cadre à la manière des figures du groupe 1. Parfois, la partie supérieure du panneau est ornée d'un décor plus imposant comme une frise de palmettes avec des fleurs de lys stylisées aux angles à Rochecorbon (campagne 5) ou un ruban enroulé autour d'une barre à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8). Les peintures sont exécutées à la détrempe : à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5, 8), à Rochecorbon (campagne 5), à Rigny-Ussé (campagnes 3, 4), à la collégiale de Chinon (campagne 6), à Descartes (campagnes 4) et à Cravant-les-Côteaux (campagne 7).

Encadrements non visibles ou composés d'une double bande rouge et jaune

Les scènes sont délimitées par une double bande rouge et jaune à la chapelle de Chinon (campagne 2), à Azay-sur-Cher (campagne 2) et à Azay-le-Rideau (campagne 1). Les encadrements ne sont pas visibles à Cormery (campagne 1), à la chapelle de Chinon (campagne 3), à Azay-le-Rideau (campagnes 2, 3), à Sorigny (campagne 1), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 7) et à Tours (campagnes 3, 4, 5, 6, 7). Les peintures de la chapelle de la collégiale de Chinon ont été entièrement repeintes au XIX^{e} siècle (campagne 7).

8.2.6. La pertinence des critères

Certains critères se retrouvant dans tous les groupes ne sont donc pas discriminants pour établir des ensembles et permettre de les dater. En effet, les formes ovales, rondes, carrées ou en goutte inversée des visages apparaissent dans tous les groupes et coexistent au sein d'un même

ensemble. En revanche, la forme de visage en haricot n'apparaît que dans certaines peintures. Le dessin des commissures sur les côtés de la bouche semble relever du choix des peintres. La représentation des ongles dépend également des peintres et de l'importance qu'ils souhaitent donner au personnage représenté, visible par exemple sur les mains de Dieu dans la crypte de Tavant qui sont plus travaillées que celles des autres personnages (campagne 2). Les fonds unis qu'ils soient blancs ou colorés constituent des critères trop généraux pour être pertinents. En revanche, les fonds blancs à pochoirs permettent de réunir des ensembles peints. Dans la même idée, la double bande rouge et jaune d'encadrement apparaît dans tous les groupes, mais elle n'est semée de billettes blanches que dans le groupe 1 des encadrements.

Le recoupement de l'ensemble de ces critères majeurs permet de reconnaître des ensembles. La typologie est ensuite complétée par la datation des peintures afin de proposer une typo-chronologie. Cette datation s'appuie sur des critères architecturaux, iconographiques et par comparaison avec d'autres ensembles extérieurs au corpus (voir chapitre 9). Les peintures qui bénéficient d'une datation à partir d'analyses en laboratoire peuvent servir de références.

Chapitre 9 : Les repères chronologiques

Les peintures du corpus sont datées à partir de la confrontation de plusieurs critères relevant de la chronologie relative obtenue entre autres par la stratigraphie, c'est-à-dire l'ordre de succession des couches en fonction des relations de superposition[602]. Aussi, le support architectural et la stratigraphie des peintures, leur iconographie, la technique employée et le style permettent de proposer des jalons chronologiques par la classification typologique et la comparaison avec d'autres œuvres peintes, enluminées et sculptées. La chronologie relative obtenue pourra être précisée par des analyses en laboratoire permettant d'obtenir une datation qui repose sur des dates calendaires, quel que soit le degré de précision (fourchette de datation)[603]. Ce principe n'a pu être utilisé que pour quatre campagnes picturales.

9.1. La chronologie relative

9.1.1. Le support architectural

La datation de l'édifice est le premier élément à prendre compte pour la chronologie des peintures murales en prenant on compte évidemment différentes modifications ou restaurations qui seraient venues modifier l'état premier (fig. 158).

Plusieurs églises du XI^{e} siècle en Touraine, bien étudiées par Frédéric Epaud, présentent des caractéristiques du premier art roman[604] : un appareil aux moellons noyés dans un épais mortier, des murs non contrebutés de contreforts percés de baies sans ébrasement externe et avec un appui au nu du mur, des piédroits aux grandes pierres calcaires irrégulières et aux joints

[602] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (reéd. 2002), p. 90.
[603] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (reéd. 2002), p. 90.
[604] EPAUD, 2014a, p. 195-202 ; EPAUD, 2014b.

épais, des arcs en plein cintre aux claveaux fins presque rectangulaires, des appareils décoratifs du type en arêtes de poisson et parfois l'utilisation de réemploi de plaques sculptées. L'église de Sorigny, la nef de Cangey, de Rivière et celle de Rochecorbon ainsi que la nef de Cravant-les-Côteaux et le chevet de Parçay-Meslay présentent ces caractéristiques[605].

Cette datation du XI^e^ siècle sert de terminus *post quem* à la campagne 1 à Sorigny, à Cangey, aux campagnes 1 et 2 à Rivière, aux 1 à 4 à Rochecorbon, aux campagnes 1 et 9 situées dans la nef à Cravant-les-Côteaux et aux campagnes 1 et 2 à Parçay Meslay. La datation de la construction de la nef à Rochecorbon peut être affinée à 1028, date d'abattage des bois de la charpente obtenue par dendrochronologie[606]. La cinquième campagne picturale de la nef, comme de la voûte du chœur, est postérieure à la charpente datée par dendrochronologie de 1127[607].

À Cravant-les-Côteaux, la campagne de construction de la nef est suivie de celle du chevet, vraisemblablement à la fin du XII^e^ siècle au regard de la forme des arcs[608]. Le faux appareil à joints épais du chœur est donc postérieur à la fin du XII^e^ siècle (campagne 2), tout comme le deuxième faux appareil qui recouvre la nef et le chœur (campagne 4). La construction ou la reconstruction de la croisée du transept intervient au début de l'époque gothique comme l'indique la baie orientale de la chapelle sud avec un bandeau qui souligne l'intrados de l'arc brisé. Le Martyre de saint Léger peint sur le voûtain oriental ne peut être antérieur à la fin du XII^e^ siècle (campagne 5). Dans la nef datée du XI^e^ siècle, les vestiges d'un oiseau peint subsistent sur une niche percée plus tardivement, au cours du XIII^e^ siècle (campagne 4). Enfin,

[605] Voir les notices suivantes dans le catalogue : Cangey, Rivière, Rochecorbon, Cravant-les-Côteaux, Parçay-Meslay.
[606] EPAUD, 2014a, p. 195-202.
[607] EPAUD, 2014a, p. 195-202.
[608] Voir la notice de Cravant-les-Côteaux dans le catalogue.

la peinture dans la chapelle latérale est postérieure au XV^e^ siècle, date de réfection de cette partie et du remaniement de la baie (campagne 7).

L'église de Tavant reprend les caractéristiques architecturales précédemment décrites des églises du XI^e^ siècle[609]. Les comparaisons avec les chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire[610] et de Saint-Jean-de-Montierneuf, ainsi qu'avec le portail occidental de l'église Saint-Gilles de L'Île-Bouchard permettent de resserrer la datation au dernier quart du XI^e^ siècle. Cette datation sert de terminus *post quem* au décor peint du chœur (campagne 1), réalisé avant la surélévation du chœur lors de la construction de la crypte. En effet, le décor peint et sculpté des piliers du chœur apparaît dans la crypte à la suite de la chute d'un quartier de voûte. La crypte, postérieure à la construction du chœur, date probablement de la fin du XI^e^ ou du début du XII^e^ siècle avant d'être décorée de peinture murale[611] (campagne 2).

L'édification de la nef de la collégiale de Chinon au début du XI^e^ siècle[612] fournit un terminus *post quem* à la réalisation du décor des arcs ouvrant sur les collatéraux (campagne 6) et des baies à l'étage (campagne 3bis)[613]. Comme la construction de la tour nord du narthex de la même collégiale date vraisemblablement du milieu du XI^e^ siècle[614], la deuxième campagne de décor peint du rez-de-chaussée est donc postérieure à cette date et mise en place avant l'escalier du XVIII^e^ siècle[615] qui recouvre la moitié gauche de la peinture. Les peintures des voûtes de la tour nord (campagne 3) ainsi que celles du deuxième niveau du narthex (campagnes 4 et 5) sont de ce fait postérieures au milieu du XI^e^ siècle. Les peintures du rez-de-chaussée de la tour sud sont contemporaines ou postérieures au règne de Louis XI (campagne 7).

---

609 Voir la notice de Tavant dans le catalogue.
610 VERGNOLLE, 1985, p. 77.
611 Voir la notice de Tavant dans le catalogue.
612 ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 23.
613 Voir la notice de la collégiale Saint-Mexme à Chinon dans le catalogue.
614 ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 24.
615 ANDRAULT-SCHMITT, 2006, p. 63.

À Descartes[616], la nef à vaisseau unique lambrissée percée de baies en plein cintre comme dans le chœur, ainsi que la coupole octogonale sur pendentifs qui couvre la croisée du transept et l'appareil aux pierres taillées et layées, liées par des joints rubanés, renvoient au XII^e^ siècle[617]. Les campagnes picturales sont donc exécutées au XII^e^ siècle au plus tôt.

L'église d'Azay-le-Rideau se compose d'une nef à vaisseau unique terminée par une abside semi-circulaire reconstruite au XII^e^ siècle, comme l'indique le moyen appareil régulier et le décor végétalisé des chapiteaux surmontant les colonnettes qui encadrent la baie axiale[618]. Le voûtement sur croisée d'ogives de l'abside date du XIII^e^ siècle. Les baies en plein cintre, agrandies postérieurement, probablement au XIX^e^ siècle, recoupent les scènes peintes et ont détruit la figure de saint Michel, amputée de sa moitié droite (campagnes 1 à 3).

À Lignières-de-Touraine, la nef lambrissée à vaisseau unique donne sur un chœur constitué d'une travée droite voûtée en berceau brisé et d'une abside en cul-de-four[619]. De petites baies en plein cintre éclairent la nef et le sanctuaire. À l'extérieur, ces parties sont construites à l'aide de pierres en calcaire de moyen appareil que l'on devine sous l'enduit du XIX^e^ siècle. Ces éléments fournissent un terminus *post quem* à l'exécution de la campagne picturale du chœur du XII^e^ siècle.

À Cormery, une nef unique donne sur un transept, dont chaque bras reçoit une chapelle orientée, et ouvre sur un chevet en hémicycle[620]. L'appareil du chevet et des absidioles, de moellons irréguliers de roche silico-calcaire noyés dans un épais mortier, peut être attribué au XI^e^ ou au XII^e^ siècle, tout comme la corniche à bandeau plat qui court le long du chevet et qui est surmontée par des modillons sculptés. La nef pourrait dater du XII^e^ siècle alors que ses baies

[616] Voir la notice de Descartes dans le catalogue.
[617] SAINT-JOUAN, 1996, p. 850.
[618] Voir la notice d'Azay-le-Rideau dans le catalogue.
[619] Voir la notice de Lignières-de-Touraine dans le catalogue.
[620] Voir la notice de Cormery dans le catalogue.

en plein cintre ont été remaniées ou agrandies postérieurement. Les peintures de la nef et du transept ne peuvent pas être antérieures au XII^e siècle (campagnes 1 et 2).

La rotonde de la chapelle du Liget est construite en moyen appareil et percée de sept étroites baies en plein cintre[621]. Elle ouvrait à l'est sur une nef ajoutée au XII^e siècle, aujourd'hui détruite, et au sud par une petite porte à linteau qui desservait un porche ou une petite salle dont il n'existe plus que les arrachements. L'unique campagne de décor peint de la chapelle a vraisemblablement été réalisée au cours du XII^e siècle, après la construction de la nef et de l'annexe, car les vestiges sur l'arc triomphal indiquent qu'il intégrait certainement la nef, ainsi que la petite salle comme en témoigne la peinture sur le tympan de la porte permettant d'y accéder. Un terminus *post quem* est donné par les sources écrites qui indiquent que l'abbé de Villeloin fait don aux frères de la Chartreuse du Liget dans le troisième quart du XII^e siècle et placent la fondation de la chartreuse en 1178. Or les Chartreux interdisent la pratique du décor, ce qui indique qu'une communauté préalablement établie aurait fait édifier et décorer la chapelle du Liget au cours du XII^e siècle et avant le troisième quart du XII^e siècle.

Au prieuré Saint-Jean-du-Grais d'Azay-sur-Cher, les peintures se situent dans le réfectoire et la salle capitulaire (campagnes 1 à 4)[622]. Selon le rapport dendrochronologique, la date d'abattage des bois de la charpente du réfectoire se situerait à l'extrême fin du XII^e siècle, mais le nombre de cernes manquant sur les poutres incite à rajeunir cette datation au début du XIII^e siècle[623]. La campagne 1 est donc réalisée après la fin du XII^e siècle.

L'église de Beaulieu-lès-Loches témoigne, comme d'autres édifices de la région, de l'expansion en Touraine des influences angevines[624]. L'ajout de l'actuelle nef agrandit l'édifice et peut être attribué au XIII^e siècle, d'une part grâce au voûtement de style Plantagenêt et d'autre

[621] Voir la notice de la chapelle du Liget à Sennevières dans le catalogue.
[622] Voir la notice du prieuré d'Azay-sur-Cher dans le catalogue.
[623] LAMBERT, JACQUET, rapport, 1998.
[624] Voir la notice de Beaulieu-lès-Loches dans le catalogue.

part aux premières traces écrites attestant l'existence d'une paroisse en 1229, lorsque le titre de cure est octroyé à l'église[625]. Le premier décor est donc mis en place pendant ou après la première moitié du XIII^e^ siècle.

L'église de Rigny-Ussé se compose d'une nef à vaisseau unique de trois travées ouvrant sur un transept puis un chevet en hémicycle construit à la fin du XI^e^ ou au début du XII^e^ siècle[626]. Les peintures du transept ont donc été réalisées entre le XII^e^ siècle et la fin du XV^e^ siècle, lorsqu'une baie flamboyante a été percée dans le bras sud du transept et interrompt certaines figures (campagne 3). Un chevet à pans coupés remplace celui en hémicycle au XIV^e^ siècle[627] et sert de terminus *post quem* à l'exécution des peintures du chœur (campagne 4).

Dans la nef de l'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais, les baies brisées constituées de deux lancettes trilobées surmontées d'un oculus quadrilobé évoquent l'architecture gothique des XII^e^ et XIII^e^ siècles[628]. Le cycle peint sur le mur de la nef se poursuit dans l'ébrasement de ces baies (campagne 2). La peinture ne peut donc être antérieure à la création des baies. Le décor, qui continue également sur le bouchage en partie inférieure des deux baies, est donc postérieur à la construction des baies, au cours des XII^e^ et XIII^e^ siècles, et à leur bouchage à une date inconnue. Cette campagne picturale apparaît également sur l'intrados de l'arc entre la chapelle Sainte-Catherine et le chœur attribuable au XIII^e^ siècle et recouvre partiellement la campagne 1. Les campagnes 1 et 2 sont donc réalisées au plus tôt à partir du XIII^e^ siècle, tout comme les autres campagnes du chœur (campagnes 5, 7, 8).

La cathédrale Saint-Gatien de Tours est reconstruite à partir du chœur entre 1236 et 1279[629], notamment la chapelle, actuellement nommée chapelle du tombeau des Enfants de Charles VII,

---

[625] LEGOUX, rapport, 1999-2004, p. 27.
[626] ZADORA-RIO, GALINIE, 2014, p. 3 ; voir la notice de Rigny-Ussé dans le catalogue.
[627] ZADORA-RIO, GALINIE, 2014, 2014, p. 3.
[628] Voir la notice de Saint-Christophe-sur-le-Nais dans le catalogue.
[629] LEFEBVRE, 2008, p. 84 et ANDRAULT, 2010.

décorée par trois campagnes picturales (campagnes 1, 2, 3) et la chapelle de Monseigneur Renou également peinte (campagne 5)[630]. Les peintures sont donc réalisées après 1236. Après une interruption, les travaux reprennent avec le transept à la fin du XIII^e^ siècle, puis la nef au début du XIV^e^ siècle qui comporte une peinture sur le pilier au sud-est (campagne 6) et les chapelles des quatre premières travées occidentales, dont celle des fonts baptismaux (campagne 4), et le massif occidental (campagne 7) au début du XV^e^ siècle.

Enfin, l'architecture troglodytique de la chapelle Saint-Radegonde à Chinon, creusée directement dans la pierre, ne permet pas de proposer une fourchette de datation pour la réalisation des peintures[631].

9.1.2. Les critères iconographiques

La datation peut s'appuyer sur des critères formels, dont l'évolution des objets est documentée par l'archéologie. L'épigraphie permet de poser des jalons chronologiques, notamment pour l'Indre-et-Loire à partir du *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*[632]. La diffusion du culte d'un saint ou la date de son martyr peuvent également servir d'indicateurs temporels (fig. 159). Toutefois, l'iconographie représente un critère de datation assez fragile.

L'apparition de motifs iconographiques

À Rochecorbon, les gestes et les postures du Christ et de saint Pierre relèvent d'une tradition iconographique en vigueur au XI^e^ siècle (campagne 3). Hildegarde Giess démontre que le motif du Christ agenouillé apparaît dans le Lavement des pieds à partir du début du XI^e^ siècle dans le manuscrit de Saint-Gall (1011) puis dans un psautier anglais[633] (1050). Le Christ ne se tient

[630] Voir la notice sur la cathédrale de Tours dans le catalogue.
[631] Voir la notice sur la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon dans le catalogue.
[632] TREFFORT (dir.), 2014.
[633] Lavement des pieds, Psautier, 1050, Cott. Tib. C. VI., British museum, Londres.

debout devant le récipient qu'à partir du XII^e siècle[634]. Pierre porte la main droite à sa tempe, dès le début du XI^e siècle sur ces deux manuscrits. Le Lavement des pieds à Rochecorbon serait donc postérieur au début du XI^e siècle.

À Parçay-Meslay (campagne 2), le Christ en majesté peint sur l'abside présente l'hostie selon une formule iconographique apparemment développée dès le IX^e siècle dans les manuscrits de Marmoutier : notamment la Bible de Charles le Chauve[635], l'Évangéliaire de Lothaire[636] ainsi que le sacramentaire du pape Grégoire le Grand[637]. Dans l'abside de Tavant (campagne 1), deux anges de chaque côté du Christ élèvent l'hostie vers lui. L'adoption de ce motif à Parçay-Meslay et à Tavant peut s'expliquer par une volonté de réaffirmer la réalité de la présence réelle, c'est-à-dire la transsubstantiation depuis le quatrième concile du Latran en 1215, remise en cause par Bérenger de Tours au XI^e siècle[638]. Les peintures sont donc postérieures au IX^e siècle, date d'apparition de cette iconographie, et peuvent avoir été mis en place à partir du XI^e siècle ou au XII^e siècle, lorsque le Christ en majesté présentant l'hostie a été réalisé dans la crypte de Saint-Aignan (Loir-et-Cher)[639].

À Tours (campagne 2), la Vierge à l'Enfant se détache d'un triptyque gothique ou d'une niche peinte à Rigny-Ussé (campagne 3). La représentation de l'Enfant, porté sur la hanche de sa mère, se retrouve couramment dans la statuaire dès le milieu du XIII^e siècle et dans le vitrail, notamment celui de la cathédrale du Mans[640]. Dans les groupes sculptés, l'Enfant peut porter un globe, jouer avec le fermail du manteau de sa mère accentuant sa dimension humaine et le

[634] GIESS, 1962.
[635] Christ en majesté, Bible de Charles le Chauve, vers 845, Ms. Lat. 1, f. 329 v., BNF, Paris : REYNOLDS, 2013a, p. 81.
[636] Christ en majesté, Évangéliaire de Lothaire, vers 850, Ms. Lat. 266, f. 2v., BNF, Paris.
[637] Initiale, Préface, troisième page, Sacramentaire du pape Grégoire le Grand, IX^e ou X^e siècle, Ms. 184, BM, Tours.
[638] CATIN, 1997.
[639] VOYER, 2005.
[640] MARCELLO, 2012, p. 29.

pathos de la scène ou encore tenir un chardonneret symbole de la Passion[641]. Au XIV^e^ siècle, le culte marial prend une dimension plus tendre et intime dans la liturgie et la littérature religieuse, en lien avec le développement de la dévotion privée. Ces deux peintures peuvent donc avoir été réalisées au cours du XIV^e^ siècle en s'inspirant d'une iconographie issue de la statuaire.

À Cormery (campagne 1), la frontalité de la Vierge et les traits sereins presque adultes de l'Enfant renvoient aux *sedes Sapientiae* du XI^e^ au XIII^e^ siècle[642], tout en amorçant une iconographie des XIII^e^ et XIV^e^ siècles qui privilégie la Vierge comme figure centrale, l'Enfant n'étant plus au centre de la composition. Marcello Angheben montre qu'à partir du XII^e^ siècle, certains auteurs assimilent la Vierge au prêtre officiant particulièrement lorsque la Vierge est entourée d'anges thuriféraires et cérophéraires[643]. La peinture semble donc avoir été réalisée entre le XII^e^ et le XIV^e^ siècle et plus probablement au XIII^e^ siècle.

À Rigny-Ussé, la figuration dans le Calendrier peint sur l'intrados de l'arc doubleau du chœur, de la coutume de la plantation du « mât de mai », fournit un terminus *post quem* car la tradition est attestée dès le XIII^e^ siècle[644].

Le Calendrier à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) débute par la figuration du mois de janvier avec Janus à trois visages que l'on retrouve dans des œuvres des XIII^e^ et XIV^e^ siècles[645].

De plus, à partir du XIII^e^ siècle, Janus est fréquemment associé au banquet et assis devant une table chargée de mets[646]. Ces éléments permettent de situer la deuxième campagne picturale de Saint-Christophe-sur-le-Nais entre les XIII^e^ et XIV^e^ siècles.

---

641 DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU, 2017, p. 410-421.
642 Voir la notice de Cormery dans le catalogue.
643 ANGHEBEN, 2012, p. 35 ; ANGHEBEN, 2016b, p. 167.
644 MANE, 2004, p. 77.
645 MANE, 1986, p. 257.
646 MANE, 1986, p. 257.

Les thèmes iconographiques

À la collégiale de Chinon (campagne 4), la Crucifixion reprend les codes iconographiques fréquents au début de l'époque gothique : le Christ semble endormi, le sang ne coule pas et l'aspect humain n'est pas encore celui mis en évidence par les peintres de la fin du gothique[647]. Le nombre de personnages se limite à Jean et à Marie, dans un esprit de strict respect de la portée sacramentelle ou dévotionnelle de cette scène. La Vierge tend les bras vers son fils tandis que Jean, qui tient un livre, penche la tête et regarde vers le sol en signe d'affliction. La peinture a donc certainement été réalisée à partir de la fin du XII^e^ siècle. La peinture de Sorigny (campagne 1) reprend ces caractéristiques et a donc vraisemblablement été réalisée après la fin du XII^e^ siècle.

À Beaulieu-lès-Loches (campagne 3), l'épisode du juif frappant la statue de saint Nicolas n'est pas le plus représenté de la vie du saint, mais se trouve néanmoins sur les vitraux des cathédrales de Chartres[648] et de Tours[649], tous deux réalisés au cours du XIII^e^ siècle. La rareté de la représentation de cet épisode, leur figuration en deux lieux proches de Beaulieu-lès-Loches et les proximités formelles avec le vitrail de Tours amènent à proposer une datation issue de l'iconographie de l'œuvre à partir du XIII^e^ siècle.

À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), la Crucifixion correspond à la représentation précise et humaine dans sa vérité avec plus de réalisme dans la représentation de l'humanité souffrante qui apparaît progressivement au cours du XV^e^ siècle. La violence de la Crucifixion trouve son apogée à Tréffléan[650] en 1594, mais plusieurs exemples existent dès le XV^e^ siècle : en témoigne la Crucifixion de la chapelle Saint-Jacques à Saint-Martin-de-Queyrières

[647] Voir la notice de la collégiale Saint-Mexme de Chinon dans le catalogue.
[648] Saint Nicolas, baie 014, 1215-1225, chapelle des confesseurs, cathédrale Notre-Dame, Chartres (Eure-et-Loir).
[649] Saint Nicolas, 1255-1267, chœur, cathédrale Saint-Gatien, Tours (Indre-et-Loire).
[650] Crucifixion, peinture murale, 1594, chapelle Notre-Dame-de-Cran, Tréffléan (Morbihan).

(deuxième moitié du XV^e siècle)[651], qui présente une scène particulièrement sanglante avec un Christ déjà mort comme à Saint-Christophe. Les personnages portent des braies courtes qui apparaissent au XV^e siècle[652], mais aussi des chemises sous des pourpoints ou gilets sans col avec d'amples manches et un chapeau rouge. La longueur des basques des pourpoints diminue tout au long du XV^e siècle pour disparaître complètement à la fin du siècle. Les couvre-chefs courants au XV^e siècle prennent la forme de turbans noués comme celui du Prophète, de chaperons coniques à grelots pour l'homme en bas à gauche et à cornette pointue pour celui qui porte des rayures ou encore de barrettes à tirette pour les deux hommes à l'extrême droite. La barrette à tirette s'emploie à la fin du XV^e siècle[653]. L'ensemble de ces éléments iconographiques permettent de situer l'exécution de la Crucifixion entre les XV^e et XVI^e siècles.

La forme des objets

La Base de données Objets, réalisée par Christian Davy et Christine Leduc-Gueye, recense les objets de la vie quotidienne (vaisselle, mobilier, outils…) dans le domaine de la peinture murale du X^e au XVI^e siècle dans l'ouest de la France[654]. Les notices de cette base de données proposent un volet datation ce qui permet de poser des jalons chronologiques pour l'évolution des formes. Les formes des objets entre les XI^e et XVI^e siècles, comme les couteaux, peut fournir un indice pour la datation. Par exemple, dans la nef de l'église de Saint-Georges de Rochecorbon, l'extrémité de la lame des couteaux de la Cène s'élargit et s'incurve, puis se termine en deux pointes. Cette typologie se retrouve après le milieu du XII^e siècle et jusqu'au milieu du XIII^e siècle, dans l'église Saint-Martin d'Amné (Sarthe) et à la cathédrale d'Angers (Maine-et-Loire)[655] et permet de situer entre ces deux dates la Cène de Rochecorbon. Toutefois, cet indice

[651] Crucifixion, deuxième moitié du XV^e siècle, chapelle Saint-Jacques, Saint-Martin-de-Queyrières (Hautes-Alpes).
[652] VENIEL, 2008, p. 92.
[653] VENIEL, 2008, p. 109.
[654] DAVY, LEDUC, 2012b, p. 289-293.
[655] DAVY, LEDUC, 2012b, p. 292.

de datation repose sur la comparaison des formes et la datation des références utilisées s'appuie souvent elle-même sur des comparaisons d'ordre iconographique et/ou stylistique.

Le cheval et son cavalier

Les chevaux de l'Adoration des mages à Azay-le-Rideau (campagne 1) présentent une marche au pas dans une posture identique avec la jambe antérieure gauche levée et évoque la Chevauchée des mages de l'église de Nohant-Vic peinte au XII^e^ siècle. La peinture d'Azay-le-Rideau paraît donc avoir été réalisée au XII^e^ siècle au plus tôt.

Dans la scène de bataille de l'église Saint-Georges à Rochecorbon (campagne 5), la charge au galop ne correspond pas à la représentation courante du XI^e^ au XIII^e^ siècle : postérieurs plantés au sol et antérieurs levés et projetés en avant, mais à une position plus naturelle[656]. La peinture est donc postérieure au XIII^e^ siècle. Le type d'armement permet de préciser la datation. Les Croisés à cheval portent un heaume ou un casque à protection nasale, ainsi qu'une cotte de maille sur un bliaud et un écu allongé et pointu en partie inférieure ou bien court pour se protéger. Les Sarrasins portent la rondache. Les casques avec protection nasale et écus courts incitent à attribuer cette œuvre au XIV^e^ siècle[657].

La figuration de personnages historiques et de saints

À Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1), le saint éponyme porte le Christ enfant sur ses épaules selon une tradition iconographique bien établie dès le XII^e^ siècle en France[658].

À la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2), si la peinture représente un épisode de la vie des Plantagenêt, Henri II (1154-1189) apparaît déjà couronné. Il est donc possible de situer l'éxécution de cette peinture au cours du règne du roi Henri II, entre 1154 et 1189.

[656] DAVY, 2012a, p. 5.
[657] Voir la notice de Rochecorbon dans le catalogue.
[658] TERRIER-FOURMY, 2002, p. 88.

Toutefois, l'iconographie ne fournit aucun indice s'il ne s'agit pas d'une représentation des Plantagenêt.

L'épigraphie

À Lignières-de-Touraine (campagne 1), les inscriptions peintes sur la voûte en berceau du chœur présentent une écriture mixte, composée de capitales et d'onciales très régulières avec un module droit, sans fioriture, ce qui permet à Cécile Treffort de situer la réalisation de la peinture au cours du XII^{e} siècle[659].

À la chapelle du Liget (campagne 1), les proximités formelles dans les gestes et les positions avec plusieurs ensembles peints et sculptés du XI^{e} au début du XIII^{e} siècle montrent que ces peintures reprennent des codes iconographiques fréquents. Au-dessus des scènes narratives, les prophètes de l'Ancien Testament annoncent les scènes du Nouveau Testament selon une formule couramment usitée au XII^{e} siècle[660]. Enfin, Robert Favreau a montré que les lettres sont tracées avec régularité avec peu d'onciale et de ponctuation et une importante proportion de C carrés. À partir de ces éléments, l'auteur propose de resserrer la datation du milieu jusqu'à la seconde moitié du XII^{e} siècle[661].

À Descartes (campagne 2), les inscriptions du berceau et de l'abside présentent une grande homogénéité. Paul Deschamps et Marc Thibout soulignent que le « C » carré de l'inscription « MARCUS » de l'abside et le « M » oncial de saint Matthieu correspondent à une épigraphique du début du XII^{e} siècle[662]. Cécile Treffort ne s'oppose pas à cette proposition de datation[663].

---

[659] TREFFORT (dir.), 2014, p. 90-91.
[660] FAVREAU, 1988, p. 47.
[661] FAVREAU, 1988, p. 47.
[662] DESCHAMPS, THIBOUT, 1951, p. 115.
[663] TREFFORT (dir.), 2014, p. 85.

À Azay-sur-Cher (campagne 3), le thème de l'évangéliste appuyé sur un pupitre remplace progressivement celui des animaux et des Quatre Vivants à la fin du XII^e^ siècle, par exemple sur le portail de Saint-Benoît-sur-Loire. La peinture est donc postérieure à la fin du XII^e^ siècle. L'épigraphie permet de préciser la datation. Les lettres en capitale se caractérisent par un tracé arrondi et le tracé du premier jambage du « A » se terminant en volute évoque l'épigraphie du XIII^e^ siècle. La peinture est donc vraisemblablement réalisée entre la fin du XII^e^ et le XIII^e^ siècle.

À Cravant-les-Côteaux (campagne 5) et à Beaulieu-lès-Loches (campagne 3), les inscriptions en lettres gothiques renvoient à une graphie qui apparaît au XIII^e^ siècle[664].

Dans la cathédrale de Tours (campagne 3), l'inscription en lettres gothiques, employées à partir du XIII^e^ siècle, qui surmonte une Charité de saint Martin, mentionnait selon le comte de Galembert : « *Feu Hugues de Pesch… de Tours qui trespassa l'an mil trois cens vinc et trois lasme de lui soit en repos… Clamidem cum paupere dimidiavit ut faciamus idem… Missam cantanti globus igneus emicuit* »[665]. L'inscription accompagnant la Charité de saint Martin permet de savoir qu'il s'agissait de l'emplacement du tombeau de Hugues, mort en 1323, commanditaire probable de cette peinture et que l'œuvre a donc certainement été réalisée autour de cette date.

9.1.3. Les critères techniques

Les travaux récents menés sur la peinture murale montrent la redécouverte progressive de l'importance de l'analyse des techniques pour étudier les œuvres. Pour Juliette Rollier-Hanselmann, l'usage de la technique mixte issue de la fresque, c'est-à-dire la combinaison d'une peinture réalisée sur enduit frais puis sur enduit sec avec apport d'un liant, est une pratique courante en France entre le VIII^e^ et le XII^e^ siècle[666], que Michelle Gaborit et Christian Davy prolongent jusqu'au XIII^e^ siècle[667]. De fait, les peintures exécutées selon cette technique se situent dans cette fourchette de datation : Azay-sur-Cher (campagne 2), Cangey

[664] Voir les notices suivantes dans le catalogue : Cravant-les-Côteaux et Beaulieu-lès-Loches.
[665] BODIN, 1855, p. 134.
[666] ROLLIER-HANSELMANN, CESCM, 1997, p. 61.
[667] GABORIT, 2002, p. 75 ; DAVY, 1997, p. 86

(campagne 1), la collégiale à Chinon (campagne 2), la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2), à Cravant-les-Côteaux (campagne 5), à Descartes (campagne 2), à la chapelle du Liget (campagne 1), à Lignières-de-Touraine (campagne 1), à Parçay-Meslay (campagne 2), à Rivière (campagnes 1, 2), à Rochecorbon (campagne 3) et à Tavant (campagnes 1, 2, fig. 160).

À Rochecorbon (campagne 3), la datation peut être précisée grâce à l'usage d'un faux bleu obtenu par un mélange de pigments, sans aucun colorant bleu. Christian Sapin constate l'emploi de ce mélange dans les peintures carolingiennes jusqu'au XI^e^ siècle à Auxerre[668]. Juliette Rollier-Hanselmann en remarque en Bourgogne au cours des XI^e^ et XII^e^ siècle[669], comme à Nohant-Vic[670] (XII^e^ siècle, Indre) et elle est relevée par Carolina Sarrade à la chapelle de Plaincourault[671] (XII^e^ siècle, Indre). Enfin, les recherches menées par Claude Coupry et Bénédicte Palazzo-Bertholon montrent que le « faux bleu » s'emploie spécifiquement entre les X^e^ et XII^e^ siècles[672]. Ainsi, la peinture de Rochecorbon a vraisemblablement été mise en œuvre entre les X^e^ et XII^e^ siècles.

À Parçay-Meslay et à Rivière (campagne 1), les carnations sont traitées au *verdaccio*. L'usage de cette sous-couche verte pour colorer les chairs est attesté à Lambach en Autriche au XI^e^ siècle et en Italie entre les XIII^e^ et XIV^e^ siècles[673]. L'usage de cette technique, apparemment utilisée dès le XI^e^ siècle, permet de préciser la datation des peintures à Parçay-Meslay et à Rivière entre les XI^e^ et XIII^e^ siècles, date de la fin d'utilisation de la technique mixte issue de la fresque (campagne 1).

---

668 SAPIN (dir.), 1999, p. 60.
669 ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 65.
670 ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 66.
SARRADE, 2006.
672 COUPRY, PALAZZO-BERTHOLON, 2011, p. 692.
673 MORA, MORA, PHILIPPOT, 1977, p. 147.

À Lignières-de-Touraine et à la chapelle du Liget, les chairs sont modelées à l'aide du pseudo-*verdaccio* (campagne 1). Juliette Rollier-Hanselmann observe que ces rehauts verts sur certaines parties du visage et du corps s'appliquent sur les peintures en Bourgogne au cours des XI^e^ et XII^e^ siècles[674] et proviennent d'une tradition hellénistique reprise par les peintures entre le VII^e^ et le XII^e^ siècle[675]. L'emploi de cette technique permet de situer le terminus *ante quem* de la réalisation des peintures de Lignières-de-Touraine et du Liget au XII^e^ siècle (campagne 1).

L'utilisation probable d'un liant à l'huile se retrouve à Rigny-Ussé (campagne 3), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 2, 5, 7, 8) et à Tours (campagne 3). L'emploi de ce liant est attesté en peinture murale dès le XIII^e^ siècle à la cathédrale d'Angers[676]. Marcel Stefanaggi observe que l'usage de l'huile en peinture murale a tendance à prendre de l'ampleur au cours du XIV^e^ siècle. Le recours à l'huile fournit un terminus *post quem* au XIII^e^ siècle pour l'exécution de ces peintures et permet l'application de glacis dans la cathédrale de Tours (campagne 4), dont l'usage est attesté dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle à l'église Saint-Antoine de Goualade en Gironde[677].

Les travaux d'Aurélie Mounier et de Floréal Daniel montrent que le brocart appliqué s'emploie sur des peintures murales réalisées entre le milieu du XV^e^ et le milieu du siècle suivant[678]. L'emploi de cette technique permet donc de dater plus précisément les peintures à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7) et à Tours (campagne 5, 7).

---

[674] Christ en majesté, peinture murale, XII^e^ siècle, cul-de-four, cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte, Nevers (Nièvre).
[675] ROLLIER-HANSELMANN, 1997, p. 61.
[676] SUBES-PICOT, 1992, p. 90.
[677] GABORIT, 2002, p. 72
[678] MOUNIER, DANIEL, 2013, p. 38.

9.1.4. Les critères stylistiques

La datation des peintures murales est principalement fondée sur des considérations stylistiques et leurs évolutions. La recherche des filiations formelles avec d'autres ensembles peints des régions environnantes, déjà étudiées, et des courants stylistiques bien connus, entre dans le processus de la datation. Ces études permettent de proposer, souvent d'affiner, les fourchettes chronologiques obtenues par l'étude de l'architecture et de l'iconographie. Toutefois, définir les caractéristiques communes d'un style ne signifie pas affirmer l'uniformité stylistique de ces peintures, car chaque décor et chaque peintre possède une personnalité qui lui est propre (fig. 161).

Christian Davy observe, dans le corpus roman des Pays de la Loire, différentes tendances dans l'élaboration de la forme des visages, des corps et des drapés, tandis que l'évolution de la composition d'ensemble ou scénique ne rentre pas dans des limites particulières[679]. L'auteur constate qu'un premier groupe de peintures, réalisées entre la fin du XI^{e} et le premier quart du XII^{e} siècle, répond à la disposition suivante : l'utilisation d'un dessin préparatoire puis la pose d'une couche rose clair en aplat pour les carnations, recouvertes de rehauts blancs parfois très épais. Des rehauts rouge clair peuvent servir d'ombres. Les visages sont ensuite repris au rouge et clos d'un cerne qui améliore la lisibilité. Les cous, les pieds et les membres présentent des « lignes calligraphiques », c'est-à-dire des demi-cercles, des disques et des triangles, posés en rehaut afin d'accentuer le modelé[680]. Toutefois, les exemples du XI^{e} siècle sont peu nombreux. Les caractéristiques des peintures de la chapelle du Liget (campagne 1) et des églises de Descartes (campagne 2), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Tavant (campagnes 1, 2), de Rochecorbon (campagne 3) ainsi que de Rivière (campagne 1) peuvent entrer dans cette description et par conséquent avoir été exécutées entre la fin du XI^{e} et le premier quart du XII^{e} siècle. Les animaux musiciens peints à Cangey pourraient entrer dans ce groupe, mais il est difficile de les rattacher précisément à une tendance, car aucune figure humaine, pouvant servir de comparaison, n'est visible (campagne 1). Entre le deuxième et le troisième quart du XII^{e} siècle, cette manière de modeler les formes tend à être allégée puis disparaît[681]. Les peintures

[679] DAVY, 1999, p. 107.
[680] DAVY, 1999, p. 96.
[681] DAVY, 1999, p. 96.

de la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 2) et des églises de Lignières-de-Touraine (campagne 1), de Rivière (campagne 2) et de Rochecorbon (campagne 4) correspondent à cette description et ont vraisemblablement été réalisées entre le deuxième et le troisième quart du XII^{e} siècle. Les conventions les plus visibles se trouvent sur les vêtements qui présentent des cercles concentriques sur le ventre, des plis en V entre les jambes et des queues d'aronde au bas des tuniques.

Dans les enluminures, les traits des visages avec des yeux étirés et terminés en pointe, les rehauts pour modeler les carnations et les plis, la manière de représenter l'anatomie avec un ventre mou surmonté par un buste osseux ainsi que les conventions concernant la représentation des plis apparaissent également entre les XI^{e} et XII^{e} siècles, par exemple sur les miniatures du *Martinellus* de Tours (fin du XI^{e} siècle)[682], du Missel à l'usage de Tours (vers 1100)[683] ou encore des *Moralia in Job* (milieu du XII^{e} siècle, fig. 162, 163)[684]. Plus spécifiquement dans les miniatures, les pommettes rouges des visages peuvent être cerclées de blanc selon un procédé qui se retrouve à Rochecorbon (campagne 4) et plus généralement l'application de nombreux rehauts colorés et blancs sur les visages et les corps comme sur les enluminures de saint Amand recevant la tonsure à Tours réalisée entre 1066 et 1107[685] (fig. 164). Le pseudo-*verdaccio* s'emploie au XII^{e} siècle pour modeler les carnations des visages peints sur les murs, mais également sur les visages enluminés, par exemple ceux du Psautier glosé possédé par le

[682] Saint Martin ressuscitant un pendu, *Martinellus* de Tours, fin du XI^{e} siècle, f. 018, ms. 1018, Bibliothèque municipale, Tours.

[683] Christ en croix entre Marie et Jean, Missel à l'usage de Tours, vers 1100, f. 210, ms. Diocèse 01, Bibliothèque municipale, Tours.

Christ en majesté, Missel à l'usage de Tours, vers 1100, f. 208v, ms. Diocèse 01, Bibliothèque municipale, Tours.

[684] Hommes et oiseau, *Moralia in Job*, Maître de Vendôme (atelier), milieu du XII^{e} siècle, f. 106v, possédé par le chapitre de la cathédrale Saint-Gatien de Tours, ms. 0321, Bibliothèque municipale, Tours.

Hommes nu attaqué par un rapace, *Moralia in Job*, Maître de Vendôme (atelier), milieu du XII^{e} siècle, f. 106v, possédé par le chapitre de la cathédrale Saint-Gatien de Tours, ms. 0321, Bibliothèque municipale, Tours.

[685] Première vie de saint Amand, abbaye de Saint-Amand, entre 1066 et 1107, f. 008, ms. 0502, Bibliothèque municipale, Valenciennes.

chapitre de la cathédrale Saint-Gatien de Tours (vers 1140-1145)[686] et les *Moralia in Job* (milieu du XII^e siècle, fig. 165)[687]. Enfin, les plis conventionnels et les allures dansantes se retrouvent aussi sur les vitraux, mais sans les rehauts pour modeler les carnations et les étoffes à la cathédrale Saint-Pierre-et-Paul à Poitiers (vers 1165, fig. 166)[688].

À partir du milieu du XII^e siècle, Christian Davy observe deux tendances : l'une qui accentue le modelé et l'autre qui l'allège. Dans le premier cas, entre 1150-1200, les lumières sont travaillées avec de multiples rehauts, parfois avec des couleurs variées. Les traits du visage sont souvent repris dans une tonalité foncée et sont rehaussés. Parfois, les visages sont de nouveau enrichis de variations d'ombre et de lumière. L'élaboration longue de ce modelé se termine presque toujours par un cerne presque complet exécuté dans une tonalité très sombre. Le déroulement des étapes apparaît donc semblable aux œuvres du XI^e et du début du XII^e siècle, mais les gestes sont multipliés et peuvent conduire jusqu'à l'exagération. Par exemple, une partie des traits suit les reliefs du visage et un autre s'en détache et ornemente les vides d'une manière indépendante[689]. Aucune peinture du corpus tourangeau ne semble pouvoir être intégrée à ce groupe. En revanche, la deuxième tendance, celle qui allège le modelé, apparaît plus fréquemment dans le corpus tourangeau.

Christian Davy circonscrit le traitement « minimaliste » entre le milieu du XII^e siècle et les dernières manifestations entre 1210 et 1225, avec l'apogée de ce style autour de 1200. Il décrit une restitution très sobre du modelé des visages, des rehauts légers, une palette de couleurs très claire et des peintres qui privilégient le trait à la couleur pour transcrire l'expressivité du

[686] Saül et le massacre des prêtres de Nob, Psautier glosé, vers 1140-1145, f. 067v, possédé par le chapitre de la cathédrale Saint-Gatien de Tours, ms. 0093, Bibliothèque municipale, Tours.
[687] Hommes foulant aux pieds un hybride zoomorphe, *Moralia in Job*, Gregorius, milieu du XII^e siècle, f. 129v, ms. 0318, Bibliothèque municipale, Tours.
[688] Décollation de saint Paul, vie de saint Paul de Tarse ; Christ, Crucifixion, vers 1165, chevet, baie 100, cathédrale Saint-Pierre-et-Paul, Poitiers (Vienne).
[689] DAVY, 1999, p. 97.

visage[690]. Les peintures de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 2), de l'église de Cravant-les-Côteaux (campagne 5) et de la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagnes 3, 4) peuvent intégrer ce groupe et être circonscrites entre le milieu du XII[e] siècle et 1225 au plus tard.

Dans les enluminures, cet allégement du modelé des carnations se traduit par la disparition progressive des pommettes et de la plupart des rehauts colorés. On conserve les rehauts blancs pour apporter des touches lumineuses. Les plis, en revanche, peuvent encore être modelés à l'aide de trois couleurs comme le montrent les exemples du Sacramentaire à l'usage de Saint-Martin de Tours (vers 1170-1180)[691] et d'une Bible possédée par le couvent des Minimes de Chaillot de Paris (vers 1220-1230)[692], ou bien avec plus de sobriété et rehaussés d'un trait blanc au niveau des bordures des étoffes sur Michée peint dans une Bible d'Amiens (début ou premier quart du XIII[e] siècle, fig. 167)[693].

Les recherches menées par Laurence Terrier Aliferis sur la réappropriation de l'art antique entre 1180 et 1230, aussi appelé « style 1200 », permettent de poser des jalons chronologiques précis fondés sur une typologie de plis et de postures[694]. La reprise de la manière antique apparaît notamment dans le comportement des étoffes, dont les saillies du corps sont rendues visibles à travers le tissu. Le style est qualifié d'antiquisant en raison de la tridimensionnalité des figures acquises par l'invention d'un subtil système de dégradé à l'intérieur des plis des vêtements, des drapés souples qui enveloppent gracieusement le corps et d'une syntaxe de plis en Y et de « plis mouillés » (fig. 168). Les parties de l'anatomie sont ainsi rendues visibles par la tension du tissu

[690] DAVY, 1999, p. 98.
[691] Christ entre l'Eglise et la Synagogue, Sacramentaire à l'usage de Saint-Martin de Tours, vers 1170-1180, possédé par le chapitre de la collégiale Saint-Martin de Tours, ms. 0193, Bibliothèque municipale, Tours.
[692] Malachie, Bible, vers 1220-1230, possédée par le couvent des Minimes de Chaillot de Paris, ms. 0018, Bibliothèque Mazarine, Paris.
[693] Michée et deux villes, Bible, début ou premier quart du XIII[e] siècle, f. 110, ms. 0023, Bibliothèque municipale, Amiens.
[694] TERRIER ALIFERIS, 2016, p. 136.

résultant du mouvement des membres et sont le fait d'un procédé antique[695]. Dans les enluminures et plus généralement dans les arts figuratifs, le style se définit par le rejet de tout idéalisme roman au profit d'un assouplissement des formes et d'une humanisation des personnages[696]. De fait, les arts figurés du XIII^e siècle expriment à des degrés divers et selon leur propre rythme une tendance de plus en plus marquée à s'affranchir des conventions romanes, amorcée par le style 1200 et qui perdure jusqu'au milieu du XIII^e siècle[697]. Les peintures d'Azay-sur-Cher (campagne 3), de Cormery (campagne 1) et de la collégiale de Chinon (campagne 3) répondent à cette syntaxe de la plicature. Ces peintures pourraient avoir été réalisées entre 1180 et 1220, puisque vers 1220 et 1230, la plicature se modifie et les plis apparaissent linéaires et tuyautés[698]. Toutefois, un décalage chronologique peut apparaître dans l'utilisation de motifs entre les grands centres et la périphérie. Ces peintures peuvent donc avoir été exécutées entre 1180 et 1230.

Christian Davy précise que les formes sont uniquement dessinées, c'est-à-dire que les visages et les corps ne sont matérialisés que par un dessin de contour et que l'aplat des visages est souvent identique à celui du fond provoquant une « transparence » des personnages, à partir du premier quart du XIII^e siècle[699]. Les peintures d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2) s'intégreraient dans ce groupe et auraient été exécutées au début du XIII^e siècle et avant l'apparition du « large-fold style » entre 1230 et 1240[700]. Ce style, nommé par Robert Branner, se caractérise par des silhouettes généralement déliées et des retombées droites de plis à becs sur les côtés, se cassant parfois en cascades et correspond plus à la Vierge à l'Enfant peinte à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 2) et à la Crucifixion à Sorigny (campagne 1).

---

[695] TERRIER ALIFERIS, 2016, p. 136.
[696] HECK (dir.), 1996, p. 351-352.
[697] AVRIL, 1995, p. 15.
[698] TERRIER ALIFERIS, 2016, p. 136.
[699] DAVY, 1999, p. 98.
[700] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 186.

Les travaux de Claudine Landry dans le Poitou rejoignent cette conclusion même si elle nuance ce propos. Elle observe pour les premières décennies du XIII^e^ siècle que les peintures peuvent présenter des conventions graphiques romanes (frises, entablements), mais avec une simplification des drapés et du modelé ainsi qu'une recherche de naturalisme dans les proportions du corps[701]. La troisième campagne de Descartes répond à ces caractéristiques.

Michelle Gaborit constate également en Aquitaine que certains traits romans persistent dans la première moitié du XIII^e^ siècle : l'utilisation de conventions, notamment le cercle noir pour le menton et les lèvres supérieures marquées un par trait noir, le dessin des plis pour la plupart stéréotypés avec une recherche d'accumulation de plis parallèles ou en V ainsi que la pose de trois valeurs sur un fond d'intensité moyenne, mais simplifiée, car on ne juxtapose que deux couleurs[702]. L'esprit gothique apparaît par l'emploi de nombreux plis serrés et multiples semblables à des plis mouillés, par la recherche de la profondeur dans la position des personnages et la recherche d'individualité. Les attitudes sont souples et les gestes fidèles à la réalité. Le vocabulaire ornemental peut faire référence à la peinture romane et comporte principalement des motifs géométriques[703].

L'absence de modelé sur le visage de l'ange de la chapelle de Chinon ainsi que le traitement coloré des drapés incitent à fournir un terminus *post quem* à cette campagne au début du XIII^e^ siècle (campagne 3). Le répertoire ornemental évoqué par Michelle Gaborit est similaire à celui des peintures de la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 3bis).

Le milieu du XIII^e^ siècle marque, selon Claudine Landry, le début de la peinture murale gothique[704]. Si ces peintures ne constituent pas encore un ensemble homogène, l'apparition du trait noir y est déterminante. La ligne et le contour sont primordiaux pour construire et animer

[701] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 184.
[702] GABORIT, 2002, p. 71.
[703] GABORIT, 2002, p. 71.
[704] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 184.

les figures, souligner les drapés et donner une grande lisibilité à la scène. Le tracé est plus ou moins délié selon les peintres et tend vers un traitement vivant et individualisé des personnages. Les peintures de la cathédrale de Tours (campagne 1), de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 1, 2), à Cormery (campagne 2) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 1) correspondent à cette description et ont certainement été exécutées à partir du milieu du XIII^{e} siècle.

Michelle Gaborit observe légèrement plus tardivement l'abandon complet de la technique romane au profit du trait, qu'elle situe dans la seconde moitié du XIII^{e} siècle[705]. Les peintres privilégient le rendu des gestes, l'expression des physionomies. Toutefois, le traitement n'est pas entièrement graphique, car le modelé des plis peut être rendu par des dégradés de couleurs. Concernant les traits du visage, les yeux sont larges, le nez droit, la petite bouche rouge est précieuse, presque maniérée et enfin une courte barbe frisée dissimule le menton. Ce modèle visage a la faveur des peintres en Aquitaine pendant la seconde moitié du XIII^{e} et le début du XIV^{e} siècle[706].

Les visages peints des vitraux exécutés dans le premier quart du XIII^{e} siècle présentent une forme allongée et en haricot, avec des yeux en amande étirée dont les traits ne se rejoignent pas au coin de l'œil, l'ensemble bordé par le dessin des paupières. Les cheveux sont séparés en mèches fines et ondulées. Le cerne noir domine et les plus sont serrés et longilignes sur les personnages des vitraux de la cathédrale de Chartres[707] (entre 1210 et 1225) ou encore de celle de Lyon[708] (entre 1226 et 1230) (fig. 169). La production enluminée se caractérise par un style dit « classique » qui apparaît dans la seconde moitié du XIII^{e} siècle à Paris et dans le nord de la

[705] GABORIT, 2002, p. 72.
[706] GABORIT, 2002, p. 72.
[707] Débat de saint Silvestre et des docteurs juifs, vie de saint Silvestre, 1210 -1225, baie 8, chevet, cathédrale Notre-Dame, Chartres (Eure-et-Loir).
[708] Vie de saint Jean-Baptiste, 1226-1230, baie 2, chevet, cathédrale Saint-Jean, Lyon (Rhône).

France. Les figures sont plus monumentales et vêtues d'amples drapés se cassant en cascades successives[709].

Le groupe du « gothique confirmé », composé par Claudine Landry et qu'elle attribue au troisième quart du XIII^e^ et au début du XIV^e^ siècle, se caractérise par des influences septentrionales que l'on retrouve dans la finesse d'exécution et l'harmonie des lignes[710]. Le rythme de la composition est subtil, donné par des postures faussement symétriques et la recherche d'un mouvement complexe. Les attitudes légèrement cambrées avec des visages aux traits pleins et juvéniles, les sourires, les chevelures aux courtes boucles ou longues aux ondulations serrées évoquent la sculpture parisienne. Les petits visages encadrés de boucles délicatement travaillées apparaissent sur le saint Martin à la cathédrale de Tours (campagne 3). Le cerne s'affine et se fait plus discret[711]. À la fin du XIII^e^ siècle, le rôle de la lumière dans la modulation de la couleur pour traduire un modelé ou les plis d'un drapé apparaît de façon épisodique[712]. Ainsi, les figures se détachent du fond par un contour que complète le traitement presque pictural des formes et donne du relief et du volume comme à Tours (campagnes 2, 3) et à Beaulieu-lès-Loches (campagne 3). Au début du XIV^e^ siècle, les corps posent en léger *contrapposto* et les drapés se dévoilent en revers complexes[713] comme à Rochecorbon (campagne 5) et à la collégiale de Chinon (campagne 6).

Dans les vitraux, les petits visages voient leurs traits rassemblés au centre de la figure et encadrés de courtes boucles serrées. Les silhouettes sont graciles et se déhanchent légèrement

[709] HECK (dir.), 1996, p. 153.
[710] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 187.
[711] REGOND, 2004, p. 62.
[712] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 187.
[713] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 187.

comme l'ange musicien de la cathédrale de Rouen (vers 1310)[714] ou encore le prophète Zacharie de l'abbatiale Saint-Ouen à Rouen (vers 1325-1339, fig. 170)[715].

Ce traitement maniéré, qui conjugue la grâce des attitudes avec la précision du tracé, apparaît dans l'enluminure plus précocement, dès le milieu et le troisième quart du XIII^e siècle[716]. On y retrouve les caractéristiques évoquées précédemment : les figures menues et fragiles, au canon allongé, ainsi que le déhanchement, auxquels s'ajoute la palette chromatique réduite à trois dominantes : bleu, rouge et or. En revanche, au XIV^e siècle, les enluminures parisiennes s'inscrivent plutôt dans la lignée de celles réalisées par l'enlumineur Jean Pucelle, en activité à Paris entre 1319 et 1334 (fig. 171a)[717]. Les coloris sont éclaircis et les étoffes modelées à l'aide de dégradés. Les hanchements et les plis à becs de ces enluminures se retrouvent dans la peinture murale en Touraine, sans que soit intégrée la conception de la tridimensionnalité des fonds. Les visages enluminés peuvent être modelés à l'aide d'ombres roses comme ceux de saint Paul[718] (vers 1320) et sur les murs à Azay-le-Rideau (campagne 3, fig. 171b).

En Poitou, le style pictural du XIV^e siècle se situe dans la continuité du style précédent avec un traitement bidimensionnel dans lequel prévaut le goût de la ligne et des contours. Les drapés et les visages sont dessinés d'un trait net. Les personnages sont différenciés et expressifs[719]. À Antigny (Vienne), les personnages n'ont aucune épaisseur et ressortent d'un fond coloré et orné d'un rameau fleuri d'une petite fleur tréflée du début du XIV^e siècle. En Aquitaine, ce nouveau style de décor composé d'un treillis décoratif comprenant des branches fleuries et très couvrant apparaît également au XIV^e siècle[720]. Le motif évoque celui qui court autour de la Vierge à

[714] Ange jouant des claquettes, vers 1310, baie 7c, chevet, cathédrale Notre-Dame, Rouen (Seine-Maritime).
[715] Zacharie, vers 1325-1339, baie 233e, chevet, abbatiale Saint-Ouen, Rouen (Seine-Maritime).
[716] HECK (dir.), 1996, p. 153.
[717] JOUBERT, 2001, p. 168.
[718] Saint Paul s'adressant à des Juifs, Bible, vers 1320, f. 546v., ms. 0008, Bibliothèque municipale, Tours.
[719] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 196.
[720] GABORIT, 2002, p. 74.

l'Enfant à Rigny-Ussé (campagne 3). Les peintres se servent d'éléments mobiliers pour structurer l'espace et créer de la profondeur sans maîtriser complètement la perspective[721] comme l'arcature en fond et les montants du reliquaire porté en procession à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5).

Michelle Gaborit constate que dans la seconde moitié du XIV^e^ siècle, le style se simplifie notamment par le recours à l'utilisation récurrente de la réserve, des personnages avec des silhouettes souvent très proches et pas forcément différenciés par les traits des visages, des plis hâtivement esquissés à grands traits et la réduction de la palette chromatique au rouge, au jaune, au noir et au blanc[722]. La peinture à Saint-Christophe-sur-le-Nais répond à ces caractéristiques et a vraisemblablement été mise en place dans la deuxième moitié du XIV^e^ siècle (campagne 5).

À la fin du XIV^e^ siècle, le traitement des drapés et la caractérisation des visages rappellent certains traits du gothique international tels que le canon étiré des personnages, le dessin très fluide et les drapés aux lignes sinueuses qui s'ajustent au corps, mais sans l'élégance de cour ou le naturalisme propre à ce courant. Les drapés prennent de l'ampleur et gagnent en dynamisme[723]. Le volume est construit par des drapés aux plis profonds et sinueux. Les peintres dessinent les visages de trois-quarts face ou de profil. Michelle Gaborit observe au cours du XIV^e^ siècle que l'âge des figures, leur physique et leur expression sont nettement individualisés[724]. Les mains esquissent des gestes élégants avec un mouvement délicat des doigts. Claudine Landry attribue ces caractéristiques à la fin du XIV^e^ siècle[725]. Concernant la composition générale, la perspective commence à être appréhendée et la mise en place du décor se simplifie avec la disparition des frises ornementales, tandis que les fonds au contraire s'enrichissent de motifs décoratifs divers. Toutefois, le courant stylistique n'est pas continu,

[721] GABORIT, 2002, p. 74.
[722] GABORIT, 2002, p. 74.
[723] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 199.
[724] GABORIT, 2002, p. 74.
[725] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 199.

car certains décors sont fortement structurés par des frises et des arcades aiguës[726]. Les amples drapés aux plis profonds du saint peint à Tours (campagne 4), le traitement du visage et le fond à motif fleuri répétitif amènent à rattacher cette œuvre à la production de la fin du XIV^{e} siècle.

Puis, deux tendances émergent au milieu du XV^{e} siècle jusqu'au début du XVI^{e} siècle[727]. La première tend perpétue les formules du siècle précédent et tend vers un style linéaire[728]. Elle se caractérise par des fonds-écrans avec des personnages alignés et repoussés au premier plan de l'image. Les figures se détachent souvent d'un fond tapissant à motifs répétitifs. La perspective est globalement absente, mais si des lignes de fuites apparaissent dans certaines peintures : les scènes s'enfoncent dans une cage et les scènes situées en intérieur sont souvent représentées en perspective grâce au traitement du sol, notamment les carrelages qui se prête bien à un rendu en profondeur, comme à l'église de Saint-Thomas de Pastoreccia en Corse du Nord (fin du XV^{e} – début du XVI^{e} siècle)[729]. Le même ornement unifie le fond, ou alors il permet de différencier des espaces, ou encore permet de distinguer l'espace sacré du profane.

Parfois, le système d'encadrement renoue avec celui des bandes colorées horizontales héritées de l'art roman. La ligne domine et dessine les contours ou les drapés. Les traits du visage sont inexpressifs, le front est dégagé et les cheveux clairs et bouclés sont rejetés sur les épaules. La palette chromatique se réduit au rouge, au noir, au jaune et au blanc ou se compose d'une même gamme chromatique[730]. La différenciation des espaces par l'usage de plusieurs fonds-écrans et à motifs, les encadrements, le traitement des plis et des visages, ainsi que la palette chromatique permettent de rattacher les peintures de Cravant-les-Côteaux à ce groupe (campagne 7). La recherche de perspective apportée par le dallage, le goût pour l'effet décoratif en fond, la modification de l'ornement pour signifier les espaces et l'emploi d'une même gamme

[726] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 199.
[727] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 200.
[728] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 202.
[729] REGOND, 2004, p. 57.
[730] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 202.

chromatique autour du vert et du noir incitent à attribuer les peintures de la cathédrale de Tours à ce groupe (campagne 7). La prédominance de la ligne, le fond assez plat et l'emploi d'une gamme chromatique en camaïeu de bleu permettent de rattacher les peintures de Saint-Christophe-sur-le-Nais à ce groupe (campagne 7).

La seconde tendance témoigne des recherches spatiales et plastiques de son temps, notamment par l'influence de la peinture flamande à partir de 1440-1450[731]. La recherche de vraisemblance et de relief dans le volume anatomique ne se trouve pas uniquement en Flandre, mais également dans les centres Bourguignons dans le premier quart du XV^{e} siècle avec, par exemple, la production d'Henri Bellechose (actif entre 1415 et 1430, fig. 172). Ce groupe se caractérise par sa recherche de naturalisme, un modelé par l'ombrage et la lumière pour faire ressortir l'anatomie : par exemple les côtes légèrement saillantes, la poitrine creusée ou l'articulation des bras. Annie Regond fait le même constat, les peintres prennent en compte la lumière et l'ombre, son corollaire, pour modeler les corps et se préoccupent du rendu de la musculature[732]. Les étoffes peuvent être traitées en camaïeu de gris. Les paysages en fond montrent la conscience de la tridimensionnalité[733]. Les peintures à Tours (campagne 5), à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 8), à Descartes (campagne 4) et à Rigny-Ussé (campagne 4) peuvent intégrer ce groupe. Par ailleurs, l'insistance sur la souffrance du Christ à Saint-Christophe-sur-le-Nais montre l'influence septentrionale dans cette peinture.

Dans les enluminures, les plis ondoyants et à becs qui retombent en cascade et les volumes du corps amplifié par les drapés des étoffes, par exemple le Pape du *Genus nequam*[734] (milieu du

[731] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 209.
[732] REGOND, 2004, p. 57.
[733] LANDRY-DELCROIX, 2012, p. 209.
[734] Le Pape et l'amitié du renard, *Genus nequam*, milieu du XV^{e} siècle, possédé par les moines de l'abbaye Saint-Martin de Marmoutier, f. 224, ms. 0520, Bibliothèque municipale, Tours.

XV^{e} siècle) et le saint Thomas d'une Vie de Jésus (vers 1470-1480, fig. 173)[735]. Les plis sont creusés par des ombres noires ou hachurées. En revanche, contrairement à la peinture murale, les personnages et les vêtements peints sur les enluminures du XV^{e} siècle présentent fréquemment des rehauts jaunes pour les lumières, qui remplacent les rehauts blancs. Dans les vitraux, la grisaille avec des touches de couleurs et les plis froncés, modelés en dégradés de gris et parfois hachurés se retrouve également au milieu du XV^{e} siècle : à la cathédrale de Lyon (1448-1459)[736] et à la cathédrale de Bourges (après 1451, fig. 174)[737].

9.2. Les datations en laboratoire

Le recours aux méthodes en laboratoire peut aider à circonscrire la date d'exécution d'une œuvre ou permettre de trancher entre plusieurs hypothèses de datation. Dans ce corpus, quatre campagnes picturales réparties sur trois sites ont bénéficié d'une datation en laboratoire : le Lavement des pieds (campagne 3) et la Cène (campagne 4) peintes dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon, la Chasse royale dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 3) et les peintures de la crypte de Tavant (campagne 2). Une méthode indirecte, c'est-à-dire sans prélèvement sur la peinture et trois méthodes directes ont été utilisées pour dater les peintures. Ces méthodes ont été choisies en fonction du dommage causé à l'œuvre, des ressources datantes présentes sur l'œuvre et du coût.

La datation des charbons de bois présents dans l'enduit et d'un poil de pinceau d'origine animale répond globalement au même processus de datation. Un organisme vivant assimile le carbone présent dans l'atmosphère qui l'environne qui se compose d'une infime proportion de

[735] Apparition à saint Thomas, Vie de Jésus Christ, vers 1470-1480, provenant de Tours ?, f. 122v., ms. 0976, Bibliothèque Mazarine, Paris.
[736] Ange, 1448-1459, baie 25, chapelle du Sacré-Cœur, cathédrale Saint-Jean, Lyon (Rhône).
[737] Prophète, après 1451, baie 25a, chevet, cathédrale Saint-Etienne, Bourges (Cher).

carbone 14 (^{14}C) ou radiocarbone par rapport au carbone total (^{12}C, ^{13}C et ^{14}C). La datation par carbone 14 se fonde ainsi sur la présence de radiocarbone ingéré par l'organisme. Les échanges avec l'extérieur cessent à l'instant où l'organisme meurt. La quantité de radiocarbone qu'il contient décroît au cours du temps selon une loi exponentielle connue (désintégration naturelle des atomes de carbone 14). Un échantillon de matière organique issu de cet organisme peut donc être daté en mesurant le rapport ^{14}C/C total[738].

Dans le cas de la datation de la chaux, cette méthode novatrice paraissait tout à fait appropriée aux peintures murales réalisées sur enduit de chaux, car elle date par radiocarbone la calcination du calcaire et donc sa mise en œuvre. L'élément datant est le carbone captif qui provient de l'air lors de la prise de l'enduit. La datation de la chaux est susceptible d'être proche du moment où elle est employée, car elle se prépare peu de temps avant son utilisation et est rarement réutilisée après son emploi en maçonnerie[739].

L'AMS, c'est-à-dire la spectrométrie de masse par accélérateur, est un procédé de datation dont l'accélérateur de particules permet une plus grande précision et l'analyse nécessite moins de matière. L'envoi d'un échantillon de charbon est de l'ordre du milligramme (entre 20 et 500) contre les 10 grammes pour une méthode conventionnelle, par exemple la datation radiométrique[740]. La datation étant un processus destructif, une analyse par AMS, qui ne réclame que des quantités infimes, est une méthode adaptée pour les peintures avec de très petits fragments de charbons, de chaux ou de poils.

[738] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (reéd. 2002), p. 96.
[739] BOUVIER, 2016, p. 3.
[740] DEMOULE, GILIGNY, LEHOËRFF, SCHNAPP, 2009 (reéd. 2002), p. 96.

9.2.1. La dendrochronologie et la datation de la chaux par AMS (spectrométrie de masse par accélérateur)

La datation du Lavement des pieds de la nef de l'église Saint-Georges à Rochecorbon peut s'appuyer sur celle de la charpente de la nef, dont une dendrochronologie donne la date de 1028[741] (campagne 3, fig. 175, 176). D'autre part, six échantillons d'enduit ont été datés par AMS (spectrométrie de masse par accélérateur)[742]. Sans entrer dans le détail de la méthode et des résultats déjà présentés[743], la peinture pouvait avoir été exécutée entre 1028, date de construction de la nef et 1054, en sachant que le diagnostic récent de Véronique Legoux a mis en évidence qu'il s'agissait de la troisième campagne de décor et non pas de la première[744].

9.2.2. Les charbons dans l'enduit

Des charbons ont été prélevés dans les enduits des peintures de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagne 3) et de la crypte de Tavant (campagne 2, fig. 177, 1787)[745]. Cette méthode a été utilisée pour dater la Crucifixion de l'église Saint-Pierre-les-Eglises à Chauvigny (Vienne) et a permis de déterminer que la peinture avait été exécutée avant l'an mil, entre 782 et 984, plutôt qu'à la période romane[746]. Les peintures réalisées entièrement ou partiellement sur enduit frais peuvent bénéficier de ce procédé de datation, car l'enduit qui contient les charbons de bois, c'est-à-dire l'*intonaco*, est contemporain de la couche picturale. Ce charbon résulte des résidus de combustibles employés lors de la calcination du calcaire pour obtenir la chaux.

Trois échantillons de charbon ont été prélevés à Chinon, dont un inexploitable, et quatre dans la crypte de Tavant. La datation C^{14} des charbons de bois par AMS a été favorisée plutôt que

[741] EPAUD, 2014a, p. 195-202.
[742] MARZAIS, 2017.
[743] MARZAIS, 2019, p. 267-268.
[744] LEGOUX, Rapport, 2020.
[745] MARZAIS, Rapport, 2019.
[746] PALAZZO-BERTHOLON, 2005, p. 335, 341.

d'utiliser la chaux de l'enduit pour plusieurs raisons : le nombre de charbons affleurants est assez important pour obtenir une datation fiable, une méthode de prélèvement moins invasive et un traitement des échantillons moins coûteux.

CHAPELLE SAINTE-RADEGONDE, CHINON (CAMPAGNE 3)[747]

Les résultats obtenus pour la Chasse Royale peinte dans la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon sont les suivants (fig. 177) :

P5 : non analysé

P6 : 887-1037 ap. J.-C. (95,4 %)

P7 : 1016-1154 ap.J.-C. (95,4 %)

La datation du prélèvement 6 paraît se situer bien en amont du reste des échantillons et semble relever d'un effet « vieux bois ». Malheureusement, la taille réduite des échantillons et leur manque de cohésion n'ont pas permis de soumettre les échantillons à un anthracologue pour éviter cet effet vieux bois. Nous avons donc choisi d'exclure ce prélèvement de la datation pour son manque de cohérence.

Le prélèvement 7 permet de situer l'exécution de l'œuvre entre 1016 et 1154 ap. J.-C. Une datation de l'œuvre du XI^{e} siècle paraît précoce, mais est envisageable au cours du XII^{e} siècle. Toutefois, il faudrait des analyses complémentaires pour conforter la datation en utilisant une autre méthode, car il ne reste plus de charbons affleurants.

[747] MARZAIS, Rapport, 2019, p. 16.

CRYPTE DE L'EGLISE SAINT-NICOLAS, TAVANT (CAMPAGNE 2)[748]

Les résultats obtenus pour les peintures de la crypte de l'église Saint-Nicolas à Tavant sont les suivants (fig. 178) :

P1 : 938-1018 ap. J.-C. (68,3 %)/ 894-930 ap. J.-C. (27,1 %)

P2 : 1025-1165 ap. J.-C. (95,4 %)

P3 : 1020-1155 ap. J.-C. (95,4 %)

P4 : 765-895 ap. J.-C. (87,9 %)/ 714-744 ap. J.-C. (6,1 %)/ 928-940 ap. J.-C. (1,5 %)

La première fourchette retenue pour P1 est 938-1018. d'une part, car la probabilité (68,3 %) est beaucoup plus élevée que l'autre proposition (seulement 27,1 %) et d'autre part, car cette datation est plus cohérente avec le bâti attribuable au XI^{e} siècle. Les prélèvements 2 et 3 présentent une bonne cohérence et une haute probabilité. La datation du prélèvement 4 paraît se situer bien en amont du reste des échantillons et semble relever d'un effet vieux bois. Nous avons donc choisi d'exclure ce prélèvement de la datation pour son manque de cohérence.

Le prélèvement 1 recoupe les prélèvements 2 et 3 autour de l'an mil. Les prélèvements 2 et 3 présentent une forte probabilité. En combinant ces éléments, nous pouvons attribuer cet ensemble peint au début du XI^{e} siècle jusqu'au début du XII^{e} siècle avec une plus forte probabilité que ces peintures datent de la première moitié du XI^{e} siècle.

[748] MARZAIS, Rapport, 2019, p. 15.

9.2.3. La datation d'un poil de pinceau par AMS (spectrométrie de masse par accélérateur)

La Cène peinte dans l'église Saint-Georges à Rochecorbon est réalisée à la détrempe, c'est-à-dire à sec sur un fin badigeon de chaux (campagne 4, fig. 179). Dans ces conditions, l'épaisseur de chaux est trop mince pour être datée et il n'y a pas de charbons en l'absence de mortier et d'enduit de sous-couche. Par conséquent, le seul élément datant en laboratoire était les deux poils de pinceau emprisonnés dans la peinture. Un seul a été prélevé pour laisser l'autre comme témoin.

Les résultats obtenus pour la Cène de l'église Saint-Georges à Rochecorbon sont les suivants[749] :

P8 : 1045-1250 ap. J.-C. (95, 4 %)

Dans le détail :

1146 - 1250 ap. J.-C. (73,1 %)

1045 - 1094 ap. J.-C. (17,3 %)

1120 - 1141 ap. J.-C. (5 %)

Le prélèvement P8 présente une probabilité satisfaisante de datation entre 1045 et 1250, avec une fourchette de datation statistiquement plus élevée entre 1146 et 1250. Cette peinture a vraisemblablement été réalisée entre le milieu du XII^{e} siècle et le milieu du XIII^{e} siècle. Toutefois, l'utilisation d'un seul prélèvement incite à la prudence.

[749] MARZAIS, Rapport, 2019, p. 16-17.

Chapitre 10 : La proposition d'une typo-chronologie

10.1. La datation des peintures historiées du corpus

La prise en compte d'indices architecturaux, iconographiques, techniques, les comparaisons stylistiques avec d'autres peintures, principalement des Pays de la Loire, du Poitou, d'Aquitaine et, dans de rares cas, le recours aux analyses en laboratoire a permis de définir des fourchettes de datation pour l'exécution des peintures. La confrontation de ces éléments sert à affiner les fourchettes préétablies et permet de proposer des jalons chronologiques nécessaires à la réalisation de la typo-chronologie. Une présentation chronologique de l'ensemble des chantiers du corpus aurait pu être pertinente, mais aurait occasionné de nombreuses répétitions concernant les critères architecturaux des édifices et les techniques picturales. La présentation de la confrontation des différents critères des campagnes du corpus suit l'ordre alphabétique des noms des communes pour alléger le texte.

Le chœur de l'église Saint-Symphorien à Azay-le-Rideau a été construit au cours du XII^{e} siècle, les trois campagnes picturales qui le décorent lui sont donc postérieures (fig. 180). La posture stéréotypée des chevaux de l'Adoration des Mages permet de resserrer la datation aux XII^{e} et XIII^{e} siècles (campagne 1). Enfin, l'épais cerne noir qui dessine les contours et l'absence de modelé permettent d'attribuer la réalisation de l'œuvre entre le début du XIII^{e} siècle et 1230-1240. Les campagnes 2 et 3 sont très lacunaires et ne présentent pas d'indices iconographiques spécifiques. En revanche, l'utilisation du cerne noir pour la campagne 2 permet d'attribuer la peinture entre le début du XIII^{e} et le début du XIV^{e} siècle. La campagne 3 peut être datée entre le troisième quart du XIII^{e} et le début du XIV^{e} siècle grâce à la finesse du contour et l'emploi de plusieurs nuances de rose pour modeler le visage.

Au prieuré Saint-Jean-du-Grais à Azay-sur-Cher, le réfectoire qui abrite le Christ en majesté a été construit à la fin du XII^{e} ou au début du XIII^{e} siècle (campagne 3, fig. 180). La présence des évangélistes tenant un encrier disparaît progressivement à partir de la fin du XII^{e} siècle et l'étude épigraphique a permis d'attribuer la peinture au XIII^{e} siècle. L'emploi de la technique mixte issue de la fresque tend également à disparaître au début du XIII^{e} siècle. Enfin, la présence de plis en Y et la manière de représenter les saillies du corps peuvent être rapprochées du « style 1200 » et permettent de réduire la datation entre 1180 et 1230, voire 1240, car il s'agit d'un édifice en périphérie des grands centres picturaux.

Dans l'église Saint-Laurent à Beaulieu-lès-Loches, le collatéral sud a été édifié à partir de la première moitié du XIII^{e} siècle (fig. 180). L'étude épigraphique a permis d'attribuer les inscriptions de la deuxième campagne à la production gothique du XIII^{e} siècle. Le style graphique confirme cette datation qui peut être réduite à la première moitié jusqu'au troisième quart du XIII^{e} siècle. La troisième campagne présente des caractéristiques stylistiques similaires et, par conséquent, la même fourchette de datation.

La nef de l'église Saint-Martin à Cangey a vraisemblablement été construite au cours du XI^{e} siècle (fig. 180). La technique mixte issue de la fresque, qui a servi pour réaliser les peintures de la première campagne, s'emploie jusqu'au début du XIII^{e} siècle. Enfin, l'étude du style permet d'attribuer les peintures du XI^{e} jusqu'au milieu du XII^{e} siècle.

Les murs creusés dans le roc de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon ne permettent pas de fournir un terminus *post quem* à la réalisation des peintures à partir du support architectural (fig. 180). En revanche, l'iconographie, s'il s'agit effectivement d'une représentation d'un épisode de la vie des Plantagenêt et du roi Henri II, permet de situer l'œuvre entre le début du XII^{e} et le début du XIII^{e} siècle (campagne 2). La peinture est exécutée selon la technique mixte issue de la fresque, dont l'emploi perdure jusqu'au début du XIII^{e} siècle. Le style mêlant des conventions romanes dans le traitement des vêtements et les recherches graphiques de la peinture gothique dans le traitement des carnations permet de situer la réalisation de l'œuvre entre le milieu et le troisième quart du XII^{e} siècle. Toutefois, les résultats des analyses en laboratoire proposent une datation plus haute et situent l'exécution de la peinture entre 1016 et 1154. La confrontation de l'ensemble de ces indices autorise une proposition de datation au milieu du XII^{e} siècle. La troisième campagne n'est datée que par le style du début du XIII^{e} siècle.

La collégiale Saint-Mexme à Chinon a été construite à partir du début du XI^{e} siècle (fig. 2). La deuxième campagne a été réalisée selon une technique mixte issue de la fresque dont l'emploi s'échelonne du VIII^{e} jusqu'au début du XIII^{e} siècle. L'utilisation du vocabulaire ornemental roman et d'un fond noir permet de resserrer la datation entre le deuxième et le troisième quart du XII^{e} siècle. La troisième campagne semble pouvoir être attribuée entre le début et le milieu du XIII^{e} siècle par la persistance de traits romans coexistant avec l'absence de modelé. Le Christ de la Crucifixion correspond à une formule iconographie en vigueur au cours du XIII^{e} siècle (campagne 4). À cela, s'ajoute un style roman que Christian Davy observe autour de 1200-1225. La manière de dessiner les plis de la campagne 6 correspond au style 1200, ce qui signifie que la peinture a certainement été exécutée entre 1170 et 1220. Enfin, la campagne 7 peut être

datée entre le troisième quart du XIII^{e} et le début du XIV^{e} siècle par l'attitude cambrée des figures.

La nef de l'église Notre-Dame-du-Fougeray à Cormery a été bâtie à partir de la première moitié du XIIe siècle (fig. 2). L'iconographie de la Vierge à l'Enfant de la première campagne évoque les *Sedes Sapientiae* des XI^{e} et XIII^{e} siècles et la présence d'anges thuriféraires et céroféraires semble apparaître dans ce thème au cours du XII^{e} siècle. Le traitement des plis, correspondant au style 1200, permet de resserrer la datation entre 1180 et 1240. La deuxième campagne recouvre en partie la première et a donc été réalisée après. La peinture peut être attribuée entre le milieu du XIII^{e} et la fin du XIV^{e} siècle grâce aux silhouettes déliées cernées de noir.

Dans l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux, le martyr de saint Léger décore un voûtain de la croisée du transept, édifiée à la fin du XII^{e} ou au début du XIII^{e} siècle (campagne 5, fig. 2). L'épigraphie permet de situer l'exécution de l'œuvre au XIII^{e} siècle. Par ailleurs, l'emploi de la technique mixte issue de la fresque perdure jusqu'au début du XIII^{e} siècle. Enfin, l'utilisation de conventions romanes dans le traitement des étoffes et le modelé gothique permettent d'attribuer la peinture entre le milieu du XII^{e} siècle et la fin du premier quart du siècle suivant. La fourchette de datation de cette peinture peut être réduite au premier quart du XIII^{e} siècle par la confrontation de ces indices. Les figures de la campagne 7 se situent de part et d'autre de la baie flamboyante de la chapelle, remaniée au cours du XV^{e} siècle. Les peintures ne peuvent donc pas être antérieures à cette date. Le style des figures, assez schématiques, qui se détachent d'un fond tapissant, et une palette chromatique limitée, confortent la datation dans la deuxième moitié du XV^{e} siècle.

Dans l'église Notre-Dame de la Haye à Descartes, les peintures se trouvent dans le chevet construit au cours du XII^{e} siècle. La technique mixte issue de la fresque, qui a servi à réaliser le Christ en majesté et des saints s'emploie jusqu'au début du XIII^{e} siècle (campagne 2, fig. 3). Les figures, modelées à l'aide de nombreux rehauts colorés, sont attribuables au XI^{e} jusqu'au début du XII^{e} siècle. L'épigraphie permet de réduire la fourchette de la datation au début du XII^{e} siècle. La troisième campagne peut être attribuée au premier quart ou à la première moitié du XIII^{e} siècle par l'absence de modelé et l'emploi d'un épais cerne noir. Enfin, les figures de la campagne 4, traitées en grisaille avec des touches de couleur, datent vraisemblablement du milieu ou de la deuxième moitié du XV^{e} siècle.

La date de construction de la chapelle du Liget à Sennevières au début du XII^{e} siècle et son rattachement à l'ordre des chartreux, qui interdit la pratique du décor peint, dans le deuxième

quart du siècle fournissent une fourchette chronologique déjà assez réduite concernant la réalisation des peintures (campagne 1, fig. 3). Les comparaisons iconographiques avec d'autres ensembles peints et sculptés, ainsi que l'épigraphie, permettent de situer cette campagne entre le milieu et la fin du XII^{e} siècle. L'emploi de la technique mixte issue de la fresque ne s'oppose pas à cette datation, tout comme le style des peintures attribuables du XI^{e} au milieu du XII^{e} siècle. L'ensemble de ces éléments permettent de dater ce décor du milieu du XII^{e} siècle.

À Lignières-de-Touraine, le décor peint de l'église Saint-Martin a été exécuté au cours du XII^{e} siècle au plus tôt, date de construction du chevet qui abrite les peintures (campagne 1, fig. 3). L'épigraphie permet de situer la réalisation de ce décor au cours du XII^{e} siècle, ce que confirme l'emploi de la technique mixte issue de la fresque. Enfin, l'emploi de conventions romanes accompagnées d'une diminution du nombre de rehauts permet de resserrer la datation entre le deuxième et le troisième quart du XII^{e} siècle.

À Parçay-Meslay, Le Christ en majesté se trouve dans le chœur de l'église Saint-Pierre construit au cours du XI^{e} siècle (campagne 2, fig. 3). L'iconographie du Christ tenant l'hostie proviendrait d'une formule développée au IX^{e} siècle et utilisée dans les enluminures. D'autres exemples de décors peints présentant cette iconographie se retrouvent jusqu'au XII^{e} siècle. La peinture présente les caractéristiques des œuvres du XI^{e} jusqu'au milieu du XII^{e} siècle concernant le traitement du modelé à partir de nombreux rehauts colorés. L'ensemble de ces indices permettent d'attribuer cette peinture du XI^{e} jusqu'au milieu du XII^{e} siècle.

La construction de l'église Notre-Dame à Rigny-Ussé intervient au cours du XI^{e} siècle ou au début du XII^{e} siècle (fig. 3). Le transept, qui abrite les peintures de la campagne 3, a été remanié au cours du XV^{e} siècle par le percement d'une baie flamboyante qui coupe certaines scènes peintes. Ces décors ont donc été exécutés entre les XI^{e} et XV^{e} siècles. De plus, l'iconographie de la Vierge à l'Enfant évoque les groupes sculptés du XIV^{e} siècle (fig. 4). L'emploi d'un liant à l'huile n'est pas incompatible avec cette datation, car il apparaît dès le XIII^{e} siècle. Le style et les postures sinueuses confortent l'attribution de cette campagne au XIV^{e} siècle. Le chevet a été reconstruit au XIV^{e} siècle et comporte les peintures de la quatrième campagne. La représentation de la tradition du « mât de mai » dans le calendrier permet de situer l'exécution des peintures au XIII^{e} siècle au plus tôt, date d'apparition de cette fête. Enfin, les figures principalement traitées en grisaille avec des touches de couleur renvoient à une production picturale que l'on peut situer entre le milieu et la fin du XV^{e} siècle.

À Rivière, la construction de la nef de l'église Notre-Dame peut être attribuée au XI^e^ siècle. L'utilisation de la technique mixte issue de la fresque pour les campagnes 1 et 2 permet de fournir un premier terminus *ante quem* au début du XIII^e^ siècle (fig. 4). Le style de la campagne 1, avec de nombreux rehauts colorés évoque les peintures du XI^e^ jusqu'au milieu du XII^e^ siècle. En revanche, la diminution de ces rehauts sur les visages de la deuxième campagne incite à en situer la réalisation entre le deuxième et le troisième quart du XII^e^ siècle.

À Rochecorbon, les analyses dendrochronologiques de la charpente de la nef de l'église Saint-Georges permettent de dater sa construction de 1028 (fig. 4). L'iconographie du Christ agenouillé et de saint Pierre portant la main à sa tempe apparaît au début du XI^e^ siècle (campagne 3). Le faux bleu qui sert à colorer les décors ornementaux semble disparaître au XII^e^ siècle. Le style conforte cette datation entre le XI^e^ et le milieu du XII^e^ siècle par l'emploi de nombreux rehauts colorés pour modeler les visages. Enfin, les analyses en laboratoire précisent la datation de l'œuvre entre 1028 et 1054, mais le fait qu'il s'agisse de la troisième campagne de décor incite à dater l'œuvre du milieu du XI^e^ siècle. L'iconographie des couteaux peints de la quatrième campagne, également située dans la nef, est à rapprocher des œuvres du milieu du XII^e^ jusqu'au milieu du XIII^e^ siècle. Le style des figures, mêlant des conventions romanes dans le traitement des étoffes à un épais cerne brun et une diminution des rehauts sur les visages permet de dater l'œuvre du deuxième ou troisième quart du XII^e^ siècle. Les analyses en laboratoire confortent cette datation entre 1080 et 1250 avec une forte probabilité pour que la peinture soit réalisée au milieu du XII^e^ siècle. Enfin, la cinquième campagne se trouve en partie sur la voûte du chœur, dont la reconstruction a été datée de 1127 par dendrochronologie. Les armes des cavaliers se retrouvent au XIV^e^ siècle. Le style, et plus spécifiquement les chevelures, se reconnaît dans des œuvres du troisième quart du XIII^e^ siècle et du début du XIV^e^ siècle. La confrontation de ces indices permet de situer l'exécution de la cinquième campagne au début du XIV^e^ siècle.

L'église Saint-Pierre-aux-Liens à Sorigny a été bâtie à partir du XI^e^ siècle (fig. 4). L'iconographie de la Crucifixion avec le Christ qui semble endormi, sans effusion de sang, apparaît à la fin du XII^e^ siècle (campagne 1). Le style de l'œuvre, proche du « *large fold style* » apparaît autour de 1230-1240 et s'emploie jusqu'au troisième quart du XIII^e^ siècle.

Les parties peintes du chevet de l'église Saint-Christophe à Saint-Christophe-sur-le-Nais, ainsi que les remaniements de la nef datent du XIII^e^ siècle (fig. 5). L'iconographie de saint Christophe portant l'Enfant sur les épaules apparaît dès le XII^e^ siècle (campagne 1). L'utilisation d'un cerne noir autour des figures permet de situer l'exécution de cette campagne

entre le milieu et le troisième quart du XIII^{e} siècle, ce qui ne contredit pas les indices architecturaux et iconographiques. L'iconographie de la deuxième campagne, et plus spécifiquement les trois visages de Janus, s'emploie entre les XIII^{e} et XIV^{e} siècles. La date d'apparition de l'utilisation d'un liant à l'huile en peinture murale se situe au cours du XIII^{e} siècle. Enfin, l'étude du style permet de rattacher cette peinture au « *large-fold style* » et de resserrer la datation entre 1230-1240 et le troisième quart du XIII^{e} siècle. Concernant les campagnes 5, 7 et 8, l'emploi probable d'un liant à l'huile fournit un terminus *post quem* au XIII^{e} siècle. Le style schématique des peintures de la campagne 5 et la palette chromatique réduite permet de préciser la datation entre la deuxième moitié et la fin du XIV^{e} siècle. L'exécution de la campagne 7 peut être située entre le milieu du XV^{e} et le début du XVI^{e} siècle par la prédominance des lignes et le goût pour l'effet décoratif, ce que confirme l'emploi de la technique du brocart appliqué. Enfin, les costumes de la campagne 8 sont utilisés entre les XV^{e} et XVI^{e} siècles. La recherche de vraisemblance dans le traitement de l'anatomie ressert la datation de l'œuvre entre la fin du XV^{e} siècle et le début du XVI^{e} siècle.

Le chevet de l'église Saint-Nicolas à Tavant a certainement été construit entre le dernier quart du XI^{e} et le début du XII^{e} siècle (campagne 1), avant que la crypte ne soit creusée sous le chœur entre la fin du XI^{e} et le XII^{e} siècle (campagne 2, fig. 5, 6). L'emploi de la technique mixte issue de la fresque pour ces deux campagnes picturales est compatible avec une datation des peintures entre la fin du XI^{e} et le XII^{e} siècle. Les anges du Christ en majesté du chœur présentent l'hostie, vraisemblablement en réponse à des controverses eucharistiques qui secouent la Touraine entre les IX^{e} et XII^{e} siècles (campagne 1). Le style des figures, modelées avec de nombreux rehauts colorés permet de resserrer la fourchette de datation entre la fin du XI^{e} et le premier quart du XII^{e} siècle. Les peintures de la crypte ont été mises en place après celles du chœur et présentent un style proche (campagne 2). Les résultats des datations en laboratoire permettent de situer l'exécution de cette campagne entre 1020 et 1165. Au regard du contexte architectural, une datation des peintures entre la fin du XI^{e} et le premier quart du XII^{e} siècle peut être retenue.

À la cathédrale Saint-Gatien de Tours, le chevet a été reconstruit à partir du milieu du XIII^{e} siècle, qui sert de terminus *post quem* aux peintures des campagnes 1, 2, 3 et 5 (fig. 6). La campagne 1 peut avoir été réalisée entre le milieu et le troisième quart du XIII^{e} siècle grâce à l'utilisation du cerne noir, soit peu de temps après la réfection du chevet. La campagne 2, qui est une reprise de la campagne 1, présente un traitement du modelé des étoffes similaires à des œuvres de la fin du XIII^{e} et du XIV^{e} siècle. L'iconographie de la Vierge à l'Enfant est à rapprocher des groupes sculptés du XIV^{e} siècle et permet d'attribuer la deuxième campagne à

ce siècle. La gestuelle ainsi que le traitement du modelé et des cheveux de la campagne 3 permettent de dater cette peinture au début jusqu'à la seconde moitié du XIV^{e} siècle. La date de 1323 lue sur l'inscription qui accompagne la scène permet de resserrer la datation de ce décor. Le style pictural de la campagne 4 incite à l'attribuer à la fin du XIV^{e} ou au début du XV^{e} siècle. Ce décor se situe au rez-de-chaussée du massif occidental, construit au début du XV^{e} siècle ce qui amène à dater la peinture du début de ce siècle. L'utilisation de pochoir avec un motif de brocart sur le décor de la cinquième campagne permet de l'attribuer entre le milieu du XV^{e} et le milieu du XVI^{e} siècle. Le style permet de préciser la datation entre le milieu du XV^{e} et le début du siècle suivant. La peinture de la campagne 6 décore l'un de pilier de la nef construite à partir du début du XIV^{e} siècle. Le style de l'œuvre permet de repousser son exécution au XV^{e} siècle. Enfin, l'application de brocart appliqué sur la campagne 7 permet d'en situer sa réalisation entre le milieu du XV^{e} et le milieu du XVI^{e} siècle. Le style de la peinture permet de réduire cette datation entre le milieu du XV^{e} et le début du XVI^{e} siècle.

10.2. La proposition d'une typo-chronologie des peintures du corpus

La confrontation et le recoupement des critères établis précédemment dans le chapitre 8, à savoir : le visage, l'anatomie, les plis, le fond et les encadrements, a permis de dresser une typologie plus complète de l'évolution du style. Cette typologie comporte neuf groupes qui sont datés en s'appuyant sur la chronologie individuelle des campagnes picturales et qui permettent de proposer des jalons chronologiques concernant la réalisation des groupes, c'est-à-dire de proposer une typo-chronologie.

Groupe 1

Ce groupe rassemble les peintures des églises de Cangey (campagne 1), de Rochecorbon (campagne 3), de Tavant (campagnes 1, 2), de Rivière (campagne 1), de Parçay-Meslay (campagne 2), de Descartes (campagne 2), de Lignières-de-Touraine (campagne 1) et de la chapelle du Liget à Sennevières (campagne 1, fig. 181, 182-186).

Les peintres multiplient les rehauts colorés et blancs, appliqués le plus souvent en juxtaposition, pour modeler les visages des personnages. À Rivière (campagne 1), les peintres utilisent la technique du *verdaccio* pour donner une teinte particulière aux carnations et le pseudo-

verdaccio à Lignières-de-Touraine (campagne 1) et à la chapelle du Liget (campagne 1). Les pommettes sont marquées et généralement colorées en rouge. La chevelure est dense et lisse, le plus souvent séparée au milieu par une raie.

Les figures se caractérisent par des silhouettes assez rigides aux corps secs et musculeux. Les personnages dénudés sont l'occasion pour les peintres de détailler minutieusement l'anatomie en faisant figurer les saillies des muscles et des os. Les ventres sont ronds. Les peintres dessinent les attaches des poignets et des chevilles. Les mains, porteuses de message, sont particulièrement grandes, tout comme les pieds. Les extrémités se terminent par des doigts et des orteils allongés, à bout rond ou pointu pour les mains. Comme pour le reste du corps, les mains et les pieds sont animés de nombreux rehauts colorés et blancs.

La palette de plis est assez variée et ils sont traités avec rigidité. Des rehauts parallèles appliqués perpendiculairement barrent les hauts des bustes, tandis que des plis concentriques dessinent les ventres. Parfois, des rehauts arrondis sur les bustes sont appliqués dans la longueur. Les plis peuvent blouser à la taille. Parfois, les pans des manteaux flottent sur les côtés, indépendamment du mouvement du personnage. Les figures se caractérisent par des plis en V emboîtés entre les cuisses. Les peintres isolent les différents éléments de l'anatomie alors que les personnages sont vêtus. De fait, ils dessinent les contours des cuisses et des genoux. Des plis droits, en éventail, en escalier et en queue d'aronde animent les parties inférieures du corps et témoignent, une fois de plus, de la richesse de la plicature. Les plis sont modelés à l'aide d'au moins trois couleurs : la teinte neutre de l'aplat, un rehaut de cette couleur, mais plus foncé et un rehaut blanc et/ou clair. Souvent, un rehaut blanc court le long des bordures des étoffes.

Les figures se détachent de fonds généralement colorés et assez denses. À Rochecorbon (campagne 3), le fond est partitionné en deux : en partie supérieure le fond blanc évoque les murs d'une pièce, tandis qu'en partie inférieure le fond coloré, composé d'un pavage à motifs floraux, correspond au sol. Ce fond tapissant évoque les fonds de l'enluminure ottonienne. Pour les autres peintures, le fond de scènes se compose d'une alternance entre trois et cinq bandes colorées et blanches, à la largeur parfois variable et, de temps à autre, décorées de motifs géométriques ou floraux.

Dans ce groupe, le décor ornemental ne sert pas uniquement à encadrer et à circonscrire les scènes, il participe à la narration en guidant le regard du spectateur. Le décor est coloré et composé de motifs variés. Ainsi, des motifs géométriques côtoient les motifs anthropomorphes et zoomorphes qui s'inscrivent sur ou dans des frises et bandes colorées. La plus courante est

la double bande rouge et jaune que l'on peut retrouver durant presque tout le Moyen Âge, mais qui est spécifiquement semée de perles blanches. Le reste du répertoire géométrique se compose de croisillons, de peltes, de médaillons, de grecques avec cartouches, de vagues, de rubans seuls ou en composition (pliés, affrontés, en nid d'abeille) et de rinceaux végétalisés.

Les peintures sont toutes exécutées selon une technique mixte issue de la fresque, qui impose un travail par plage d'enduit et limite les possibilités de juxtaposition de rehauts sur enduit frais. Dans certains cas, les peintres modèlent les carnations à l'aide du *verdaccio* ou du pseudo-*verdaccio*. L'exécution de ces campagnes s'étend du milieu du XI^e^ siècle pour la plus ancienne à Rochecorbon (campagne 3) jusqu'au troisième quart du XII^e^ siècle au plus tard avec la campagne de Lignières-de-Touraine (campagne 1). La réalisation de la plupart des peintures de ce groupe se trouve autour du début du XII^e^ siècle.

Groupe 2

Ce groupe se compose des peintures des églises de Rochecorbon (campagne 4), de Cravant-les-Côteaux (campagnes 4, 5), de Rivière (campagne 2), de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon (campagnes 2, 3) et de la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagnes 2, 3bis, fig. 181, 187-189).

Les figures de ce groupe se caractérisent par l'apparition de la forme en haricot pour le contour des visages. Le modelé composé de rehauts colorés du groupe 1 disparaît, les peintures de Rochecorbon (campagne 4) sont les seules de ce groupe a encore présenter des rehauts bruns et un disque sur les pommettes. En revanche, les rehauts blancs sont conservés sur les visages. Un vigoureux cerne dessine les contours. Enfin, la chevelure est toujours assez dense, mais constituée de mèches crantées et étagées.

Concernant le traitement de l'anatomie, les peintures de Rochecorbon (campagne 4) font à nouveau la transition entre les groupes 1 et 2. Les silhouettes sont rigides avec des corps secs et musculeux, le dessin des chevilles et des poignets et les grandes mains et pieds évoquent les peintures du groupe 1. Toutefois, l'épais cerne brun qui dessine les contours appartient déjà au groupe 2. Les autres peintures présentent des figures aux silhouettes encore rigides. Les jambes courtes accentuent l'aspect un peu trapu des personnages. Les mains et les pieds sont proportionnés et les chevilles et les poignets ne sont plus dessinés. De discrets rehauts blancs modèlent les pieds et les mains. Le modelé à partir de rehauts colorés tend donc à disparaître

au profit d'un épais cerne noir. Enfin, le traitement général de l'anatomie est fortement simplifié.

Les plis sont similaires à ceux du groupe 1. Si le modelé à trois couleurs du groupe 1 est progressivement abandonné sur les visages, il est conservé pour la plicature. Les fonds sont très proches de ceux du groupe 1. Ils peuvent être colorés à l'aide de bandes de largeurs parfois inégales. Enfin, les encadrements reprennent le répertoire du décor ornemental du groupe 1. L'utilisation d'un fond noir sur lequel se détachent les motifs géométriques ou les rinceaux apparaît à la collégiale de Chinon (campagne 3bis), ainsi que l'utilisation massive de la couleur rose. Le motif de la palmette apparaît également sur cette peinture, qui fait office de transition avec le groupe 4.

Les peintures sont réalisées selon une technique mixte issue de la fresque ou à la détrempe. La mutation technique par le passage à la détrempe s'accompagne progressivement d'un changement dans la manière de dessiner et de modeler les figures, par un traitement plus graphique. Toutefois, cette transition est progressive et par exemple, si la peinture de Rochecorbon est exécutée selon la « nouvelle » technique de la détrempe, elle présente des caractéristiques stylistiques très proches du groupe précédent (campagne 4). À l'inverse à la chapelle de Chinon, les peintres utilisent la technique « ancienne » à savoir une technique mixte issue de la fresque alors que le style s'inscrit pleinement dans le groupe 2 (campagne 2). Ce groupe marque donc la transition entre l'utilisation de deux techniques et deux styles. Les peintures de ce groupe se situent entre le milieu du XII^{e} siècle avec les exemples de Rochecorbon (campagne 4) ainsi que de la chapelle de Chinon (campagne 2) et le premier quart du XIII^{e} siècle avec la campagne de Cravant-les-Côteaux (campagne 5) ainsi qu'à la collégiale de Chinon (campagne 3bis).

Groupe 3

Les peintures des églises d'Azay-sur-Cher (campagne 3), de Cormery (campagne 1) et de la collégiale Saint-Mexme à Chinon (campagne 3) constituent ce groupe (fig. 181, 190, 191).

Les visages d'Azay-sur-Cher présentent les caractéristiques du groupe 2, tandis que ceux de Cormery et de la collégiale de Chinon se situeraient plutôt dans le groupe 4 à cause des yeux en demi-amande, de la disparition des rehauts blancs pour modeler les visages au profit d'un épais cerne noir et des chevelures aux mèches ondulées. Le traitement de l'anatomie est proche de celui du groupe 2 avec des mains et des pieds proportionnés et la simplification des corps

par l'absence de rehaut détaillant la musculature. À nouveau, le modelé coloré est abandonné au profit d'un épais cerne noir.

À Azay-sur-Cher, les figures se détachent d'un fond vraisemblablement à bandes qui évoquent ceux des groupes 1 et 2. En revanche, les encadrements s'inscrivent plutôt dans les peintures du groupe 4 par l'utilisation d'un décor feuillu, de quadrilobe et de motifs blancs qui se détachent d'un fond noir. On conserve toutefois quelques éléments du décor géométrique du groupe 1 et 2 : les grecques mais sans cartouches zoomorphes ou anthropomorphes, les rubans pliés, les croix et les losanges.

Enfin, ce qui différencie vraiment ces peintures des groupes 2 et 4 réside dans le traitement des plis. Les vêtements apportent du volume aux silhouettes. L'ampleur des étoffes permet au tissu de se plisser pour souligner le mouvement et les saillies du corps. Ce procédé apporte une impression de tridimensionnalité aux figures. Les plis sont creusés à l'aide de rehauts foncés et un rehaut blanc courre le long des bordures. Les peintres multiplient les rehauts pour dessiner des plis en coup de fouet et des plis en Y.

Les peintures de ce groupe sont réalisées selon une technique mixte issue de la fresque ou à la détrempe et, comme le groupe 2, servent de transition entre deux techniques et deux styles. Ces peintures présentent les caractéristiques du style 1200 circonscrit entre 1180 et 1240.

Groupe 4

Les peintures des églises suivantes appartiennent au groupe 4 : d'Azay-le-Rideau (campagnes 1, 2), de Descartes (campagne 3), la collégiale de Chinon (campagnes 4, 5), de Sorigny (campagne 1), de Cormery (campagne 2), de Beaulieu-lès-Loches (campagnes 2, 4), de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 1, 2) et la cathédrale de Tours (campagne 1, fig. 181, 192-196).

Les visages présentent des yeux en amande et parfois en demi-amande. À Tours (campagne 1), le peintre colore l'iris de l'œil en bleu, procédé que l'on retrouve dans le groupe 5. La chevelure est séparée en mèches ondulées, bouclées ou en tire-bouchon. Les rehauts colorés et blancs pour modeler les visages ont totalement disparu au profit du cerne noir. L'anatomie est similaire à celle des groupes 2 et 3 : un traitement simplifié du corps, une absence de rehauts blancs et colorés ainsi qu'un épais cerne noir.

Les plis, en revanche, diffèrent des groupes précédents. Ils sont dessinés en noir et les contours sont également délimités en noir. Des plis à bec, anguleux et en tête d'épingle animent le bas des tuniques. Enfin, ils peuvent être serrés ou traités avec souplesse.

Les fonds peuvent être rehaussés de motifs végétaux appliqués à main levée ou à l'aide de pochoirs aux motifs simples comme des trèfles ou des quintefeuilles. Les encadrements reprennent ceux du groupe 3 à savoir l'utilisation de motifs blancs sur fond noir, d'un répertoire ornemental composé de feuillages et de motifs géométriques (grecques, rubans pliés, croix, losanges, quadrilobes).

Les peintures sont réalisées à la détrempe. Le séchage rapide de la surface à peindre semble autoriser l'utilisation de pochoir. Par ailleurs, la mutation stylistique amorcée dans les groupes 2 et 3, à savoir un traitement de plus en plus graphique des figures, est pleinement consommée dans le groupe 4. Les peintures sont réalisées entre le début du XIII^{e} à Azay-le-Rideau (campagne 1) et le troisième quart du XIII^{e} siècle.

Groupe 5

Le groupe 5 se compose des peintures des églises d'Azay-le-Rideau (campagne 3), de Rochecorbon (campagne 5), de Rigny-Ussé (campagne 3) et de la cathédrale de Tours (campagnes 2, 3, fig. 181, 197-199). Il marque un changement assez net avec les groupes précédents dans le traitement du visage, des silhouettes, des postures et de la plicature, ainsi que dans le retour du modelé par la couleur.

La forme du visage en haricot qui pouvait se trouver dans les groupes précédents a totalement disparu. Les sourcils sont fins et arqués et prolongent un nez souvent aquilin. Contrairement aux yeux du groupe 4, ceux du groupe 5 sont majoritairement en demi-amande. La couleur revient sur le visage : l'iris est coloré, les pommettes peuvent être soulignées de rose à l'aide d'un délicat glacis, les bouches sont peintes en rouge et ponctuellement des touches de lumière éclairent les mèches de cheveux. Le traitement de la chevelure est proche de celui du groupe 4, mais traité avec plus de finesse et de souplesse. Les barbes se composent de mèches en flammèches. Enfin, un fin cerne noir ou rouge remplace l'épais trait noir des groupes 3 et 4.

Les silhouettes s'affinent et se délient avec des bustes courts et de longues jambes. Elles peuvent être sinueuses avec le bassin projeté en avant et les épaules en arrière. Comme pour les groupes 3 et 4, peu de détails soulignent l'anatomie et le modelé est absent. Il se dégage une

certaine élégance dans les postures et les gestes des mains. Un cerne noir ou rouge dessine les contours.

Les vêtements qui soulignent le corps sans l'épouser par des plis anguleux, ou souples et parfois les deux sur un même personnage. Les queues d'aronde visibles dans le groupe 1 reviennent au bas des tuniques. Les plis peuvent également être ondoyants ou plats. Un cerne noir dessine les plis et les contours. Le modelé à deux ou trois couleurs réapparaît, principalement par un système d'ombres au creux des plis souvent en dégradé.

Le fond est identique à celui du groupe 4 par l'utilisation de motifs végétaux appliqués à main levée. Les encadrements se composent de bandes colorées assez discrètes qui délimitent un cadre à la scène et parfois un décor ornemental plus riche en parties supérieures de la scène. Les peintures sont exécutées à la détrempe qui permet la pose des couleurs en glacis et les dégradés. Les peintures de ce groupe sont réalisées entre le troisième quart du XIII^{e} et le début du XIV^{e} siècle à Azay-le-Rideau (campagne 3) et le milieu du XIV^{e} siècle à Rigny-Ussé (campagne 3).

Groupe 6

Le groupe 6 ne se compose que de deux peintures situées dans la collégiale de Chinon (campagne 6) et à Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 5, fig. 181, 200). L'anatomie et les encadrements sont proches de ceux du groupe 5, en revanche le traitement des visages et de certains plis diffère.

Les visages présentent une forme carrée, donc le modelé est absent, contrairement au groupe 5. Les pupilles sont noires et se détachent du contour des yeux en rouge. Les traits et contours du visage sont également tracés à l'aide d'un épais rehaut rouge. Les cheveux se composent de mèches ondulées.

Le traitement de l'anatomie est identique à celui du groupe 5. À Chinon, les plis sont également similaires à ceux du groupe 5, tandis que les plis graphiques, c'est-à-dire sans ombre pour creuser les plis, réapparaissent à Saint-Christophe-sur-le-Nais et tendent vers une schématisation de la plicature. La palette chromatique est limitée.

Les fonds peuvent être animés de motifs floraux appliqués à l'aide de pochoirs, comme pour le groupe 4, mais avec une complexification des motifs. Le traitement des encadrements est similaire à celui du groupe 5. Les peintures de ce groupe sont exécutées à la détrempe ce qui

facilite l'utilisation du pochoir. Les peintures ont été exécutées entre le troisième quart du XIII^{e} ou le début du XIV^{e} siècle et la fin du XVI^{e} siècle.

Groupe 7

Les peintures de la cathédrale de Tours (campagnes 4, 5, 6, 7) composent le groupe 7 (fig. 181, 201). Les visages sont arrondis et encadrés par des mèches de cheveux serrées et délimitées par un fin rehaut. Les sourcils broussailleux apparaissent ponctuellement. L'iris est coloré comme pour les peintures du groupe 5. Des rides d'expression individualisent les visages. Le modelé est principalement traité à l'aide d'ombres et parfois avec des lumières. Les oreilles sont assez détaillées. Les traits proportionnés des visages, la minutie descriptive des éléments du visage et le traitement du modelé montrent une recherche de vraisemblance que l'on retrouve dans le groupe 9.

L'anatomie est peu visible, noyée dans des vêtements assez amples aux plis souples et arrondis. Des ombres modèlent et creusent les plis qui sont renforcés par un fin cerne noir. Les figures se détachent d'un fond coloré, parfois tapissant avec des motifs de brocart peint ou appliqué ou des végétaux dessinés au pochoir. Les peintures sont exécutées à la détrempe ce qui permet d'utiliser les pochoirs et de réaliser des glacis. La technique du brocart appliqué apparaît dans ce groupe. Ces campagnes sont peintes au cours du XV^{e} siècle.

Groupe 8

Le groupe 8 ne comporte que les peintures de Cravant-les-Côteaux et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagne 7, fig. 181, 202). Le style du groupe 8 poursuit les avancées entamées dans le groupe 6 par la schématisation et la simplification de la plicature, le traitement anguleux des visages à Cravant et une palette chromatique restreinte.

Comme pour le groupe 6, les visages de Cravant-les-Côteaux sont carrés, sans modelé et cernés de rouge. Les figures présentent également des silhouettes carrées, assez trapues avec des mains et des pieds carrés et schématiques. Un épais cerne rouge dessine les contours. La gamme chromatique se limite au rouge, au jaune et au noir. Les plis des étoffes rigides sont presque absents et tracés en noir. Enfin, les étoffes des personnages importants peuvent être décorées de brocart peint. À Saint-Christophe-sur-le-Nais, les personnages se détachent d'un fond très

présent par un cerne noir. La palette chromatique le limite aux nuances de bleus et de marron. Les étoffes et la crosse de l'évêque sont rehaussées de brocart appliqué.

Les figures se détachent d'un fond blanc ou coloré avec des motifs simples de quintefeuille appliqués au pochoir ou encore un fond tapissant peint comme pour le groupe 6. Enfin, les encadrements se composent de bandes colorées similaires à ceux des groupes 5 et 6. La peinture est exécutée à la détrempe et facilite l'utilisation du pochoir et du brocart appliqué. Les peintures sont réalisées au cours de la deuxième moitié du XV^{e} siècle.

Groupe 9

Le groupe 9 se compose des peintures des églises de Descartes (campagne 4), de Rigny-Ussé (campagne 4) et de Saint-Christophe-sur-le-Nais (campagnes 8, fig. 181, 203, 204). Les caractéristiques des peintures du groupe 9 sont proches de celles du groupe 7 dans la recherche de vraisemblance et la minutie descriptive.

Comme pour le groupe 7, les visages sont arrondis et certains personnages présentent des sourcils broussailleux. L'iris est dessiné et coloré. Les rides d'expression et les différentes formes de nez permettent d'individualiser les personnages. Les mèches de cheveux serrées et délimitées par un fin rehaut et laissent voir des oreilles travaillées. Le modelé est principalement traité à l'aide d'ombres et parfois avec des lumières. Les silhouettes sont proportionnées et les peintres détaillent la musculature et les os des corps. Ils sont modelés par des ombres et des touches claires et parfois par des dégradés. Un fin cerne renforce les contours.

Les étoffes forment des effets de volume et de draperies à l'aide de fronces et de plis à bec. En partie inférieure, des plis plats et ondoyants animent le bas des tuniques. Plusieurs procédés permettent de creuser les plis : une ombre en gris, des hachures, des dégradés. Enfin, un discret cerne noir structure les plis. La palette chromatique est relativement limitée et les peintures sont traitées en grisaille avec des touches de couleurs. Les figures se détachent d'un fond animé de motifs au pochoir comme pour le groupe 8 mais avec des motifs plus complexes. Enfin, les encadrements sont similaires à ceux des groupes 5, 6 et 8. Les peintures sont exécutées à la détrempe ce qui permet d'utiliser les pochoirs et de réaliser des glacis ainsi que des dégradés. Ces peintures sont exécutées entre le milieu et la fin du XV^{e} siècle.

***

En conclusion, la confrontation de chacun des critères a permis d'établir de nouveaux groupes et de proposer une typologie finale (fig. 205). Elle met en évidence la mutation conjointe de la technique et du style, parfois à deux vitesses. En effet, les peintures du groupe 1 ont toutes été exécutées entre les XI^{e} et le troisième quart du XII^{e} siècle selon une technique mixte issue de la fresque, le style se traduit donc principalement par des juxtapositions de rehauts et des superpositions lorsqu'ils ont été posés à sec. Les fonds sont très colorés. La palette chromatique est vive. Les peintres font preuve d'une grande minutie descriptive concernant les visages, l'anatomie et les plis, qui se traduit presque par une abstraction des figures : l'emplacement et la forme des rehauts ne correspondent pas toujours aux traits d'un visage réel.

Cette multitude de détails diminue pour les figures des groupes 2 et 3. Les peintures de ces deux groupes sont réalisées selon une technique mixte issue de la fresque ou à la détrempe et marquent donc un changement progressif dans certains cas de la technique et du style qui intervient entre le milieu du XII^{e} siècle et le premier quart du XIII^{e} siècle. Le groupe 3 se distingue par des plis qui évoquent le style 1200. Les figures des peintures du groupe 2 présentent encore des caractéristiques du style du groupe 1, mais le cerne noir apparaît pour un rendu plus graphique. Certaines peintures présentent les critères d'un nouveau style qui apparaissent plus pleinement dans le groupe 4, mais peuvent conserver l'ancienne technique du groupe 1. D'autres peintures sont exécutées à la détrempe, qui devient la norme à partir du groupe 4, en présentant des caractéristiques stylistiques du groupe 1. Les groupes 2 et 3 marquent donc le moment du passage de la technique mixte issue de la fresque à la détrempe et du style roman à un style gothique.

Le groupe 4, avec sa technique de la détrempe, l'épais cerne noir et l'absence de modelé, correspond donc à la peinture du début de la période gothique entre le début et le troisième quart du XIII^{e} siècle. Le traitement des corps est peu détaillé, comme dans les groupes 2 et 3. Les motifs blancs sur fond noir sont également une des caractéristiques de ce groupe. L'utilisation du pochoir apparaît, probablement facilitée par le temps de séchage accéléré de la technique de la détrempe. Entre le troisième quart du XIII^{e} et le début du XIV^{e} siècle, le cerne et les traits du visage s'affinent pour les peintures du groupe 5. Les figures se font plus douces, les postures sont sinueuses et la plicature s'assouplit. La couleur pour modeler les visages et les plis réapparaît, par des dégradés ou des glacis, que permet l'usage de la détrempe. Les encadrements se limitent à des bandes ornementales.

À la suite du groupe 5 une tendance, qui se caractérise par un traitement plus anguleux des figures et surtout l'usage d'un cerne rouge au lieu du noir, émerge avec le groupe 6 entre le

troisième quart du XIII^{e} ou le début du XIV^{e} siècle et la fin du XVI^{e} siècle. Les plis se font plus graphiques et la palette chromatique est limitée. Les expériences graphiques menées dans le groupe 6 se poursuivent dans le groupe 8 au cours de la deuxième moitié du XV^{e} siècle. Les silhouettes et les figures sont carrées, les plis presque absents et le cerne rouge sont conservés. Le pochoir est toujours utilisé et les fonds peuvent être tapissants. La palette chromatique se restreint au rouge, jaune, blanc et noir.

Le groupe 7, que l'on peut situer entre la fin du XIV^{e} et le début du XVI^{e} siècle, coexiste avec le groupe 6. Les peintres du groupe 7 montrent la recherche de vraisemblance, tandis que les groupes 6 et 8 tendent à la schématisation. Le groupe 7 se caractérise par l'utilisation d'une palette chromatique variée et chaque élément bénéficie de couleur, même l'iris des yeux. Les oreilles sont particulièrement détaillées, ce qui n'était pas le cas dans les groupes précédents. Les visages sont également individualisés. Le cerne noir est toujours présent, mais très fin et discret, uniquement pour isoler chaque élément. Ce sont les ombres, appliquées en glacis, qui permettent de creuser les plis et qui donnent toute leur profondeur aux figures. La technique du brocart appliqué apparaît. Cette manière de peindre est poursuivie dans le groupe 9, entre le milieu et la fin du XV^{e} siècle, par un véritable travail sur l'anatomie. Les peintres recherchent les effets de draperie pour habiller les figures, toujours par un système d'ombres, mais aussi par l'utilisation de hachures. Les pochoirs et les glacis continuent d'être utilisés. Les brocarts appliqués se fond plus fréquents. Dans certains cas, les figures sont traitées en grisaille avec des touches colorées.

Conclusion

Les cinquante-deux campagnes picturales, exécutées dans des édifices religieux situés dans l'ancien diocèse de Tours entre les XI^{e} et XV^{e} siècles, ont été étudiés à l'aide d'une méthode identique, quel que soit le statut de l'édifice, afin de traiter les peintures du corpus avec le plus d'homogénéité possible et de pouvoir tirer des conclusions fiables sur la comparaison des procédés picturaux. Pour renouveler en profondeur la connaissance de ces peintures, il était indispensable de réunir le plus grand nombre de données et d'outils regroupant les campagnes photographiques, les relevés et les analyses en laboratoire. Il était également nécessaire de renouveler les problématiques et tenter de questionner à nouveau des poncifs établis sur les ensembles majeurs.

La constitution de ce corpus, en comprenant des édifices religieux de statuts divers (église paroissiale, prieuré, collégiale, cathédrale), montre que la peinture murale n'est pas réservée aux édifices mineurs mais qu'elle y est souvent mieux conservée que dans les cathédrales, dont l'architecture est souvent remaniée et repeinte. On peut également se demander si les programmes de peinture monumentale étaient complétés par d'autres supports artistiques, comme des tentures, des sculptures ou autres, pour des édifices plus importants.

L'un des objectifs de cette recherche étaient de comprendre la mise en œuvre des peintures et d'établir une typo-chronologie des styles en Touraine, sur le temps long. La peinture murale est certes une image, mais également un objet matériel qu'il est possible d'appréhender à travers une observation approfondie des éléments qui la composent et de son environnement. Les traces matérielles laissées sur l'œuvre permettent de restituer les différentes étapes du processus créatif sur le mur en l'absence de sources textuelles documentant la préparation du chantier de chaque peinture du corpus.

Certains sites du corpus avaient été étudiés de manière isolée mais sans que l'on ne s'interroge sur l'organisation du chantier, le nombre d'ateliers ou leur nombre, l'ordre dans lequel ils se sont succédés, leur style ou leur culture artistique. Pour appréhender ces aspects, nous nous sommes efforcés de combiner les informations issues de l'analyse formelle avec les données issues des analyses de l'architecture, des techniques, des pigments et des stratigraphies. Les résultats se sont souvent révélés satisfaisants, même s'il subsiste toujours des doutes ou des questions sans réponse.

Pour comprendre la culture des peintres, leur méthode de travail et leur sensibilité, les différentes campagnes du corpus offrent un terrain d'enquête intéressant car elles comportent

d'innombrables repentirs mineurs, des changements de partis ou des esquisses destinées à disparaître sous les couches picturales. Nous avons donc accordée une importance accrue à ces détails pour tenter d'évaluer ce qu'ils révélaient de la personnalité et les capacités de chaque intervenant. Le croisement des indices relevés grâce aux analyses technique et stylistique ont permis, dans certains cas, de déterminer l'ordre de progression des travaux, ainsi que la répartition des peintres ou des équipes sur les échafaudages.

Cette comparaison sur le temps long a permis de mettre en évidence l'emploi pérenne de certaines techniques, outils, pigments ou gestes pour plusieurs raisons : un coût peu élevé, l'efficacité ou la multiplicité des usages pour un même outil, la capacité d'un pigment à s'adapter à plusieurs milieux, la rapidité et la performance d'un geste. La mutation des pratiques ou l'apparition de nouveautés, par exemple pour les pigments et les techniques, impliquent un changement dans le style. La technique et le style sont intimement liés, que ce soit dans le cas où les mutations et les expérimentations techniques autorisent, voire favorisent, les changements de style (particulièrement visibles par exemple dans la manière de modeler les volumes) ou que la volonté de changer le style implique des adaptations techniques. L'observation détaillée de la surface murale, de la superposition des strates colorées, des coups de pinceaux et des formes utilisées a permis de caractériser plusieurs ateliers et parfois plusieurs mains au sein d'un même atelier.

La création d'une typo-chronologie a permis de situer ces changements dans le temps et de replacer les techniques et les styles utilisés en Touraine dans une production plus vaste en France, principalement dans le grand Ouest. De fait, la peinture romane de Touraine s'intègre dans un courant stylistique plus vaste qui concerne l'Ouest de la France. On observe, aux XI^{e} et XII^{e} siècles, des proximités avec la peinture poitevine caractérisée par trois traits majeurs : les fonds composés de bandes aux couleurs alternées, un goût pour les mouvements dynamiques et la profusion de rehauts blancs[750]. Ces caractéristiques ne se limitent pas au Poitou mais peuvent être étendues aux peintures de l'Ouest, c'est-à-dire à l'Anjou, aux Pays-de-la-Loire, au Vendômois et à la Touraine. D'un point de vue technique, les peintures romanes de ce corpus présentent à nouveau des similitudes avec les œuvres de l'Ouest, aussi bien dans la manière de

[750] ANGHEBEN, parution prévue en 2022.

poser les couleurs que dans l'usage de procédés spécifiques pour modeler les carnations : le *verdaccio* et le pseudo-*verdaccio*. Ces deux derniers éléments se retrouvent également en Bourgogne et en Italie, et proviendraient de la peinture byzantine.

Vers 1200, certaines peintures tourangelles s'intègrent dans le style antiquisant, situé entre 1180 et 1230, et qui touche principalement les autres arts figuratifs : la sculpture et l'enluminure. Au XIII^e^ siècle, les expérimentations de la peinture gothique apparaissent aussi bien dans les œuvres de Touraine que dans celles du Poitou.

En revanche, le lien avec l'enluminure se fait plus prégnant au XIV^e^ siècle, lorsque les ateliers parisiens prennent de l'ampleur et font émerger de nouvelles formes, reprises dans la peinture murale tourangelle : les silhouettes graciles, le contrapposto, la gestuelle maniérée et les petits visages boudeurs.

Plus tardivement, on retrouve des liens avec la peinture poitevine du XV^e^ siècle, que Claudine Landry-Delcroix qualifie de style linéaire[751]. Une autre tendance émerge au XV^e^ siècle, la recherche de naturalisme de la peinture flamande qui touche également la peinture tourangelle et que Claudine Landry-Delcroix a pu observer en Poitou[752] et Christine Leduc-Gueye en Anjou[753]. Le goût renouvelé au XV^e^ siècle pour les fonds couvrants s'observe au moins en Anjou, dans le Poitou et en Touraine, ce qui se traduit par une utilisation de pochoirs de plus en plus élaborés et de la technique du brocart appliqué, observée en France, en Belgique et en Italie, aussi bien dans le domaine de la peinture murale que de la sculpture. De fait, la peinture murale n'est pas un art isolé mais reprend des codes de représentations qui émergent sur d'autres supports artistiques, tels que l'enluminure, la sculpture ou le vitrail, et partage même avec des différents médiums certaines techniques comme le brocart appliqué ou certains pigments.

La dernière piste abordée dans cette recherche concerne le rôle du peintre et du commanditaire. En l'absence de nom, tant pour l'un que pour l'autre, le rôle de chacun et le réseau de relation est difficile à appréhender. Toutefois, une recherche étendue au Vendômois, au Pays manceau

[751] LANDRY-DELCROIX, 2012.
[752] LANDRY-DELCROIX, 2012.
[753] LEDUC-GUEYE, 1999.

et au Dunois a permis de mettre en évidence que les peintres étaient le plus souvent des professionnels laïcs, formés pour cet exercice et parfois rattaché au service d'un seigneur. Les peintres laïcs apparaissent alors comme les exécutants d'un programme conçu par le commanditaire, que l'on peut grossièrement diviser en trois catégories : les paroissiens pour ce qui concerne la nef, les religieux ou le chapitre pour l'aménagement du chœur liturgique et le seigneur pour son espace privé comme la chapelle seigneuriale. Le monde clérical apparaît, pour les peintres, comme une autre forme de clientèle que la commande princière[754]. Le chapitre est souvent à l'initiative des ensembles artistiques dans les cathédrales et, à partir du XIII^e^ siècle, il prend suffisamment d'importance pour devenir des corps autonomes et prospères. A titre d'exemple, le chapitre de la cathédrale d'Angers semble avoir joué un rôle éminent dans la création du cycle peint de la vie de saint Maurille au XIII^e^ siècle, sans que l'on puisse exclure l'évêque de la ville Michel de Villoiseau ou Charles d'Anjou comme commanditaires[755]. Un site peut également présenter différentes peintures renvoyant à différents commanditaires.

Enfin, après avoir abordé ces aspects, émergent des interrogations sur la peinture murale au-delà des limites chronologiques fixées dans cette recherche. Le catalogue de l'exposition « Tours 1500 : Capitale des arts » n'aborde pas du tout la peinture murale, ce qui était déjà le cas dans la synthèse écrite par Jean-Pierre Caillet et Fabienne Joubert sur l'art du Moyen Âge en Occident[756], alors que tous les autres arts sont étudiés : l'architecture, la sculpture et les arts graphiques[757]. On peut s'interroger sur la raison de cet oubli : n'y-a-t-il plus de grands programmes monumentaux exécutés après le XV^e^ siècle. S'il n'en est rien, la réalisation de programmes picturaux semble toutefois se tarir en Touraine après le XV^e^ siècle, comme le montre l'inventaire des édifices peints dressé dans le cadre de cette recherche (fig. 1). Apparemment, la Touraine n'est pas un cas isolé concernant la raréfaction des programmes

[754] JOUBERT (dir.), 2006, p. 8.
[755] SUBES, p. 42-50.
[756] CAILLET (dir.), 1995.
[757] CHANCEL-BARDELOT, CHARRON, GIRAULT, GUILLOUËT (dir.), 2012.

peints après le XV^e siècle, Marianne Cailloux fait le même constat dans les Alpes : sa recherche montre l'épanouissement des œuvres au XV^e siècle, spécifiquement dans la seconde moitié, puis une diminution aux XVI^e et XVII^e siècles[758].

En Touraine, on ne recense actuellement que vingt-deux édifices peints entre les XVI^e et XVII^e siècles, répartis entre les bâtiments religieux et civils, dont un comprenant uniquement la polychromie des clefs de voûte et trois de l'héraldique. Onze campagnes picturales ont été exécutées au XVI^e siècle et onze également au cours du siècle suivant. Les ensembles les plus remarquables n'ont pas encore été étudiés, ou peu, et attendent de l'être : les châteaux de Betz-le-Château (XVI^e siècle) et de Gizeux (XVII^e siècle), la chapelle du château de Véretz[759] (XVI^e et XVII^e siècles), la chapelle de Tous-les-Saints de Preuilly-sur-Claise (XVI^e siècle), l'église éponyme de Saint-Baud (XVI^e siècle) ou encore celle de Saint-Nicolas-des-Motets (XVI^e siècle).

La recherche menée du XI^e au XV^e siècle offre ainsi un aperçu des techniques et des styles picturaux de cette période dans l'ancien diocèse de Tours et mériterait, en utilisant les méthodes développées dans le cadre de cette thèse, d'être poursuivie et étendue aux peintures des siècles suivants afin d'observer les mutations techniques des œuvres de la Renaissance.

[758] CAILLOUX, 2021, p. 221.
[759] MARZAIS, 2016.

Glossaire

Le glossaire les définitions de l'ouvrage *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique*, de Ségolène Bergeon Langle et Pierre Curie, sauf mention contraire.

Aplat : étendue de teinte unie dans une peinture.

Arriccio : couche de mortier, d'une granulométrie moyenne à grande, posée directement sur le mur avant de recevoir l'*intonaco* d'une peinture réalisée entièrement ou partiellement sur enduit frais. La couche est continue et grossière. Elle sert à aplanir la surface du mur et constitue une réserve d'humidité.

Badigeon : couche très mince, superficielle destinée à recevoir ou à dissimuler une couche picturale, à recouvrir la surface d'une paroi quelconque.

Brocart appliqué : application de motifs métalliques, fabriqués à partir d'une matrice gravée en bois ou en métal en léger relief, parfois recouverts de peinture. Le motif est ensuite fixé à l'aide d'un adhésif sur le support ou sur la couche colorée. Cette technique évoque les reliefs des « brocarts » de fils d'or et d'argent sur les étoffes.

Cerne : ligne continue, épaisse ou non, délimitant le pourtour d'une forme, sans indication de détails ou de modelé.

Chaux : matériau blanc obtenu par les opérations successives de calcination à diverses températures d'une pierre calcaire puis l'addition d'eau. La chaux aérienne est issue d'une roche calcaire calcinée à 900°C. Elle est ensuite éteinte par un grand volume d'eau et sa prise se fait à l'air. La chaux hydraulique provient de la calcination entre 800°C et 1500°C de roches contenant du calcaire et des argiles. Elle est éteinte par un faible volume d'eau. Sa prise se fait à l'eau.

Cordeau ou trace de battement de corde : trace en creux ou colorée produite par le contact d'une cordelette avec l'enduit ou de badigeon. Cette trace s'obtient en fixant la corde ou cordelette en deux points et en l'écartant à la main puis en la relâchant de sorte qu'elle batte la surface.

Couche colorée : strate de l'œuvre, simple ou multiple, composée de pigments et de liants dans des proportions variées. La couche colorée est posée sur la préparation.

Couche picturale : strates de l'œuvre matérialisant l'image ou la composition. Elle se compose de couches colorées, mais aussi de matière métallique et d'éléments qui, par leur disposition, produisent un effet pictural ou y contribuent.

Dessin préparatoire : dessin situé sur l'*intonaco* ou sur le badigeon. Il peut être constitué de quelques lignes ou présenter un modelé plus élaboré.

Détrempe : technique utilisant une colle animale ou végétale pour lier les pigments et les faire adhérer à un support sec.

Eau de chaux : solution limpide d'hydroxyde de calcium, c'est-à-dire un mélange d'eau et de chaux, qui sert de liant dans la technique de la fresque. L'eau de chaux est présente dans le mur humide sur lequel le peintre pose ses pigments mélangés à de l'eau.

Enduit : couche posée sur la structure du mur, sur lequel on pose la couche colorée. Lorsqu'il s'agit d'un enduit de chaux, la composition est similaire à celle du mortier, c'est-à-dire un mélange de chaux, de sable et d'eau mais la granulométrie de l'enduit est plus fine que celle du mortier. L'enduit est lissé lorsque que l'état de surface est affiné par pressage. Ce pressage peut être effectué par le dos de la truelle.

Fresque : peinture dans laquelle les pigments sont mélangés à l'eau, à de l'eau de chaux ou à du lait de chaux et posés sur un enduit frais compose de chaux. Les pigments sont enrobés de carbonate de calcium formé par le séchage de l'enduit. Les pigments compatibles avec la technique de la fresque sont peu nombreux : ils doivent résister à la carbonatation, ne pas s'altérer à l'air et résister à l'humidité ambiante. De fait, le liant de la couche picturale est le carbonate de calcium, ce qui se traduit par une couche de calcite en surface, et jamais en dessous, et une carbonatation continue de la couche picturale. La peinture présente une bonne résistance à l'abrasion et à l'humidité, une fois la fresque sèche[760].

***Giornata* (au singulier) ; *giornate* (au pluriel)** : surface correspondant à l'étendue d'*intonaco* humide que le peintre peut colorer dans le délai que lui laisse le phénomène de carbonatation, en général une journée. La *giornata* est reconnaissable au raccord d'*intonaco* en léger relief qui recouvre la *giornata* précédente. Le peintre fait souvent correspondre la limite de cette surface

[760] TREILHOU, 2020, p. 254.

avec le contour d'une figure ou d'un motif pour que le raccord soit le plus discret dans la composition.

Glacis : couche transparente colorée, comme une manière de renforcer, d'intensifier une couleur par une ou plusieurs couches transparentes.

Huile : lipide liquide utilisé comme liant dans la peinture et doué de siccativité. L'huile étalée en couche mince a la propriété de sécher et de former un film continu.

Incision : tracé en creux réalisé à la surface d'un matériau encore souple, qu'il s'agisse du support de la couche de préparation, de toute l'épaisseur de la couche picturale ou d'un décor métallique.

Intonaco : couche posée sur l'*arriccio*, de granulométrie plus fine que celui-ci et destinée à recevoir les pigments. Le matériau est en général de l'enduit composé d'un mélange de chaux et de sable.

Lait de chaux : solution trouble d'hydroxyde de calcium, c'est-à-dire un mélange d'eau et de chaux qui sert de liant pour la peinture à la chaux. Le mur est réhumidifié au moment où il reçoit le lait de chaux, afin que celui-ci y adhère. Toutefois, le mur ne comporte pas de réserve d'humidité, contrairement à la fresque.

Liant : substance qui entoure les particules de pigments, les fait adhérer les unes aux autres et qui est filmogène.

Mortier : matériau dont la fonction est soit de jointoyer des pierres ou des briques, soit de recouvrir un mur afin d'en aplanir la surface. En général, le mortier est composé d'un liant (la chaux), d'une charge (le sable) et parfois d'un dégraissant (débris végétaux ou animaux).

Technique mixe issue de la fresque : la technique mixte est l'appellation d'une technique picturale mettant en œuvre au moins deux liants de nature différente ou faisant appel à plusieurs matériaux hétérogènes. Dans le cas de la technique mixte issue de la fresque, le peintre applique les premières strates colorées sur un enduit encore frais et dont le liant est le carbonate de calcium formé par le séchage de l'enduit. Puis le peintre achève la mise en couleur par une finition à sec, ce qui signifie que les dernières strates colorées sont appliquées à l'aide d'un liant comme une colle, de l'œuf ou une huile alors que l'enduit a séché.

Peinture murale : peinture sur un mur ou sur une voûte.

Peinture murale à sec ou *a secco* : peinture murale dans laquelle les pigments, mêlés à un liant quel qu'il soit, sont posés sur un mur sec. Le mur étant sec, il ne se produit pas de carbonatation enrobant les pigments. La fragilité de la peinture à sec est donc celle du liant et dépend de l'adhérence de celui-ci à un support spécifique. Certains pigments, qui ne peuvent être utilisés à fresque, sont posés à sec dans un œuvre de technique majoritairement à fresque, ce qui explique la fragilité de certaines zones de ces œuvres. Les décors métalliques sont toujours posés à sec.

Pigment : toute matière colorée, dans ce cas le mot couleur désigne aussi le noir et le blanc, utilisée à l'état insoluble et dispersé, conférant une couleur au milieu dans lequel elle est incorporée. Le pigment est une substance chimique minérale ou organique dispersée sous forme de fines particules solides dans un liant dans lequel elle n'est pas soluble.

Piquetage : ensemble de lacunes profondes de la couche colorée ou de l'enduit dont la forme et la répartition régulière sont caractéristiques de l'attaque par un instrument tranchant qui bat la surface et ôte de l'enduit dans le but de permettre l'accrochage du nouvel enduit.

***Pontata* (singulier) ; *pontate* (pluriel)** : surface correspondant à un bandeau d'enduit ou à l'ensemble des surfaces d'*intonaco* couvertes par le ou les peintres sur un même niveau de plancher de l'échafaudage. Le travail s'exécute de haut en bas : l'*intonaco* inférieur présente un raccord en léger relief sur l'*intonaco* supérieur.

Pseudo-*verdaccio* : procédé pictural qui consiste à modeler les chairs à l'aide de rehauts verts appliqués sur les carnations.

Rehaut : touche de matériau noir, blanc ou de couleur, posé volontairement et à un endroit précis par le peintre et qui peut créer le modelé.

Réserve : partie du support ou d'une couche picturale sous-jacente, volontairement non couverte de peinture.

Tempera : peinture dont le liant est l'œuf, que ce soit le jaune, le blanc ou encore les deux.

Verdaccio : terme provenant d'un dialecte padouan et qui signifie « verdâtre ». Dans le cadre de cette thèse, ce terme renvoie à la sous-couche des carnations composée de vert, parfois additionné de brun.

Sinopia : dessin généralement en rouge, situé sur l'*arriccio* ou directement sur la maçonnerie en l'absence d'*arriccio* et sous l'*intonaco* d'une peinture réalisée sur enduit frais. Ce tracé

permet de construire l'ensemble ou les détails de la composition : il peut donc n'être constitué que de quelques lignes ou au contraire présenter un traitement élaboré. Ces tracés peuvent être mis au jour lors du détachement de l'*intonaco*.

Bibliographie

Sources imprimées

Cartulaire de Marmoutier pour le Dunois, MABILLE Émile (trans.), Châteaudun, E. Mabille, 1874.

Cartulaire de Marmoutier pour le Vendômois, TREMAULT M. de (trans.), Vendôme, Picard, 1883.

Cartulaire de la Trinité de Vendôme, Paris, Picard et fils, 1893.

Cartulaire manceau de Marmoutier, LAURAIN Ernest (trans.), 3 tomes, Laval, Goupil, 1945.

CENNINI Cennino, *Traité de la peinture*, MOTTEZ Victor (trad.), Paris, Maxtor, 2012.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle XXXV : la peinture*, CROISILLE Jean-Michel (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1997.

THEOPHILE LE MOINE, *Schedula diversarum artium*, (trad.) *Traité des divers arts*, Lyon, Cosmogone, 1998.

Instruments de travail

BERGEON LANGLE Ségolène, CURIE Pierre, *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique*, Paris, éd. du Patrimoine, 2009.

BURNET Eliane, BURNET Régis, *Pour décoder un tableau religieux, Nouveau Testament*, Paris Cerf, 2006.

CALMET Augustin, *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible*, 3, Paris, Emery, 1728.

CARRÉ DE BUSSEROLLE Jacques-Xavier, *Dictionnaire géographique, historique et biographique d'Indre-et-Loire et de l'ancienne province de Touraine*, Tours, Société Archéologique de Touraine, 1878.

DIDRON Adolphe Napoléon, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1845, p 65-68.

DUCHET SUCHAUX Gaston, PASTOUREAU Michel, *Le bestiaire médiéval, dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, Le Léopard d'or, 2002.

DURAND Paul, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Imprimerie Royale, Paris, 1865.

MÂLE Emile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1908 (reéd 1995).

MÂLE Émile, *L'art religieux du XII^e siècle en France, étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1922.

MORTET Victor, DESCHAMPS Paul, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen-Âge (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris, éd. du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 1995.

PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris, Belin, 2005.

PEROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie (dir.), *Le guide du patrimoine : Centre Val de Loire*, Paris, Hachette, 1995.

SCHILLER Gertrud, *Iconography of Christian Art*, 2, Londres, Lund Humphries, 1968.

VON SCHLOSSER Julius, *La littérature artistique : Manuel des sources de l'Histoire de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1997.

VORAGINE Jacques de, *La légende dorée*, WYZEMA Teodor de (trad.), Paris, Points, 1998.

Ouvrages consultés

AINAUD Juan, HELD André, *La peinture romane*, Paris, Pont Royal, 1963.

ALEXANDRE-BIDON Danièle, *Au lit au Moyen Âge*, catalogue d'exposition (Paris, 13 avril - 13 novembre 2011), Paris, éd. des Amis de la Tours Jean sans peur, 2011.

ALBERS Géraldine, « Technique et méthodes de mise au jour des peintures murales », dans *Les peintures murales romanes*, actes du colloque (Issoire, 25 octobre 1991), 106, Revue d'Auvergne, Issoire, 1992, p. 11-25.

ALLAG Claudine, BARBET Alix, « Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine », *Mélanges de l'école française de Rome*, 1972, 84-2, p. 935-1070.

ANDRAULT-SCHMITT Claude, « La collégiale Saint-Mexme : architecture et décor », dans LORANS Elisabeth (dir.), *Saint-Mexme de Chinon : V^e-XX^e siècle*, Paris, CTHS, 2006, p. 22-181.

ANDRAULT Claude, *La cathédrale de Tours*, Paris, Geste, 2010.

ANGHEBEN Marcello, *Les chapiteaux romans de Bourgogne, thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003.

ANGHEBEN Marcello, « Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin », dans GUARDIA Milagros, MANCHO Carles, *Symposium* (février 2004), Barcelone, Université de Barcelone, 2008a, p. 57-95.

ANGHEBEN Marcello, « L'apport de l'équipe Peintures murales du CESCM à l'étude de la peinture de la nef de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, Vienne », *Monumental*, 2, Paris, éd. du Patrimoine, 2008b, p. 11.

ANGHEBEN Marcello, « Sculpture romane et liturgie », dans PIVA Paolo (dir.), *Art médiéval : les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2011a, p.131-179.

ANGHEBEN Marcello, « Saint-Savin », dans FAVREAU Robert (dir.), *La vallée des fresques de Saint-Savin à Montmorillon*, Poitiers, Association Gilbert de La Porrée, 2011b, p. 9-64.

ANGHEBEN Marcello, « La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo », *Codex Aquilarensis*, 28, 2012, p. 29-74.

ANGHEBEN Marcello, « L'apport des relevés stratigraphiques à Saint-Savin-sur-Gartempe. L'exemple du *Sacrifice de Noé* », *In Situ*, 22, 2013a, 19p., mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 15 novembre 2013.
URL : http:// insitu.revues.org/10636

ANGHEBEN Marcello, « Le geste d'allocution. Une représentation polysémique de la parole (V^e^-XII^e^ siècles) », *Iconographica*, 12, Florence, SISMEL, 2013b, p. 22-34.

ANGHEBEN Marcello, « Les statues mariales catalanes et la progressive assimilation de la Vierge à l'enfant au prêtre officiant », dans BROUQUET Sophie (dir.), *Sedes sapientiae. Vierges Noires, culte marial et pèlerinages en France méridionale*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016a, p. 19-45.

ANGHEBEN Marcello, « Résonnances sacramentelles, dévotionnelles et sensorielles des images : la Vierge à l'Enfant et la Crucifixion sur les vitraux de la cathédrale du Mans », dans DAUSSY Stéphanie-Diane, REVEYRON Nicolas, *L'Église, lieu de performances : In Locis competentibus*, Paris, Picard, 2016b, p. 159-179.

ANGHEBEN Marcello, « Le programme iconographique de la voûte du bras sud de la cathédrale de Poitiers et le décor vitré des sanctuaires », *Revue Historique du Centre-Ouest*, t. XVI, 2017, p. 119-129.

ANGHEBEN Marcello (dir.), *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale : la représentation de l'Ancien Testament aux IV^e^-XII^e^ siècles*, Turnhout, Brepols, 2020.

ANGHEBEN Marcello, « Les verrières hautes du chœur de la cathédrale de Chartres et leurs relations avec les fonctions dévotionnelles et eucharistiques des autels », à paraître.

ANGHEBEN Marcello, « Le cycle vétérotestamentaire de Lignières-de-Touraine », à paraître.

ANGHEBEN Marcello (dir.), *Les peintures de la nef de Saint-Savin. Etude interdisciplinaire*, Turnhout, Brepols, parution prévue en 2022.

AUDARD Ernest, « Cravant-les-Côteaux », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. XXV, 1934, p. 362.

AUDIN Pierre, *170 ans de bibliographie historique tourangelle (1840-2009)*, Mémoires de la Société Archéologique de Touraine, t. LXVI, 2010.

AUDOUIN Frédérique, PLISSON Hugues, « Les ocres et leurs témoins au paléolithique en France : enquête et expériences sur leur validité archéologique », *Cahiers du Centre de Recherches préhistoriques*, 8, Paris, U.E.R. d'Art et Archéologie, Université Paris I, 1982, p. 299-310.

AUDRERIE Dominique, LARUË DE CHARLUS Serge, MABILLE DE PONCHEVILLE Pauline, *Peintures murales en Périgord (X^e^ – XX^e^ siècle)*, Bordeaux, Confluences, 2021.

AURELL Martin, *L'empire des Plantagenêt, 1154-1224*, Paris, Perrin, 2013.

AURELL Martin, « L'art comme propagande royale ? Henri II d'Angleterre, Aliénor d'Aquitaine et leurs enfants (1154-1204) », dans *Performing Power through Visual Narrativity in Late Medieval Europe: an Interdisciplinary Approach*, 21e colloque international IRCLAMA, Porec, *Hortus artium medievalium*, 21, 2015, p. 22-40.
URL : <10.1484/J.HAM.5.107376>. <halshs-01417377>

AVRIL François, BARRAL I ALTET Xavier, GABORIT-CHOPIN Danielle, *Le temps des croisades*, Paris, Gallimard, L'Univers des formes, 1982.

AVRIL François, *L'enluminure à l'époque gothique : 1200-1420*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1995.

BASCHET Jérôme, SCHMITT Jean-Claude (dir.), *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, actes du 6e International workshop on medieval societies* (17-23 octobre 1992, Erice), Paris, Le Léopard d'or, 1996.

BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

BASCHET Jérôme, « L'image et son lieu : quelques remarques générales », dans VOYER Cécile, SPARHUBERT Eric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Turnhout, Brepols, 2011a, p. 179-204.

BASCHET Jérôme, « Le décor peint des édifices romanes : parcours narratifs et dynamique axiale de l'église », dans PIVA Paolo (dir.), *Art médiéval : les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2011b, p. 181-219.

BARRAL I ALTET Xavier, « L'importance de l'ornement », dans *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque (Saint-Lizier, 1-4 juin 1995), Poitiers, CESCM, 1997, p. 211-212.

BAUD Anne (dir.), *L'échafaudage dans le chantier médiéval*, Lyon, Alpara, 1996.

BAUMGARTNER Mireille, *L'Eglise en Occident : des origines aux réformes du XVI^e^ siècle*, Paris, PUF, 1999.

BEATRICE Pier-Franco, *La lavanda dei piedi, Contributo alla storia delle antiche liturgie cristiane,* Rome, Liturgiche, 1983.

BERNAZZANI Amélie, *Un seul corps. La Vierge, Madeleine et Jean dans les Lamentations italiennes (ca. 1272-1578)*, Tours, coéd. des Presses Universitaires François-Rabelais de Tours et des Presses universitaires de Rennes, 2014.

BERTRAND Pierre-Michel, *Histoire des gauchers*, Paris, Imago, 2001.

BETHMONT-GALLERAND Sylvie, « Essai d'interprétation de la scène du lavement des pieds dans le Codex Egberti », dans HEUCLIN Jean (dir.), *Parole et Lumière autour de l'an Mil*, Paris, Septentrion, 2011, p. 35-49.

BINDING Günther, *Der mittelalterliche Baubetrieb Westeuropas. Katalog der zeitgenössichen Darstellungen,* t. 1, Cologne, Abt. Architektur des Kunsthistorischen Instituts, 1987.

BLOT Roger, FRAY Géraldine, JUGAN Didier, « Bretagne entre les XIII^e^ et XIV^e^ siècles, un patrimoine méconnu : iconographie et peinture murale », dans VICTOIR Géraldine, DAVY Christian, LEDUC-GUEYE Christine, VUILLEMARD-JENN Anne, *1994-2014 : Vingt années de découvertes de peintures monumentales – bilan et perspectives*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 141-165.

BOBEAU Octave, « L'église Notre-Dame-de-Fougeray à Cormery », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, éd. Ernest Leroux, 1908, p. 364-370.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Mémoire sur les peintures murales de l'église Saint-Mexme de Chinon », *Mémoires de la Société Archéologique de Touraine*, t. V, 1842a, p. 145-203.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Les peintures murales de l'église Notre-Dame de Rivière », *Mémoire de la Société Archéologique de Touraine*, t. V, 1842b, p. 94-111.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Tombeau du XIV^{e} siècle découvert en 1855 dans la cathédrale de Tours », *Mémoire de la Société Archéologique de Touraine*, t. VIII, 1855, p. 133-139.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Excursion à Lignières, Villandry et Vallères », *Mémoire de la Société Archéologique de Touraine*, t. X, 1858, p. 38-42.

BODIN Louis Marie Charles de (comte de Galembert), « Mémoire sur l'histoire et les progrès de la peinture murale et de la sculpture en Touraine depuis le X^{e} siècle jusqu'aux premières années du XIII^{e} siècle (1220) », *Congrès archéologique de France*, Saumur, 1862, 29^{e} session, Paris, 1862, p. 158-167.

BOESPFLUG François, « Dieu en Pape, une singularité de l'art religieux de la fin du Moyen Âge », *Revue Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses*, t. 63, 1991, p. 167-205.

BOISSARD-STANKOV Emmanuelle, « L'archéologie des enduits peints : des fragments en fouille à l'étude stratigraphique *in situ* », dans DENOËL Sophie (dir.), *Les peintures murales, les techniques*, actes du colloque (Liège, 2-3 octobre 2006), Les dossiers de l'IPW, 5, 2008 p. 67-78.

BOISSAVIT-CAMUS Brigitte, « L'ancienne église Saint-Léger de Cravant-les-Côteaux », *Congrès Archéologique de France : Monuments en Touraine 1997*, Paris, Société Française d'Archéologie, 2003, p. 115-122.

BOISSEAU Claire, « Les peintures de la chapelle axiale de Saint-Savin-sur-Gartempe. Les résultats de l'approche archéographique », *Revue historique du Centre-Ouest*, t. XVI, 2019, p. 7-25.

BOISSONNOT Henri, *Histoire et description de la cathédrale de Tours*, Paris, Frazier-Soye, 1920.

BORLEE Denise, « " Pour le remède des âmes " : la chapelle du cimetière de l'hôpital Saint-Jacques de Cuiseaux et son décor peint », *In Situ*, 22, 2013, mis en ligne le 24 octobre 2013, consulté le 19 décembre 2017.
URL : http://journals.openedition.org/insitu/10656 ; DOI : 10.4000/insitu.10656

BOURGEOIS Luc, « Elisabeth Zadora-Rio (dir.), *Des paroisses de Touraine aux communes d'Indre-et-Loire : la formation des territoires* », *Revue archéologique du Centre de la France*, 50, 2011, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 24 juin 2019.
URL : http://journals.openedition.org/racf/1713

BOUSQUET-LABOUERIE Christine, « Les couleurs de saint Martin », *Martin de Tours, le rayonnement de la cité*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts, Tours, 8 octobre 2016 – 8 janvier 2017, Tours, éd. Musée des Beaux-Arts, 2016, p. 135-147.

BOUVIER Armel, « Datation radiocarbone de prélèvements de mortier, dossier méthodologique », CIRAM, département archéologie, 2016.

BOVE Boris, *Le temps de la guerre de Cent ans : 1328-1453*, Paris, Belin, 2014 (reéd. 2009).

BRUDY Pascale, « De l'image à la lecture : le décor peint conservé dans le réfectoire du prieuré de Ronsenac », dans VOYER Cécile, SPARHUBERT Eric (dir.*), L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 205-219.

BRUNA Denis, DEMEY Chloé, *Histoire des modes et du vêtement du Moyen Âge au XXI^e^ siècle*, Paris, Eyrolles, 2018.

BÜTTNER Stéphane, PRIGENT Daniel, « Archéologie des liants de maçonnerie : entre traités et réalité », *L'Europe en mouvement : Medieval Europe, 4^e^ Congrès international de l'Archéologie médiévale et post-médiévale* (3-8 septembre 2007, INHA), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2007.
URL : http://medieval-europe-paris-2007.univ-paris1.fr/S.Buttner%20et%20al..pdf

CAFFIN Marie-Gabrielle (dir.), *D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne*, Dijon, Musée archéologique de Dijon, 1992.

CAFFIN Marie-Gabrielle, CASTILLO Carlos, « Regards croisés sur la peinture murales », dans BALCON-BERRY Sylvie, BOISSAVIT-CAMUS Brigitte, CHEVALIER Pascale (dir.), *La mémoire des pierres*, Paris, Brepols, 2016, p. 164-173.

CAILLET Jean-Pierre (dir.), *L'Art du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1995.

CAILLOUX Marianne, *Peindre, voir et croire dans les Alpes : la peinture murale religieuse en Val de Suze, XIV^e^-XVI^e^ siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021.

CAMUS Marie-Thérèse, « La couleur dans la peinture romane, A propos de peintures romanes récemment découvertes à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers », dans *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, CNRS, 2002, p. 293-307.

CANTIN André, *Foi et dialectique au XI^e^ siècle*, Paris, éditions du Cerf, 1997.

CANTINO WATAGHIN Gisella, « Architecture et décor peint de la Novalaise du caroligien au roman », dans VERGNOLLE Eliane, BULLY Sébastien (dir.), *Le " premier art roman " cent ans après : la construction entre Saône et Pô autour de l'an mil, Études comparatives*, actes du colloque international, Baume-les-Messieurs et Saint-Claude, 18-21 juin 2009, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2012, p. 239-259.

CASSARD Jean-Christophe, *1180 : l'âge d'or capétien*, Paris, Belin, collection Histoire de France, 2011.

CHAILLEY Jacques, « Le David de Tavant et l'*utriusque musica* », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, 1981, p. 761-779.

CHANCEL-BARDELOT Béatrice de, CHARRON Pascale, GIRAULT Pierre-Gilles, GUILLOUËT Jean-Marie (dir.), *Tours 1500 : Capitale des arts, Tours*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts, 17 mars-17 juin 2012, Paris, Somogy, 2012.

CHARBONNEL Marie, *Materialialibus ad immaterialia : peinture murale et piété dans les anciens diocèses de Clermont, du Puy et de Saint-Flour du XII^e^ au XV^e^ siècle*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de PHALIP Bruno et RUSSO Daniel, Université Clermont-Ferrand II, 2012.

CHEVALIER Bernard, *Tours ville royale 1356-1520*, Chambray-lès-Tours, C.L.D., 1983.

CHEVALIER Bernard, *Histoire de Tours*, Toulouse, Privat, 1985.

CHEVALIER Casimir, *Recherches historiques et archéologiques sur les églises romanes en Touraine du VI^e^ au XI^e^ siècle*, Tours, Imprimerie Ladevèze, 1869.

CHIEZE Valérie, BENOIT Paul, « Images de la forge dans les manuscrits de la Bibliothèque nationale, XIII^e^-XVI^e^ siècles », dans *L'image des mines et de la métallurgie du Moyen Age à nos jours*, actes de la Table ronde du Groupe d'histoire des Mines et de la Métallurgie, Pierres et Terre, n°33, Paris, 1987, p. 11-20.

CLOUZOT Martine, LALOUE Christine, MARCHESIN Isabelle, CHALLIER Marion, CAILLE Bernadette, *Moyen Âge, entre ordre et désordre*, Paris, RMN, 2004.

COCHETTI PRATESI Lorenza, « Gli affreschi della cappella di Saint-Gilles a Montoire », *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte,* 3, série 4, Rome, 1981, p. 209-247.

COMET Georges, « Le temps agricole d'après les calendriers illustrés », dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Temps, mémoire, tradition au Moyen Âge, Aix-en-Provence, 1982, p. 7-18.

COMET Georges, « Les calendriers médiévaux, une représentation du monde », *Journal des savants*, volume 1, n°1, Paris, 1992, p. 35-98.

COUPRY Claude, « Technique murale picturale », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre,* 13, 2009, mis en ligne le 04 septembre 2009, consulté le 26 avril 2016.
URL : http://cem.revues.org/11079

COUPRY Claude, « Peinture murale. Couleurs mélangées, de l'Antiquité au Moyen Âge », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre,* 15, 2011, mis en ligne le 22 août 2011, consulté le 10 novembre 2017.
URL : http://cem.revues.org/11981 ; DOI : 10.4000/cem.11981

COUPRY Claude, PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « Les pigments verts, rouges et bleus dans les décors peints de la fin de l'Antiquité et du haut Moyen Âge », dans *Décor et architecture en Gaule entre l'Antiquité et le haut Moyen Âge : mosaïque, peinture, stuc*, actes du colloque (Aquitania), Suppl. 20, Bordeaux, 2011, p. 689-698.

COUPRY Claude, PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « Pour une connaissance des peintures murales anciennes : des recettes de fabrication aux analyses physico-chimiques », dans BALCON-BERRY Sylvie, BOISSAVIT-CAMUS Brigitte, CHEVALIER Pascale (dir.), *La mémoire des pierres*, Paris, Brepols, 2016, p. 155-164.

COURSAULT René, *Histoire de la Touraine*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, 1980.

COURTILLÉ Anne, « Les début de l'art gothique en Auvergne », thèse de doctorat en Art et Archéologie, sous la direction de HEITZ Carol, Université de Paris 10, Paris, 1998.

COURTILLÉ Anne, « Byzance, Italie, une méridionalité exclusive dans la peinture murale ? Quelques exemples en Auvergne, Bourbonnais ou Velay », *Siècles*, t. 15, 2002, mis en ligne le 28 mars 2017, consulté le 01 mai 2019.
URL : http://journals.openedition.org/siecles/3146

COURTILLÉ Anne, « Dernières découvertes de peintures murales dans la cathédrale de Clermont-Ferrand, l'étrange série des Vierges aux clercs », dans *Les Art picturaux en France méridionale et en Catalogne du XIII^e^ au XV^e^ siècle*, actes du colloque (Narbonne, 2-3 décembre 1994), Narbonne, ville de Narbonne, 2003, p. 110-116.

COURTILLÉ Anne, « La peinture murale en Auvergne au temps de Jean de Berry », dans SALAMAGNE Alain, *Le palais et son décor au temps de Jean de Berry*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2009, p. 195-209.

CREMER Florence, « Église Saint-Saturnin de Tanzac : Conservation et restauration du décor peint de l'absidiole sud », dans *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, actes du 6e séminaire International d'Art Mural (Saint-Savin-sur-Gartempe, 5-7 octobre 1994), Centre International d'Art Mural, Cahier n°3, Saint-Savin, 1996, p. 107-110.

CZERNIAK Virginie, « La peinture murale médiévale en Quercy (XII^{e}-XVI^{e} siècle) », thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de LACOSTE Jacques, Université de Bordeaux 3, Bordeaux, 2004.

DANGAS Isabelle, « Découverte et restauration de peintures murales dans l'église Notre-Dame d'Antigny (Vienne, France) », dans *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, actes du 6^{e} séminaire International d'Art Mural (Saint-Savin-sur-Gartempe, 5-7 octobre 1994), Centre International d'Art Mural, Cahier n°3, Saint-Savin, 1996, p. 127-138.

DANIEL Floréal, LABORDE Barbara, MOUNIER Aurélie, COULON Émilie, « Le pigment d'aérinite dans deux peintures murales romanes du Sud-Ouest de la France », *ArcheoSciences*, 32, 2008, p. 83-91, mis en ligne le 31 décembre 2011, consulté le 30 septembre 2016. URL : http:// archeosciences.revues.org/987

DAVY Christian, « La peinture murale dans les Pays de la Loire », thèse de doctorat en Art et Archéologie, sous la direction de FAVREAU Robert, Université de Poitiers, Poitiers, 1994.

DAVY Christian, « Peintures romanes dans les pays de la Loire », dans *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque (Saint-Lizier, 1-4 juin 1995), Poitiers, CESCM, 1997, p. 93-101.

DAVY Christian, *La peinture murale romane des Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval, Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne, 1999.

DAVY Christian, JUHEL Vincent, PAOLETTI Gilbert, *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, Vendôme, Cherche-Lune, 2000.

DAVY Christian, « La création matérielle de l'image en peinture murale : un programme de recherches pluridisciplinaires », dans HANS-COLLAS Ilona (dir.), *Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, actes du colloque international (Toul, 3-5 octobre 2002), Vendôme, Cherche-Lune, 2002, p. 214-250.

DAVY Christian, « Une œuvre exceptionnelle, la Crucifixion de Saint-Christophe-sur-le-Nais », dans Association Histoire et Patrimoine de Saint-Christophe-sur-le-Nais, *Un beau*

village de Touraine : Saint-Christophe-sur-le-Nais, Saint-Hilaire-le-Châtel, éd. Histoire et Patrimoine, 2011, p. 88-89.

DAVY Christian, « Le cheval et son cavalier dans la peinture murale des XI^e^-XIII^e^ siècles », *In Situ*, 18, 2012a, mis en ligne le 31 juillet 2012, consulté le 27 septembre 2017.
URL : http://insitu.revues.org/9724 ; DOI : 10.4000/insitu.9724

DAVY Christian, LEDUC Christine, « Objets de la vie quotidienne dans la peinture murale médiévale de l'Ouest de la France : présentation d'une base de données régionale », dans VALAIS Alain (dir.), *L'habitat rural au Moyen Âge dans le Nord-Ouest de la France*, 1, Rennes, PUR, 2012b, p. 289-293.

DAVY Christian, « La prospection des peintures murales des Pays de la Loire », *In Situ*, 22, 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 31 août 2016.
URL : http://insitu.revues.org/10792.

DAVY Christian, « La peinture murale romane en France. 1994-2014, vingt ans de recherches renouvelées », dans VICTOIR Géraldine, DAVY Christian, LEDUC-GUEYE Christine, VUILLEMARD-JENN Anne, *1994-2014 : Vingt années de découvertes de peintures monumentales – bilan et perspectives*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 32-56.

DAVY Christian, JUGAN Didier, LEDUC-GUEYE Christine, JABLONSKI Christine, OULHEN Cécile, *Peintures murales de Bretagne : nouvelles images, nouveaux regards du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

DEBIDOUR Victor-Henri, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Paris, Arthaud, 1961.

DE FINANCE Laurence, MONTFORT Marie (dir.), « La peinture murale : héritage et renouveau », *In Situ*, 22, 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 15 septembre 2020.
URL : http:// insitu.revues.org/10636

DELAPLACE Christine, « Les origines des églises rurales (V^e^-VI^e^ siècles), à propos d'une formule de Grégoire de Tours », *Histoire & Sociétés rurales*, 18/2, 2002, p. 11-40.

DEMIR Ömer, *Le musée en plein air Göreme*, Ankara, Pelin Ofset Mithatpasa Cad., 2010.

DEMOULE Jean-Paul, GILIGNY François, LEHOËRFF Anne, SCHNAPP Alain, *Guide des méthodes de l'archéologie*, Paris, La découverte, 2002 (reéd. 2009).

DEMUS Otto, *La peinture murale romane*, Paris, Flammarion, 1970.

DEMUS Otto, HIRMER Max, *La peinture murale romane*, Paris, Flammarion, 1979.

DENELE Clémentine, « L'iconographie de saint Michel archange dans les peintures murales et les panneaux peints en Italie (1200 – 1518) », thèse de doctorat en Histoire de l'art médiéval, sous la direction de RUSSO Daniel, Université de Bourgogne, Dijon, 2014.

DENOËL Sophie (dir.), *Les peintures murales, les techniques*, actes du colloque, 2-3 octobre 2006, Liège, Les dossiers de l'IPW, 5, Institut du patrimoine wallon, 2008a.

DENOËL Sophie, MORIS Stéphanie, LEPOT Laurent, GILBERT Bernard, « A propos des peintures romanes de la cathédrale de Tournai », dans DENOËL Sophie (dir.), *Les peintures murales, les techniques*, actes du colloque, Liège, 2-3 octobre 2006, Les dossiers de l'IPW, 5, 2008b p. 125-135.

DESCHAMPS Didier (dir.), *Peintures murales du Roussillon et de la Cerdagne*, Montpellier, DRAC, 2011.

DESCHAMPS Paul, « Combats de cavalerie et épisodes des croisades dans les peintures murales du XII^e^ et du XIII^e^ siècle », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 92^e^ année, 1, 1948, p. 35-38.

DESCHAMPS Paul, « La légende de saint Georges et les combats des Croisés dans les peintures murales du Moyen Âge », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. 44, 1950, p. 109-123.
URL : http://www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_1950_num_44_1_1994

DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France : le Haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris, éd. d'Histoire et d'Art, 1951.

DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380*), Paris, CNRS, 1963.

DETALLE Vincent, PINGAUD Nathalie, HUGON Paulette, AZE Sébastien, STEFANAGGI Marcel, « Les techniques de la peinture murale, influence de la technique de peinture sur la conservation », dans DENOËL Sophie (dir.), *Les peintures murales, les techniques*, actes du colloque (Liège, 2-3 octobre 2006), Les dossiers de l'IPW, 5, 2008 p. 25-35.

DEYRES Marcel, PORCHER Jean, *Anjou roman*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1987 (reéd. 1959).

DOUPLITZKY Karine, « Madeleine mise à nu », *Médium*, n° 46-47, 2016, p. 119-131.

DRISCOLL Michael, *Alcuin et la pénitence à l'époque carolingienne*, Münster, Aschendorff, 1999.

DUFAY Bruno, « La Corroierie de la Chartreuse du Liget à Chemillé-sur-Indrois (Indre-et-Loire). Etude historique et architecturale », *Revue Archéologique du Centre de la France*, 53, 2014, p. ?
URL : http://racf.revues.org/2125

DUCHET SUCHAUX Gaston, PASTOUREAU Michel, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, 2011.

DUMEZIL Bruno (dir.), *Le dossier saint Léger*, Paris, Les Belles Lettres, 2017.

DUMONCEL-CZERNIAK Virginie, « Les peintures murales de la chapelle Saint-Georges de Rochecorbon (Indre- et-Loire). II. Analyse iconographique et stylistique des peintures murales du mur nord », dans *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, actes du 6e séminaire International d'Art Mural, Saint-Savin-sur-Gartempe, 5-7 octobre 1994, Centre International d'Art Mural, Cahier n°3, Saint-Savin, 1996, p.150-159.

DULAU Robert, *Peintures murales en France du XII^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

DUPRAT Clémence-Paul, « Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane », *Bulletin Monumental*, 101-2, 1942, p. 165-223.

DUPRAT Clémence-Paul, « Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane (suite) », *Bulletin Monumental*, 102-2, 1943, p. 161-223.

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

ENAUD François, « Les fresques du Palais des Papes à Avignon », *Les Monuments Historiques de la France*, Paris, CNMHS., XVII 2-3, 1971, p. 1-139.

EPAUD Frédéric, « La charpentes du début du XI^e^ siècle de l'église Saint Georges de Rochecorbon (37) », *Bulletin monumental*, 172-3, 2014a, p. 195-202.

EPAUD Frédéric, « Inventaire des églises paroissiales préromanes en Indre-et-Loire et en bordure des départements limitrophes », dans ZADORA-RIO Elisabeth, *Atlas Archéologique de Touraine*, 53e supplément à la *Revue Archéologique du Centre de la France*, Tours, 2014b.
URL : http://a2t.univ-tours.fr/notice.php?id=219.2014.

EVANGELISTI Elisabeth, « Les peintures murales de la chapelle Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire). I. Interventions de conservation et de restauration », dans *À propos de quelques découvertes récentes de peintures murales*, actes du 6^e^ séminaire

International d'Art Mural (Saint-Savin-sur-Gartempe, 5-7 octobre 1994), Centre International d'Art Mural, cahier n°3, Saint-Savin, 1996, p. 141-149.

EVANGELISTI Elisabeth, DAVY Christian, « Notre-Dame de Rivière – La restauration du porche fait ressusciter Lazare », *Bulletin des Amis du Vieux Chinon*, t. X, Chinon, Amis du Vieux Chinon, 2000, p. 370-388.

FAVREAU Robert, « Peinture et épigraphie : la chapelle du Liget », dans *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988, p. 41-49.

FAVREAU Robert (dir.), *La vallée des fresques de Saint-Savin à Montmorillon*, Poitiers, Association Gilbert de La Porrée, 2011.

FAURE Philippe, « Approche de l'image médiévale », Conférence lors de la journée APHG Centre, Bourges, 2000.

FIOT Robert, « Les peintures murales du XV^{e} siècle à Saint-Mexme de Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux Chinon*, t. III, 1, 1997, p. 28-56.

FLEURY Gérard, « Beaulieu-lès-Loches : l'ancienne église médiévale Saint-Laurent », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. LVII, 2011, p. 105-123.

FLORI Jean, *Richard Cœur de Lion, le roi-chevalier*, Paris, Payot, 1999.

FLORI Jean, *Aliénor d'Aquitaine : la reine insoumise*, Paris, Payot, 2004.

FOCILLON Henri, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, Flammarion, 1967.

FOURMONT Céline, *Inventaire des peintures murales dans les églises et bâtiments publics dans le sud de la Touraine (IX^{e}-XV^{e} siècles)*, mémoire de maitrise sous la direction de BOUSQUET Christine, Université de Tours, 1996.

FRANZE Barbara, « Une lecture en contexte : les peintures de l'église Saint-Nicolas de Tavant », *Hortus Artium Medievalium*, 13/2, 2007, p. 471-490.

FRANZE Barbara, *La pierre et l'image. L'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*, Paris, Picard, 2011.

FRIZET Yannick, « Découvertes sur les peintures murales tardo-médiévales de la cathédrale de Digne, Notre-Dame-du Bourg », *Chroniques de Haute-Provence*, Société Scientifique et Littéraire des Alpes de Haute Provence, 2005, p. 169-199.

GABORIT Françoise, « Lecture du mur peint : le prieuré de Saint-Jacques-des-Guérets », dans *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault,* Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988, p. 20-28.

GABORIT Michelle, *Des Hystoires et des couleurs, peintures murales médiévales en Aquitaine*, Bordeaux, Confluence, 2002.

GALINIÉ Henri, *Ville, espace urbain et archéologie*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2000.

GARCIA I LLINARES Gemma, MORO GARCÍA Antonio, TUSET BERTRÀN Francesc, *La seu episcopal d'Ègara : arqueologia d'un conjunt cristiá del segle IV al IX*, Institut Català d'Arqueologia Clàssica Tarragona, 2009.

GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge, II Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.

GARNIER François, « Un fragment de fresque de Chinon à la chapelle Sainte-Radegonde », *Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine religieux, Art sacré,* 1999, p. 117-118.

GARRIGOU GRANDCHAMP Pierre, « Lignières-de-Touraine. Restauration d'un important ensemble de peintures murales romanes », *Bulletin Monumental*, 167-2, 2009, p. 168-169.

GASOL Rosa, « Technique et matériaux des peintures murales en Catalogne », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa,* XLIII, Cuxa, 2012, p. 135-148.

GELIS-DIDOT Pierre-Henri, LAFFILLEE Henri-Louis, *La peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle,* Paris, Les Imprimeries réunies, 1889.

GIESS Hildegard, *Die Darstellung der Fußwaschung Christi in den Kunstwerken des 4.-12. Jahrhunderts*, Rome, Herder, 1962.

GILLON Pierre, SAPIN Christian (dir.), *Cryptes médiévales et culte des saints en Île-de-France et en Picardie*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2019.

GILLY-ARGOUD Marianne, « Les fous en image à la fin du Moyen Âge. Iconographie de la folie dans la peinture murale alpine (XIV^{e}-XV^{e} siècles) », *Babel*, 25, 2012, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 11 décembre 2017.
URL : http://journals.openedition.org/babel/1986

GILLY-ARGOUD Marianne, « *Item fuit dictum … Item fui actum* : Les peintures murales de Besse-en-Oisans, étude d'un contrat notarial », Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge, 125-2, 2013, mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 18 avril 2018. URL : http://journals.openedition.org/ mefrm/1540 ; DOI : 10.4000/mefrm.1540

GINZBURG Carlo, *Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme indiciaire*, Paris, Gallimard, 1980.

GIRAULT Pierre-Gilles, « La peinture murale du Jugement dernier de Châteaudun : Paul Goybault et la peinture française du XV^{e} siècle », dans *Le décor murale des églises*, colloque de Châteauroux, 18-20 octobre 2001, Rencontre avec le patrimoine religieux, Poitiers, 2003, p. 177-201.

GOLDMAN Philippe, « Artistes et métiers du bâtiment à Bourges à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance (milieu du XV^{e} - milieu du XVI^{e} siècle) », *Congrès Archéologique de France*, Cher : Gothique flamboyant et Renaissance en Berry, 2017, 176^{e} session, Paris, 2019, p. 51-71.

GORDINE Alexandre, *Peintures murales romanes de l'Ouest : Bretagne, Maine, Anjou*, Luçon, Errance, 2013.

GORDINE Alexandre, « Le premier âge roman dans la peinture murale du Centre-Ouest de la France », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVII, 2016, p. 69-85.

GORRY Jean-Michel, « Des communes de la Révolution aux communes actuelles », dans ZADORA-RIO Elisabeth (dir.), *Des paroisses de Touraine aux communes d'Indre-et-Loire, la formation des territoires*, 34^{e} supplément à la *Revue Archéologique du Centre de la France*, Tours, FERACF, 2008, p. 123-185.

GORRY Jean-Michel, « Les diocèse, archidiaconés, doyennés et archiprêtrés à la fin de l'Ancien Régime », dans ZADORA-RIO Elisabeth, *Atlas Archéologique de Touraine*, 53^{e} supplément à la *Revue Archéologique du Centre de la France*, Tours, 2014.
URL : http://a2t.univ-tours.fr/notice.php?id=21, 2013

GRABAR André, NORDENFALK Carl, *La peinture romane du XI^{e} au XIII^{e} siècle*, Genève, Skira, 1958.

GRANDMAISON Louis de, « Communication », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. XI, 1897, p. 435.

GRANDMAISON Louis de, « Saint-Georges-sur-Loire », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. XVI, 1907, p. LXX-LXXIV.

GRANDMAISON Louis de, « Saint-Georges-sur-Loire », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine,* t. 17, 1909, p. LXVIII-LXXII.

GRANDMAISON Louis de, « Documents concernant Saint-Georges-sur-Loire, près Marmoutier (1755-1784) », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. XVIII, 1911, p. 129-148.

GREGOR Thierry, « La posture du corps dans le chantier médiéval », *Annales de Janua*, 6, 2018.

Groupe de Recherches sur les Peintures Murales, *Vifs nous sommes … morts nous serons, La rencontre des trois morts et des trois vifs*, Vendôme, éd. du Cherche-Lune, 2001.

Groupe de Recherches sur la Peinture Murale, « La constitution d'un corpus des peintures murales de la France : entre utopie et réalité », *In Situ,* 22, 2013, mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 23 mai 2016.
URL : http://insitu.revues.org/10859

GUICHARD Charlotte, « Du « nouveau connoisseurship » à l'histoire de l'art original et autographie en peinture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 6, Paris, éd. de l'EHESS, 2010, p. 1387-1401.

GUINOT Jean-Noël, « Les tentations du Christ », *Supplément au Cahier Evangile*, 134, Paris, Cerf, 2005, p. 62-65.

GY Pierre-Marie, « Les origines liturgiques du Lavement des pieds », *La Maison-Dieu*, 49, Paris, Cerf, 1957, p. 49-53.

HADAS-LEBEL Mireille, *Rome, la Judée et les Juifs*, Paris, A. & J. Picard, 2009.

HANS-COLLAS Ilona, « Images de la société : entre dévotion populaire et art princier. La peinture murale en Lorraine du XIII^{e} au XVI^{e} siècle », thèse de doctorat en Histoire de l'Art, sous la direction de CHÂTELET Albert, Université des Sciences humaines de Strasbourg II, Strasbourg, 1997.

HANS-COLLAS Ilona (dir.), *Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, actes du colloque international (Toul, 3-5 octobre 2002), Vendôme, Cherche-Lune, 2002.

HANS-COLLAS Ilona (dir.), *D'une même main. Peintures murales du XV^{e} siècle dans la principauté de Liège. Regards croisés sur la chapelle du château de Ponthoz et l'église de Bois*, Bruxelles, Institut royale du Patrimoine artistique, 2016.

HECK Christian (dir.), *Moyen Âge : Chrétienté et Islam*, Paris, Flammarion, 1996.

HEITZ Carol, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, École Pratique des Hautes Études, 1963.

HELVÉTIUS Anne-Marie, « Le sexe des anges au Moyen Âge », dans RIOT-SARCEY Michèle (dir.), *De la différence des sexes, le genre en histoire*, Paris, Larousse, 2010, p. 102-130

HENO Raphaële, CHANDELIER Laure, *Numérisation 3D de bâtiments, cas des édifices remarquables*, Londres, ISTE, 2014.

HERON Albert, « Découverte de peintures murales à la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux Chinon*, t. VI, 9, 1965a, p. 481-488.

HERON Albert, « La chasse royale de la chapelle Sainte-Radegonde », *Archeologia*, Dijon, Faton, 1965b, p. 81-86.

HOWARD Helen, *Pigments of English Medieval Wall painting*, Londres, Archetype, 2003.

HUGON Paulette, MARTOS Dominique, « L'étude scientifique des peintures de la nef de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, Vienne », *Monumental*, 2, Paris, éd. du Patrimoine, 2008, p. 15-16.

HUGON Paulette, MARTOS Dominique, « Étude scientifique des peintures murales de Saint-Savin-sur- Gartempe », *In Situ*, 22, 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 12 décembre 2016.
URL : http://insitu.revues.org/10632

IOGNA-PRAT Dominique, « Le lieu de culte dans l'Occident médiéval entre sainteté et sacralité (IX^{e}-XIII^{e} siècles) », *Revue de l'histoire des religions*, 222 - 4, 2005, p. 463-480, mis en ligne le 15 janvier 2010, consulté le 30 septembre 2016.
URL : http://rhr.revues.org/4224 ; DOI : 10.4000/rhr.4224

JEANNIN Emmanuelle, *Chantiers d'abbayes*, Moisenay, Gaud, 2008.

JEANSON Denis, *Sites et monuments du Val de Loire*, Tours, Astragale, 1973.

JOUBERT Fabienne, « Les arts de la couleur », dans PLEYBERT Frédéric (dir.), *Paris et Charles V : Arts et Architecture*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, 2001, p. 166-185.

JOUBERT Fabienne (dir.), *L'artiste et le clerc : la commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^{e}-XVI^{e} siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

JOUBERT Fabienne, *La sculpture gothique en France : XII^{e}-XIII^{e} siècles*, Paris, Picard, 2008.

JOURDAN Geneviève, « Les peintures murales de Saint-Pierre de Colonzelle : une découverte récente dans le canton de Grignan (Drôme) », *In Situ*, 2, 2002, mis en ligne le 23 avril 2012, consulté le 19 septembre 2017.
URL : http://insitu.revues.org/1240 ; DOI : 10.4000/insitu.1240

JUGAN Didier, « Peinture murale de Notre-Dame-de-Cran à Treffléan : une iconographie catholique sous le règne d'Henri IV », dans DAVY Christian, JUGAN Didier, LEDUC-GUEYE Christine, JABLONSKI Christine, OULHEN Cécile, *Peintures murales de Bretagne : nouvelles images, nouveaux regards du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 269-284.

KARTSONIS Anna, *Anastasis : the making of an image*, Princeton, Princeton university press, 1996.

KATZENELLENBOGEN Adolf, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval art*, Toronto, University of Toronto Press, 1989.

KENAAN-KEDAR Nurith, « Aliénor d'Aquitaine conduite en captivité. Les peintures murales commémoratives de Sainte-Radegonde de Chinon », *Cahier de Civilisation médiévale*, Poitiers, CESCM, 1998, p. 318-330.

KENAAN-KEDAR Nurith, « Aliénor d'Aquitaine et les arts visuels, de l'art dynastique à l'art courtois », *Revue 303*, Paris, éd. du CNRS, 2014, p. 83-91.

KESSLER Herbert, *The illustrated Bibles from Tours*, *Princeton*, Presses universitaires de Princeton, 1941.

KLEIMANN Dorothée, GARCIA Michel, CLOULAS Ivan, KENAAN-KEDAR Nurith, « Les peintures murales de Sainte-Radegonde de Chinon. A propos d'un article récent », *Cahier de Civilisation médiévale*, Poitiers, CESCM, 1999, p. 397-399.

KLUCKERT Ehrenfried, « La peinture romane », dans TOMAN Rolf (dir.), *L'Art Roman*, Fullman, 2004, p. 382-460.

KUPFER Marcia, « Les fresques romanes de Vicq : étude technique », *Bulletin Monumental*, 144-2, 1986, p. 99-132.

KUPFER Marcia, « L'étude global d'un décor : l'église de Saint-Martin de Vicq », *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988, p. 50-63.

KUPFER Marcia, *Romanesque Wall Painting in Central France*, New Haven, Yale University Press, 1993.

KUPFER Marcia, « At the Edges of Narrative. The Nature of Ornament in the Romanesque Wall Painting of Central France », dans *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes de colloque (Saint-Lizier, 1-4 juin 1995), Poitiers, CESCM, 1997, p. 177-185.

LAINÉ Martine, DAVY Christian, *Saint-Nicolas de Tavant, Indre-et-Loire*, Tours, Association Régionale pour l'Etude du Patrimoine de la région Centre, 2002.

LAINÉ Martine, GUÉRID Myriam, *Bléré en vallée du Cher : Chenonceau et ses environs*, Lyon, Lieux dits, Collection Images du patrimoine, n° 300, 2017.

LANDRY-DELCROIX Claudine, « La peinture murale gothique en Poitou (XIII^e^-XV^e^ siècle) », thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de PALAZZO Eric et SKUBISZEWSKI Piotr, Université de Poitiers, Poitiers, 2002.

LANDRY-DELCROIX Claudine, *La peinture murale gothique en Poitou*, Rennes, Presses universitaires, 2012.

LASTEYRIE Robert de, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane, ses origines, son développement*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1912.

LECLERCQ-MARX Jacquelin, « Du monstre androcéphale au monstre humanisé. A propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Âge et l'époque romane », *Cahiers de civilisation médiévale*, 177, 2002, p. 55-67.

Le décor monumental des églises, Actes du colloque, Châteauroux, 18-20 octobre 2001, Châteauroux, Art sacré, 2013.

LE DESCHAULT DE MONREDON Térence, *Le décor peint de la maison médiévale. Orner pour signifier en France avant 1350*, Paris, Picard, 2015.

Le dévoilement de la couleur, relevés et copies de peintures murales du Moyen Âge et de la Renaissance, Paris, catalogue d'exposition, Conciergerie, 15 décembre 2004-28 février 2005, Paris, CTHS, 2004.

LEDUC-GUEYE Christine, « La peinture murale en Anjou et dans le Maine aux XV^e^ et XVI^e^ siècles », thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de CHÂTELET Albert, Université Marc Bloch, Strasbourg, 1999.

LEDUC-GUEYE Christine, *D'intimité et d'éternité, la peinture monumentale en Anjou au temps du roi René*, Lyon, Lieux dits, 2007.

LEFÉBURE Christophe, *Églises peintes, peintures murales du Moyen Âge*, Rennes, Ouest-France, 2010.

LEFEBVRE Bastien, *La formation d'un tissu urbain dans la Cité de Tours : du site de l'amphithéâtre antique au quartier canonial (5e-18e s.)*, thèse de doctorat en Histoire sous la direction de LORANS Elisabeth, GALINIE Henri, Université François-Rabelais, Tours, 2008.

LEGOUX Véronique, « Techniques en usage au cours de la période médiévale », dans TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire. Peintures murales médiévales en Touraine*, Chambray-lès-Tours, CLD, 2002, p. 13-17.

LEGOUX Véronique, SCHEFFER Marie-Eve, « Un exemple d'interdisciplinarité entre archéologues et conservateurs-restaurateurs », dans HANS-COLLAS Ilona (dir.), *Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, actes du colloque international (Toul, 3-5 octobre 2002), Vendôme, Cherche-Lune, 2002, p. 231-239.

LE LUEL Nathalie, « Travailler la terre pour accéder au ciel : les calendriers peints au seuil du sanctuaire des églises romanes », dans FRAY Sébastien, MOREL David, *La terre à l'époque romane : exploitations, usages et représentations*, actes du 24e colloque international d'art roman (Issoire, 17-19 octobre 2014), Issoire, Alliance Universitaire d'Auvergne, Aurillac, 2016, p. 193-215

LELONG Charles, *Touraine romane*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1977.

Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge, Actes du colloque, Saint-Lizier, 1er-4 juin 1995, Poitiers, CESCM, 1997.

Les Amis du Pays lochois, *Loches, Beaulieu et alentours*, éd. du livre d'histoire, Paris, 1997.

LETURQUE Anne, « *Sensim per partes discuntur quaelibet artes...* Chaque art s'apprend lentement, pas à pas... Mise en regard d'un savoir écrit sur l'art de peindre au Moyen Âge (le Liber diversarum artium - Ms H277 – Bibliothèque inter-universitaire de Montpellier – Faculté de Médecine) et d'un savoir-faire pratique (les œuvres peintes sur murs et sur panneaux de bois en Catalogne aux XIIe et XIIIe siècles) », thèse d'Histoire de l'Art, sous la direction de MALLET Géraldine et de CASTINEIRAS Manuel, Montpellier, CEMM, 2015.

LETURQUE Anne, « Concevoir et réaliser un décor monumental au Moyen Âge en Catalogne : l'exemple de Saint-Martin de Fenollar », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVII, Cuxa, 2016, p. 117-128.

LEVEEL Pierre, *Histoire de Touraine et d'Indre-et-Loire*, Chambray-lès-Tours, CLD, 1988.

LORANS Elisabeth, « *La formation de l'habitat et du paysage rural dans le Lochois du VIIIe au XIIIe siècle*», thèse en Histoire, sous la direction de CHEVALIER Bernard, Tours, Université de Tours, 1991.

LORANS Elisabeth (dir.), *Saint-Mexme de Chinon : V^e^-XX^e^ siècle*, Paris, CTHS, 2006.

LORANS Elisabeth, « Circulation et hiérarchie au sein des établissements monastiques : à propos de Marmoutier », dans LAUWERS Michel (dir), *Monachisme et espace social dans l'Occident médiéval*, Paris, Brepols, 2014, p. 324-386.

MAIREY Jeanne, « Les médaillons peints de la Sainte Chapelle, restaurations et techniques », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 1, 2001, p. 75-88.

MAGNANI Eliana, « Le pauvre, le Christ et le moine : la correspondance de rôles et les cérémonies du *mandatum* à travers les coutumiers clunisiens du XIe siècle », dans TABBAGH Vincent, *Les clercs, les fidèles et les saints en Bourgogne médiévale*, Dijon, éd. Universitaires de Dijon, 2005, p. 11-26.

MÂLE Émile, « Peintures, miniatures et vitraux de l'époque romane », dans MICHEL André (dir.), *Histoire de l'art*, Paris, Armand Colin, 1905, p. 756-781.

MANCHO Carles, *La peinture murale du haut Moyen Âge en Catalogne (IXe-Xe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2012.

MANCHO Carles, « La Crucifixion de Saint-Pierre de Sorpe et le crâne d'Adam au Golgotha : la complexité de la peinture murale romane pyrénéenne », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVII, 2016, p. 161-175.

MANE Perrine, « Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers monumentaux et enluminés en France aux XII^e^ et XIII^e^ siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, XXIX, n°3, Poitiers, CESCM, 1986, p. 257-264.

MANE Perrine, *La vie dans les campagnes au Moyen Âge à travers les calendriers*, Paris, la Martinière, 2004.

MARTOS-LEVIF Dominique, DETALLE Vincent, TRICHEREAU Barbara, BRISSAUD Didier, BAUCHAU Fanny, BOUILLON Nicolas, MOULINIER Brice, « La découverte d'une technique de peinture très élaborée », *La cathédrale gothique de Poitiers : restauration du bras sud du transept, 2012-2017*, Paris, Beaux-Arts, 2017, p. 72-75.

MARZAIS Amaëlle, « La chapelle (1510) et ses peintures (XVI^e^-XVIII^e^ siècles) au château de Véretz (Indre-et-Loire) », mémoire de Master 2 d'Histoire de l'art, sous la direction de SALAMAGNE Alain, 2 vol., Université François-Rabelais, Tours, 2016.

MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) : approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2 d'Archéologie, sous la direction d'EPAUD Frédéric et d'ANGHEBEN Marcello, 2 vol., Université François-Rabelais, Tours, 2017.

MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges à Rochecorbon (37) : étude technique, stylistique et iconographique », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. LXIV, 2018, p. 53-66.

MARZAIS Amaëlle, « Indre-et-Loire, Rochecorbon. Datation de la chaux (AMS) appliquée à une peinture romane », *Bulletin Monumental*, 177-3, 2019, p. 267-268.

MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Notre-Dame de Rivière : étude technique et réflexions sur leur mise en œuvre », *Bulletin Monumental*, ms. accepté.

MASMONTEIL Jean-Christophe, *Iconographie et culte de saint Eloi dans l'Occident médiéval*, Condé-sur-Noireau, Rencontre avec le patrimoine religieux, 2012.

MAUPEOU Catherine de, « Conservation et restauration des peintures murales en France, politique des cinquante dernières années », *Peintures murales 1*, *Monumental*, 18, Paris, éd. du Patrimoine, 1998, p. 9-19.

MAUPOIX Michel, *Peintures murales de l'Indre : de la couleur au symbole révélé*, Châteauroux, Conseil général de l'Indre, 2004.

MAYER Jannie, « Les relevés de peintures murales des Monuments historiques, une longue tradition », dans DENOËL Sophie (dir.), *Les peintures murales, les techniques*, actes du colloque (Liège, 2-3 octobre 2006), Les dossiers de l'IPW, 5, 2008, p. 37-48.

MAYR-HARTING Henry, *Ottonian Book illumination an historical study*, Londres, Harvey Miller Publisher, 1999.

MERIMEE Prosper, *Peintures de l'église de Saint-Savin*, Paris, La Documentation française, 1845.

MERINDOL Christian de, *Images du royaume de France au Moyen Âge, décors monumentaux peints et armoriés. Art et histoire*, Pont-Saint-Esprit, Conseil général du Gard, 2013.

MICHEL Paul-Henri, *Fresques romanes des églises de France*, Paris, éd. du Chêne, 1949.

MICHEL Paul-Henri, *La fresque romane*, Paris, Gallimard, 1966.

MORA Paolo, MORA Laura, PHILIPPOT Paul, *La conservation des peintures murales*, Bologne, Compositori, 1977.

MORTIER Jean-Baptiste, « Les fresques de l'église de Parçay », *Bulletin Monumental*, 95-1, 1936, p. 31-43.

MOULINIER Brice, DANDREL Claire, CANTE Emmanuelle, « La restauration des peintures murales de l'église abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe, Vienne », *Monumental*, 2, 2008, p. 12-14.

MOUNIER Aurélie, « *Aurum, argentum et aliae res innumerabiles*, les dorures dans les peintures murales médiévales du Sud-Ouest de la France », thèse de doctorat en Sciences archéologiques, sous la direction de BETCHEL Françoise, Université Michel de Montaigne, Bordeaux, 2011a.

MOUNIER Aurélie, DAYET Laure, DANIEL Floréal, BELIN Colette, « Fluorescence UV des liants employés dans les dorures sur peintures murales médiévales », *ArcheoSciences*, 35, 2011b, mis en ligne le 30 avril 2013, consulté le 01 janvier 2015.
URL : http://archeosciences.revues.org/2891

MOUNIER Aurélie, DANIEL Floréal, « Sgraffito, zwischgold et brocart appliqué. La dorure dans tous ses états au sein de quelques peintures murales (XI^{e}-XVI^{e} siècle) du Sud-Ouest de la France », *ArcheoSciences*, 37, 2013, mis en ligne le 17 avril 2015, consulté le 02 janvier 2017.
URL : http://archeosciences.revues.org/3970 ; DOI : 10.4000/archeosciences.3970

MOUSSAYE Rolland de La, *Petit guide des fresques romanes en France*, Paris, Maurice Girodias, 1956.

MOYRAND Henri, *Les fresques de l'église de Tavant*, Tours, Arrault & Cie, 1938.

MULLER Welleda, « Figures de l'*harmonia mundi* dans les manuscrits et les stalles gothiques en France », *Médiévales*, 66, 2014, mis en ligne le 05 juillet 2016, consulté le 14 novembre 2019.
URL : http://journals.openedition.org/medievales/7190

MUNTEANU Voichita, « A Romanesque copy of the Anastasis : the Chapel of St. Jean of Le Liget », *Gesta*, 16/2, 1997, p. 27-40.

NAGATSUKA Yasushi, *Descente de croix : son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV^{e} siècle*, Tokyo, Presses de l'Université Tokai, 1979.

NILGEN Ursula, « Les Plantagenêts à Chinon. A propos d'une peinture murale dans la chapelle Sainte-Radegonde », dans FAVREAU Robert, DEBLIES Marie-Hélène (dir.), *Iconographica, Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers, CESCM, 1999, p. 153-158.

NOIZET Hélène, « De l'église au territoire : les paroisses à Tours (XI^{e}-XIII^{e} siècles), *Médiévales*, 49, Paris, 2005, p. 45-56.

NORMAN Joanne S., *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York, Peter Lang, 1988.

NOWIK Witold, « Sources d'information concernant la composition matérielle de la polychromie monumentale à l'usage de l'histoire des techniques », dans HANS-COLLAS Ilona (dir.), *Peintures murales, quel avenir pour la conservation et la recherche ?*, actes du colloque international (Toul, 3-5 octobre 2002), Vendôme, Cherche-Lune, 2002, p. 149-165.

OTTAWAY John, « Quelques observations sur les peintures murales de la région nord-est des Pyrénées aux XI^e^ et XII^e^ siècles », *Revue d'Auvergne*, 106, 1992, p. 225-242.

OTTAWAY John, *Entre Adriatique et Atlantique. Saint-Lizier au premier âge féodal*, Saint-Lizier, Office de tourisme, 1994.

OURSEL Raymond, Bourgogne romane, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 7e édition, 1974 (reéd. 1958).

OURSEL Raymond, *Révélation de la peinture romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1980.

OURY Guy-Marie, « L'érémitisme au XII^e^ siècle dans le diocèse de Tours : Le Grais », *Revue Mabillon*, LVIII, no 244, 1971, p. 70.

PACE Valentino (dir.), *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Paris, Cerf, 2007.

PALAZZO Éric, « Foi et croyance au Moyen Âge. Les médiations liturgiques », *Annales : Histoire, Sciences Sociales*, 53 (6), Paris, Armand Colin, 1998, p. 1131-1154.

PALAZZO Éric, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2000.

PALAZZO Éric, « Les peintures de la crypte de Tavant : état de la question et perspectives de recherche », *Reading images and texts : Medieval images and texts as forms of communication*, Turnhout, 2005, p. 395-424.

PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « Les peintures de Saint-Pierre-les-Églises sont-elles carolingiennes ? Le nouvel éclairage des datations au radiocarbone », *Revue historique du Centre-Ouest*, IV, 2005, p. 335-349.

PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « Traitements et apparences des surfaces murales autour de l'an mil. Joints, enduits et polychromies », dans VERGNOLLE Eliane, BULLY Sébastien (dir.), *Le " premier art roman " cent ans après : la construction entre Saône et Pô autour de l'an mil, Études comparatives*, actes du colloque international (Baume-les-Messieurs et Saint-Claude, 18-21 juin 2009), Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2012, p. 205-220.

PARISET Jean-Daniel, « La collection de relevés de peintures murales de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine sous l'œil de la commission des monuments historiques », *In Situ*, 22, 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 26 septembre 2017.
URL : http://insitu.revues.org/10782 ; DOI : 10.4000/insitu.10782

PASQUINELLI Barbara, *Le geste et l'expression*, Paris, Hazan, 2005.

PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1990.

PIANO Natacha, « Saint-Sernin de Toulouse, datation archéologique et étude documentaire des fresques de la Passion (1119) », *Bulletin monumental*, 177-2, 2019, p. 101-112.

PISTRE Marie-Stéphen, ARCHIER Paul, VIEILLECAZES Catherine, « Technique et couleurs employées dans la chapelle historiée par le moine Denys de Fourna : étude d'une peinture murale athonite » *Archéosciences*, 25, G.M.P.C.A., 2001, p. 135-139.

PLUTINO Alice, SARRADE Carolina, RICHARD Noël, « Bleu ou *bleu* », *Microscoop*, 11, 2018, p. 10-11.

POINTEREAU Philippe, « La diversité des systèmes arborés et des pratiques de gestion dans le sud de l'Europe : les dehesas ibériques et les hautains méditerranéens », dans *Les trognes en Europe*, actes du colloque (Vendôme, 26, 27 et 28 octobre 2006), Vendôme, éd. Maison botanique, 2007, p. 1-6.

POULAIN Dominique, « Quelques décors fragmentaires : Thevet-Saint-Martin, Plaincourault, Sainte-Lizaigne », dans *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault,* Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988, p. 64-70.

PROUST Evelyne, *La sculpture romane en Bas-Limousin. Un domaine original du grand art languedocien*, Paris, Picard, 2004.

QUINCARLET Edouard, « L'église de Lignières », *La semaine religieuse*, t. 33, 1898, p. 40-45.

RANJARD Robert, *La Touraine archéologique, Guide du touriste en Indre-et-Loire*, éd. Régionales de l'Ouest, Mayenne, 1930 (reéd. 1986).

RAPIN Thomas, NOBLET Julien, « L'évolution de la façade de la cathédrale de Tours (XII^{e}-XVI^{e} siècles) », *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 2001, p. 67-77.

REGOND Annie, *Les peintures murales du XVI^{e} siècle dans la région Auvergne*, Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif central, 1983.

REGOND Annie, *Peintures murales médiévales, Images pour un message*, Paris, Rempart, 2004.

REILLE-TAILLEFERT Geneviève, *Conservation restauration des peintures murales de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Eyrolles, 2010.

REYNOLDS Roger E., « Eucharistic adoration in the Carolingian era ? : exposition of Christ in the host », *Peregrinations : Journal of Medieval Art and Architecture*, 4/2, 2013a, p. 70-153.

REYNOLDS Roger E., « Christ's Money : Eucharistic Azyme Hosts in the Ninth Century According to Bishop Eldefonsus of Spain : Observations on the Origin, Meaning, and Context of a Mysterious Revelation », *Peregrinations : Journal of Medieval Art and Architecture,* 4/2, 2013b, p. 1-69.

RIBAULT Jean-Yves, « Les carrières d'ocre de Saint-Georges-sur-la Prée (Cher), état des connaissances documentaires », dans Institut de recherche et d'histoire des textes, Centre de recherche sur les collections et Équipe Étude des pigments, histoire et archéologie (dir.), *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge,* Paris, CNRS, 2012, p. 207-212.

RICHÉ Pierre (dir.), *L'Europe de l'an Mil*, Paris, Zodiaque, 2001.

RIGAUX Dominique, *Le Christ du dimanche. Histoire d'une image médiévale*, Paris, L'Harmattan, 2005.

RIGAUX Dominique, *A la table du Seigneur : l'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris, Cerf, 2007.

ROCHETEAU Stéphane, « Le château de Chinon aux XII^e^ et XIII^e^ siècles », dans AURELL Martin (dir.), *La cour Plantagenêt (1154-1204),* actes du colloque (30 avril-2 mai 1999, Thouars), Poitiers, CESCM, 2000, p. 217-351.

ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « D'Auxerre à Cluny : technique de la peinture murale entre le VIII^e^ et le XII^e^ siècle en Bourgogne », *Cahiers de civilisation médiévale*, 157, Poitiers, CESCM, 1997, p. 57-90.

ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Étude comparative », dans SAPIN Christian (dir.), *Peindre à Auxerre au Moyen Âge, IXe-XIVe siècles. 10 ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre et à la cathédrale Saint-Etienne d'Auxerre*, Auxerre, CTHS, 1999, p. 261-262.

ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « L'art roman des Pyrénées : matériaux, technique et couleurs », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 12, 2008, mis en ligne le 01 juillet 2008, consulté le 18 mai 2020.
URL : http://journals.openedition.org/cem/7032

ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Gourdon, église Notre-Dame, les peintures romanes », *Congrès Archéologique de France*, 166e session, 2008, Paris, Société Française d'Archéologie, 2010, p. 217-224.

ROLLIER-HANSELMANN Juliette, *Peintures romanes : Bourgogne, Rhône-Alpes, Suisse romande*, Mâcon, Académie de Mâcon, 2014.

ROMANO Serena, « San Pietro, San Paolo, e la narraeione cristiana : riflessioni su una possibile storia », dans ANGHEBEN Marcello (dir.), *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale : la représentation de l'Ancien Testament aux IVe-XIIe siècles*, Turnhout, Brepols, 2020, p. 127-141.

ROQUES Gilles, « L'*œil* dans les locutions et expressions françaises », *Cahier des Annales de Normandie*, 26, Caen, Musée de Normandie, 1995, p. 375-385.

RUARD Guylaine, « Restauration/dérestauration en peinture murale : un problème entre histoire et actualité », mémoire de Master 1 Homme, Sociétés, technologies sous la direction de COSTA Sandra, Université Pierre Mendès, Grenoble, 2007.

RUSSO Daniel, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident : essai sur la formation d'une tradition iconographique », dans IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO Eric, RUSSO Daniel, *Marie, le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1997, p. 173-291.

RUSSO Daniel (dir.), *Couleur de temps, fragments d'histoire, peintures murales en Bourgogne XIIe-XXe siècles*, Dijon, Armançon, 2003, p. 1-26.

RUSSO Daniel (dir.), *Peintures murales médiévales, XIIe-XVIe siècle, regards comparés*, Dijon, éd. Universitaire de Dijon, 2005.

RUSSO Daniel, « Les fonctions de l'image dans un lieu cultuel : historiographie et problématiques », dans VOYER Cécile, SPARHUBERT Eric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Paris, Brépols, 2011, p. 129-134.

ROWLEY Neville, « Masolino et Masaccio : technique et style », *Perspective*, 2, 2006, p. 315-319, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 février 2021.
URL : http://journals.openedition.org/perspective/ 8191

SAINT-JOUAN Arnaud de, « Descartes, église Notre-Dame de la Haye », *Bulletin de la Société Archéologique de Touraine*, t. XLIV, 1996, p. 847-858.

SAINT-JOUAN Arnaud de, « Tours. Cathédrale Saint-Gatien : la restauration du décor intérieur du chœur », *Congrès Archéologique de France, 155e session : Monuments en Touraine*, 1997, Paris, Société Française d'Archéologie, 2003, p. 317-328.

SALET Francis, « La cathédrale de Tours », *Congrès Archéologique de France*, Tours, 1948, t. CVI, Paris, Société Française d'Archéologie, 1949, p. 29-40.

SAPIN Christian (dir.), *Edifices et peintures aux IVe-XIe siècles*, actes du colloque (7-8 novembre 1992), Auxerre, Musée d'Auxerre, 1994.

SAPIN Christian (dir.), *Peindre à Auxerre au Moyen Âge, IXe-XIVe siècles. 10 ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre et à la cathédrale Saint-Etienne d'Auxerre*, Auxerre, CTHS, 1999.

SARRADE Carolina, « La chapelle de Plaincourault (Indre), technique et iconographique des peintures romanes de l'abside », Vol. 1, mémoire de Master 2 sous la direction de M. ANGHEBEN, Université de Poitiers, 2006.

SARRADE Carolina, « Comprendre la technique des peintures romanes par le relevé stratigraphique », *In Situ*, 22, 2013, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 26 avril 2016. URL : http://insitu.revues.org/10641

SARRADE Carolina, « La nef de Saint-Savin : deux ateliers, deux techniques, approche archéologique des peintures », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVII, Cuxa, 2016, p. 103-116.

SCHEFFER Marie-Eve, « Chinon, la chapelle Sainte-Radegonde », dans ZADORA-RIO Élisabeth (dir.), *Atlas Archéologique de Touraine*, 53e Supplément *à la Revue Archéologique du Centre de la France*, FERACF, Tours, 2014.
URL : http://a2t.univ-tours.fr/notice.php?149, 2010

SOUCHAL Geneviève, « Le mécénat de la famille d'Amboise », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, t. 13, 3, 1976, p. 486-612.

SPARHUBERT Eric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultue*l, Paris, Brépols, 2011.

STEFANAGGI Marcel, « Les techniques de la peintures murales », Communication, Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH), Champs-sur-Marne, 1997.

STEFANAGGI Marcel, « Connaissance et conservation des peintures murales, évolution des méthodes scientifiques d'analyse », *Peintures murales 1, Monumental*, 18, Paris, éd. du Patrimoine, 1998, p. 21-29.

SUBES Marie-Pasquine, « La vie de saint Maurille à la cathédrale d'Angers », dans JOUBERT Fabienne (dir.), *L'artiste et le commanditaire aus derniers siècles du Moyen Âge (XIII^e - XVI^e siècles*), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 37-55.

SUBES-PICOT Marie-Pasquine, « Découverte de peintures murales du XIV^e et du XV^e siècles dans l'église Notre-Dame de Rigny », *Bulletin Monumental*, 148-4, 1990, p. 427-432.

SUBES-PICOT Marie-Pasquine, « Peinture sur pierre : note sur la technique des peintures du XIII^e siècle découvertes à la cathédrale d'Angers », *Revue de l'Art*, n° 97, 1992, p. 85-93.

TERRIER ALIFERIS Laurence, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230), Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2016.

TERRIER-FOURMY Bérénice, *Voir et croire : Peintures murales médiévales en Touraine*, Tours, Conseil Général d'Indre-et-Loire, 2002.

THIBOUT Marc, « À propos des peintures murales de la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon », *Bulletin Monumental*, 125-1, 1967, p. 95-96.

THOUMIEU Marc, *Dictionnaire d'iconographie romane*, Paris, Zodiaque, 1996.

TOUBERT Hélène, « Une scène des fresques de Tavant et l'iconographie des mois », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°64, Poitiers, CESCM, 1973, p. 279-286.

TOUBERT Hélène (dir.), *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988a.

TOUBERT Hélène, « Les peintures romanes du Centre de la France », dans *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988b, p. 9-12.

TOUBERT Hélène, « Peinture, iconographie et histoire : la salle capitulaire de la Trinité de Vendôme », dans *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988c, p. 29-40.

TOUBERT Hélène, *Un art dirigé : réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, 1990.

TREFFORT Cécile (dir.), *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, vol. 25, Paris, CNRS, 2014.

TREILHOU Stéphane, « Fresque et peinture murale : recherches sur la nature de la technique picturale romaine », dans FUCHS Michel, MONIER Florence (dir.), *Les enduits peints en Gaule romaine, approches croisées*, Dijon, ARTEHIS, 2020, p. 251-255.

TROCME Suzanne, « Remarques sur la facture des peintures murales de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux-Chinon*, t. VI, 10, 1966, p. 542-549.

TROCME Suzanne, « Recherches sur la facture des peintures murales de la chapelle Sainte-Radegonde à Chinon », *Bulletin de la Société des Amis du Vieux-Chinon*, t. VII, 2, 1968, p. 182-185.

VALEUR Bernard, « La chimie crée sa couleur … sur la palette du peintre », dans DINH-AUDOUIN Munh-Thu, JACQUESY Rose-Agnès, OLIVIER Danièle, RIGNY Paul (dir.), *La chimie et l'art*, Paris, EDP Sciences, 2010, p. 130-167.

VELMANS Tania, ALPAGO NOVELLO Adriano, *Miroir de l'invisible : peintures murales et architecture de la Géorgie*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1996.

VENIEL Florence, *Le costume médiéval*, Bayeux, Heimdal, 2008.

VETRO José, « Les peintures murales du château de Streversdorp à Montzen », *CeROArt*, 9, 2014, mis en ligne le 23 janvier 2014, consulté le 12 janvier 2018.
URL : http:// journals.openedition.org/ceroart/3800

VERGNOLLE Eliane, *Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XI^e siècle*, Paris, Picard, 1985.

VERGNOLLE Éliane, « Peinture et architecture : l'ancienne église abbatiale de Méobecq », dans *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Cahier de l'Inventaire, 15, Poitiers, CESCM, 1988, p. 13-19.

VERGNOLLE Eliane, « L'Art des frises dans la vallée de la Loire », dans KAHN Deborah (dir.), *The romanesque frieze and its spectator*, Londres, Harvey Miller publishers, 1992, p. 97-120.

VERGNOLLE Eliane, *L'art roman en France*, Paris, Flammarion, 1994 (reéd. 2009).

VERRIER Jean, « Tavant », *Congrès archéologique de France*, Tours, 1948, 106^e session, Paris, 1948, p. 314-321.

VICTOIR Géraldine, « La polychromie de la cathédrale de Noyon et la datation des voûtes quadripartites de la nef », *Bulletin monumental*, 163-3, 2005, p. 251-254.

VICTOIR Géraldine, *Gothic Wall Painting in Picardy, ca. 1250-ca. 1350,* thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de CROSSLEY Paul et de PARK David, Courtauld Institute of Art, Université de Londres, 2010a.

VICTOIR Géraldine, « La peinture murale du palais du séjour », *Art et architecture à Étampes au Moyen Âge, Mémoires et documents de la Société historique et archéologique de l'Essonne et du Hurepoix,* t. 20, Étampes, Société historique et archéologique de l'Essonne et du Hurepoix, 2010b, p. 155-177.

VICTOIR Géraldine, « La polychromie et l'apport de son étude à la connaissance de l'architecture gothique », dans TIMBERT Arnaud, DAUSSY Stéphanie-Diane (dir.), *Architecture et sculpture gothiques : renouvellement des méthodes et des regards,* Actes du colloque international de Noyon, 19-20 juin 2009, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 121-135.

VICTOIR Géraldine, « Le goût de la pierre de taille en Picardie aux XI^{e} et XII^{e} siècles : pierre apparente et pierre feinte », dans GÓMEZ URDÁÑEZ Carmen (dir.), *Sobre el color en acabado de la arquitectura histórica*, Saragosse, Presses de l'université de Saragosse, 2013, p. 47-71.

VICTOIR Géraldine, DAVY Christian, LEDUC-GUEYE Christine, VUILLEMARD-JEAN Anne (dir.*), 1994-2014, vingt années de découvertes de peintures monumentales : bilans et perspectives*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018.

VIVIER Fabien, « La collégiale de Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire) : Recherches sur les liens entre l'architecture ecclésiale, son agencement iconographique, et la liturgie d'une communauté canoniale au Moyen Âge », thèse de doctorat en Histoire de l'Art, sous la direction de PHALIP Bruno, Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II, 2014, mis en ligne le 23 novembre 2017, consulté le 19 février 2020.
URL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01466808

VOISENET Jacques, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval, le bestiaire des clercs du V^{e} au XII^{e} siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.

VOYER Cécile, « Les images peintes de la crypte de Saint-Aignan sur Cher : une image de la confession », *Journées d'étude - L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, 2005, Poitiers, p. 221-237.

VOYER Cécile, SPARHUBERT Eric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel,* Paris, Brépols, 2011.

VOYER Cécile, « Les Plantagenêts et la chapelle Sainte-Radegonde de Chinon : une image en débat », *Revue 303*, Paris, éd. du CNRS, 2014, p. 187-192.

VUILLEMARD Anne, « La polychromie de l'architecture gothique à travers l'exemple de l'Alsace. Structure et couleur : du faux appareil médiéval aux reconstitutions du XXI^e siècle », thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de RECHT Roland, université Marc-Bloch, Strasbourg, 2003.

WERCKMEISTER Otto Karl, « The Lintel Fragment Representing Eve from Saint-Lazare, Autun », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*s, 35, 1972, p. 1-30.

WETTSTEIN Janine, *Fresques et peintures dans les églises romanes en France*, Paris, Le Prat, 1974.

WETTSTEIN Janine, *La fresque romane. Etudes comparatives. II : La route de Saint-Jacques, de Tours à León*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1978.

WEYER Angela, PICAZO Pilar Roig, POP Daniel, CASSAR JoAnn, OZKOZE Aysun, VALLET Jean-Marc, SRSA Ivan, *European illustrated glossary of conservation terms for wall paintings and architectural surfaces*, Petersberg, Michel Imhof Verlag, 2015.

ZADORA-RIO Elisabeth (dir.), *Des paroisses de Touraine aux communes d'Indre-et-Loire, la formation des territoires*, 34^e supplément à la *Revue Archéologique du Centre de la France*, Tours, FERACF, 2008.

ZADORA-RIO Élisabeth, GALINIÉ Henri, « Rigny-Ussé : les trois églises successives de Rigny (7^e /8^e s.-1859) », dans ZADORA-RIO Élisabeth (dir.), *Atlas Archéologique de Touraine*, 53^e Supplément *à la Revue Archéologique du Centre de la France*, FERACF, Tours, 2014.
URL : http://a2t.univ-tours.fr/notice.php?id=190, 2011

ZANARDI Bruno, BLAMOUTIER Nadine, « Projet dessiné et « patrons » dans le chantier de la peinture murale au Moyen Age », *Revue de l'Art*, 124, Paris, 1999, p. 43-55.
https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1999_num_124_1_348445

ZVERINA Josef, « Les peintures de la crypte de Tavant », *Orientalia christiana periodica*, Rome, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1947, p. 675-693.

Rapports

ANGHEBEN Marcello, CASTILLO Carlos, *Rapport annuel de la première campagne d'études et de relevés des peintures murales de la crypte*, CESCM, Poitiers, Archives de la Mairie de Tavant, 2003.

ANGHEBEN Marcello, CASTILLO Carlos, *Rapport annuel de la deuxième campagne d'études et de relevés des peintures murales de la crypte*, CESCM, Poitiers, Archives de la Mairie de Tavant, 2004.

Anonyme (Atelier ARCOA), *Rapport d'intervention, travaux de restauration générale et mise en valeur*, lot n°6 : peintures murales, Indre-et-Loire (37), Sennevières, chapelle Saint-Jean du Liget », Montesson, 2009.

Anonyme (Atelier de Restauration Taillefert), *Lignières-de-Touraine (Indre-et-Loire), église Saint-Martin : mémoire de restauration des peintures murales*, Luxembourg, 2009, MAP 2009/13/8, n°211-240, Charenton-le-Pont.

Anonyme (Atelier de Restauration Taillefert), *Cathédrale Saint-Gatien de Tours, chapelle des Enfants de Charles VIII : restauration des peintures murales*, Luxembourg, 2011a, ADIL, CACOA n° 400.

Anonyme (Atelier de Restauration Taillefert), *Tavant, église Saint-Nicolas, crypte, mémoire justificatif d'assainissement et de restauration des peintures murales,* Archives de la Mairie de Tavant, 2011b.

Anonyme (Atelier de Restauration Taillefert), *Tavant, église Saint-Nicolas, crypte, mémoire final de traitement en conservation et de restauration des peintures murales,* Archives de la Mairie de Tavant, 2012.

Anonyme (Atelier Restauration Taillefert), *Cravant-les-Côteaux, église Saint-Léger – étude et investigation en recherche de peintures murales*, Luxembourg, 2013.

Anonyme (Entreprise Lithos), *Eglise Notre-Dame de La Haye, Descartes*, lot. 2 – peintures murales, 2005, DRAC.

Anonyme (LRMH), *Parcay-Meslay, église Saint Pierre, cul-de-four de l'abside, étude des peintures murales du XII^e^ siècle,* rapport n°1022 A, MAP, 1997/046/0023/47/46/23 - Parcay-Meslay., Paris, 1997.

Anonyme (LRMH), *Eglise Saint-Laurent, peintures murales du mur sud de la première travée de la nef et du mur ouest de la nef centrale – Etude stratigraphique et analyses physico-chimiques*, Paris, 2004, 37020-3 OM1 (rapport n°1146 A), DRAC Centre, Orléans.
BILLAULT V. (Etudes Recherches Matériaux), *Caractérisation d'enduits peints, Notre-Dame de La Haye, Descartes (37),* Poitiers, 2005, DRAC.

BOUVIER Armel (CIRAM), *R 1116-AR-269A C14 LAT-CITERES Rochecorbon, Datation par AMS de la chaux constituant la peinture*, Bordeaux, 2017, rapport reproduit dans MARZAIS A., « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) :

approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2, 2. vol., Archéologie, Université François-Rabelais, Tours, 2017.

CASTANDET Stéphanie (CIRAM), *Rapport 1216-MH-326H*, DRAC, 37197-1, T3, 2017.

CASTILLO Carlos, *Rapport annuel de la troisième campagne d'études et de relevés des peintures murales de la crypte*, CESCM, Poitiers, Archives de la Mairie de Tavant, 2005.

Conservatoire Muro dell'Arte, *Peintures murales de l'église Notre-Dame de Rigny, conservation - restauration du transept sud, rapport d'intervention*, DRAC, 37197-1, T3, 2017.

Conservatoire Muro dell'Arte, *Diagnostic des peintures murales de l'église Saint-Pierre de Parçay-Meslay dans le cadre de la mission de maîtrise d'ouvrage*, Orbigny, 2019.

CHRISTEN DE Marie-France, *Rapport technique protection des peintures murales*, DRAC, Tavant, église, 37255-1, 1990.

DORMOY Christian (Archéolabs), *Expertise dendrochronologique d'échantillons provenant des charpentes de l'église Saint-Léger à Cravant-les-Côteaux*, Saint-Bonnet, 2014.

EVANGELISTI Élisabeth, LEGOUX Véronique, *Église Saint-Georges de Rochecorbon, Rapport de restauration des peintures murales*, Tours, 1994, CACOA 37, ADIL, Tours.

EVANGELISTI Élisabeth, *Rivière (37), église Notre-Dame, travaux de conservation-restauration des peintures murales du porche*, Paris, 1996, 1997/024/008, MAP, Charenton-le-Pont.

GODIN Rosalie, Chinon (37), *chapelle Sainte-Radegonde, pré-rapport: sondages avril-mai 2006*, Archives du Service Patrimoine de la ville de Chinon, 2006.

GODIN Rosalie, *Chinon (Indre-et-Loire), chapelle Sainte-Radegonde, peinture rupestre, paroi nord, Interventions conservatoires sur la peinture romane « Cortège royal »*, Archives du Service Patrimoine de la ville de Chinon, 2008.

GODIN Rosalie, *Chinon (37), chapelle Sainte-Radegonde, peintures rupestres de la chapelle Saint-Mexme et la Légende de sainte Radegonde, interventions d'urgence*, Archives du Service Patrimoine de la ville de Chinon, 2011.

HURON Nicolas, *L'église de Saint-Christophe-sur-le-Nais*, rapport d'études, ECCLESIA, Tours, 1998.

LAMBERT Georges-Noël, JACQUET Gaëlle, *Datation dendrochronologique de bois provenant du prieuré Saint-Jean-du-Grais, Azay-sur-Cher (37)*, laboratoire de Chrono-écologie de Besançon, Besançon, 1998.

LEGRAND Didier (Eures Consorzio), *Etude des peintures murales de la chapelle au rez-de-chaussée de la tour sud, collégiale Saint-Mexme, Chinon*, 1998, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Charenton-le-Pont, 1997/039/200/03523.

LEGOUX Véronique, *Indre-et-Loire, Azay-le-Rideau, église Saint-Symphorien, rapport d'étude et de conservation-restauration de peintures murales*, Tours, 1998.

LEGOUX Véronique, *Etude et conservation des peintures murales de l'église Saint-Laurent de Beaulieu-lès-Loches*, 4 vol., Tours, 1999-2004, 37020-3 OA, DRAC Centre, Orléans.

LEGOUX Véronique, *Azay-le-Rideau, église Saint-Symphorien, peintures murales de l'abside, intervention après sinistre*, Tours, 2007, DRAC Centre, 37014 T2.

LEGOUX Véronique, *Tours, cathédrale Saint-Gatien, collatéral sud de l'avant nef et chapelle des enfants de Charles VIII : rapport d'étude de peintures murales*, 2 vol., Tours, DRAC, 56/20.20 FO 2003/058, 2005a.

LEGOUX Véronique, *Devis d'étude des peintures murales, église Saint-Nicolas et crypte*, DRAC, 37255-1 OMT1, 2005b.

LEGOUX Véronique, *Rochecorbon, Ancienne église Saint-Georges, Phase diagnostic Peintures murales, Bilan technique et sanitaire des peintures murales*, Tours, 2020, archives personnelles de la restauratrice.

MARZAIS Amaëlle, *Peintures murales des églises Saint-Nicolas (Tavant), Saint-Georges (Rochecorbon) et la chapelle Sainte-Radegonde (Chinon) : rapport de prospection thématique et résultats des analyses*, Tours, 2019, DRAC Centre-Val de Loire.

MOULINIER Brice, *Rapport des travaux de restauration des peintures murales de la chapelle des enfants de Charles VIII de la cathédrale de Tours*, Blois, 1994, archives personnelles du restaurateur.

MOULINIER Brice, *Rapport de restauration des peintures murales de la tour nord*, 2001, Blois, archives personnelles du restaurateur.

MOULINIER Brice, *Rigny-Ussé, église Notre-Dame, peintures murales, étude préliminaire*, DRAC, 37197-1, G1, 2007.

OLIVERES Joël, *Dossier restauration Saint-Christophe-sur-le-Nais*, Tours, 1990, FO.89.35.059, DRAC Centre, Orléans.

PLUTINO Alice, RICHARD Noël, *Results of the analysis on the blue colors in the Saint Georges' chapel in Rochecorbon*, rapport XLIM, Poitiers, 2017, rapport reproduit dans

MARZAIS Amaëlle, « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) : approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2, 2. vol., Archéologie, Université François-Rabelais, Tours, 2017.

POIRIER Clémence, MARZAIS Amaëlle, *Saint-Christophe-sur-le-Nais (37), église Saint-Christophe, étude technique des peintures murales*, Tours, 2018, DRAC Centre, Orléans.

PONSOT Patrick, *Eglise Notre-Dame de Rigny à Rigny-Ussé, étude préalable à la restauration générale*, DRAC, 37197-1, G1, 2007.

SAINT-JOUAN Arnaud de, *Descartes, église Notre-Dame – étude pour la restauration générale*, Tours, 1999, DRAC.

SAINT-JOUAN Arnaud de, *Cravant-les-Côteaux, ancienne église Saint-Léger, étude – diagnostic pour la restauration générale*, Tours, 2011, DRAC.

SARRADE Carolina, *Etude stratigraphique, technique et analyse du pigment rouge*, ERM, Poitiers, 2017, rapport reproduit dans MARZAIS A., « Les peintures romanes de l'église Saint-Georges de Rochecorbon (Indre-et-Loire) : approches technique, iconographique et stylistique », mémoire de Master 2, 2. vol., Archéologie, Université François-Rabelais, Tours, 2017.

SARRADE Carolina, *Analyse technique et matérielle des peintures de la nef de Saint-Savin Rapport d'intervention*, Poitiers, DRAC, version corrigée Octobre 2016.

STEFANAGGI Marcel, *Rapport n° 400, peintures du chœur et de la crypte*, LRMH, DRAC, 37255-1 OMT1, 1977.

Amaëlle MARZAIS

De la main à l'esprit : étude sur les techniques et les styles des peintures murales dans l'ancien diocèse de Tours (XI^{e}-XV^{e} siècles)

Résumé

Cette thèse se propose de retracer l'histoire des pratiques de la peinture murale dans dix-neuf édifices religieux de Touraine décorés entre les XI^{e} et XV^{e} siècles. Les sites étudiés regroupent des édifices majeurs tels que l'église et la crypte de Tavant, la collégiale de Chinon, la cathédrale de Tours ou encore la chapelle du Liget, ainsi que des édifices moins connus, par exemple : les églises paroissiales de Rochecorbon, de Cormery ou de Sorigny. Remises dans leur contexte architectural, les peintures sont étudiées à travers deux aspects étroitement liés : la technique et le style. Traité sur un temps long, le sujet permet d'appréhender les continuités et les ruptures dans les pratiques picturales et les modes opératoires. Les étapes du processus créatif sont appréhendées à l'aide de relevés stratigraphiques des peintures. Ils permettent de déterminer les outils employés, le déroulement et l'organisation du chantier ainsi que les gestes effectués par les peintres. La technique picturale, les gestes et la culture visuelle du peintre conditionnent ainsi le produit fini. L'analyse conjointe du style et de la technique permet d'identifier les différents ateliers médiévaux de Touraine et de questionner leur itinérance. La reconnaissance des caractères des œuvres de ce corpus sert de base à une analyse comparative. Enfin, la création d'une chrono-typologie des styles et des techniques est rendue possible grâce à la confrontation des indices architecturaux, iconographiques, techniques, stylistiques et, selon la possibilité, des analyses en laboratoire. Elle est complétée par des comparaisons avec la production figurative française, ce qui permet de replacer la peinture tourangelle dans un environnement architectural et pictural plus vaste.

Mots-clés : Peinture murale, Décor peint, Technique, Médiéval, Touraine

Résumé en anglais

This work traces the history of mural painting practices in nineteen religious buildings in Touraine decorated between the 11th and 15th centuries. The sites studied include major buildings such as the church and crypt of Tavant, the collegiate church of Chinon, Tours' cathedral and the chapel of Liget, as well as lesser-known buildings such as the parish churches of Rochecorbon, Cormery and Sorigny. Placed in their architectural context, the paintings are studied through two closely related aspects: technique and style. Treated over a long period of time, the subject allows us to understand the continuities and ruptures in the pictorial practices and operating methods. The stages of the creative process are apprehended with the help of stratigraphic drawings of the paintings. They make it possible to determine the tools used, the progress and organisation of the work site and the gestures made by the painters. The painter's technique, gestures and visual culture thus condition the finished product. The joint analysis of style and technique makes it possible to identify the various medieval workshops in Touraine and to question their itinerancy. The recognition of the characteristics of the works in this corpus serves as a basis for a comparative analysis. Finally, the creation of a chrono-typology of styles and techniques is made possible thanks to the comparison of architectural, iconographic, technical and stylistic clues and, where possible, laboratory analyses. It is completed by comparisons with French figurative production, which makes it possible to place Touraine painting in a wider architectural and pictorial environment.

Keywords : Wall painting, Painted decor, Technique, Medieval, Touraine