



Michelle Gaborit

Les peintures murales de Saint-Pierre de La Sauve-Majeure : restauration ou pastiche ?

In *L'Entre-deux-Mers à la recherche de son identité*, Actes du cinquième colloque tenu à La Sauve-Majeure les 9, 10, 16 et 17 septembre 1995, CLEM, 1996, pp. 275-285.



Conditions d'utilisation : l'utilisation du contenu de ces pages est réservée à un usage personnel et non-commercial. Toute autre utilisation est soumise à une autorisation préalable du CLEM. Contact : clempatrimoine@free.fr.



Citer ce document : Gaborit (Michelle), Les peintures murales de Saint-Pierre de La Sauve-Majeure : restauration ou pastiche ?, *L'Entre-deux-Mers à la recherche de son identité*, Actes du 5e colloque tenu à La Sauve-Majeure les 9, 10, 16 et 17 septembre 1995, CLEM, 1996, pp. 275-285.
<http://www.clempatrimoine.com>

Les peintures murales de Saint-Pierre de la Sauve-Majeure : restauration ou pastiche ?

MICHELLE GABORIT

Maître de Conférences

*Université Michel de Montaigne - Bordeaux III
Centre de Recherches Les Omayy, Bordeaux.*

L'église paroissiale du bourg de la Sauve, bien visible depuis le portail occidental de l'abbaye, dresse le mur oriental de son chevet comme une façade décorée tournée vers le village et vers le monastère.

ARCHITECTURE

Une première église à la fin du XI^{ème} siècle

Sa fondation est attribuée par la tradition¹ à Saint Gérard lui-même, quelques années après la création de la grande communauté monastique. Le mur sud de la nef conserve d'ailleurs dans la seconde travée, un appareil de petits moellons cubiques assez réguliers, qui s'élève jusqu'aux deux-tiers de la hauteur, et qui pourrait être le seul reste de l'église qui s'élevait en ce lieu dès la fin du XI^{ème} siècle, et sur laquelle, en l'absence de fouilles archéologiques, nous ne sommes pas vraiment renseignés. On peut cependant supposer que la nef de cette église, semblable en cela aux exemples bien connus de ce type de construction dans la région, ne devait pas être voûtée.

L'église à une nef et chevet plat

L'église actuelle se compose d'une nef de trois travées terminée par un chevet plat. Elle est flanquée au nord par une chapelle de deux travées, ajoutée postérieurement.

L'église proprement dite a été construite dans un premier temps: elle possède un plan barlong très simple. Toutefois des irrégularités entre les travées et la présence de l'appareil de moellons déjà mentionné montrent bien que cet édifice a été élevé sur l'emplacement d'une église antérieure.



Eglise Saint-Pierre de La Sauve-Majeure. Mur sud.

A l'extérieur, l'appareil, de moyennes dimensions, est très soigné : les travées sont séparées par des contreforts d'épaisseur inégale. L'aspect général est simple, presque austère. La troisième travée et le chevet ont conservé au sud des baies de disposition identique. Les deux ouvertures géminées, en plein cintre, à double ébrasement, sont surmontées par une moulure saillante formée par un double tore, puis par un oculus à double ébrasement.

Le haut des murs goutteraux se termine par une corniche saillante reposant sur des modillons simplement épannelés.

Ainsi, l'aspect général du mur sud, conservé presque complètement dans son état d'origine, garde beaucoup de caractères rappelant l'architecture romane.

Le mur occidental, sans décor sculpté, est renforcé par un contrefort médian. Il était sans doute prévu pour porter un clocher comme le montrent certaines gra-



Gravure de Léo Drouyn

vures de Léo Drouyn, en particulier dans l'album de la Grande Saue'.

A l'austérité de ce mur ouest s'oppose la richesse du mur oriental, tourné vers l'abbaye et conçu comme une façade.

La partie inférieure forme un avant-corps plus épais terminé par une corniche portée par des modillons sculptés¹, et encadré par deux puissants contreforts qui montent au delà de l'épaississement du mur, jusqu'à l'épaule du fronton.

Un oculus et une baie en plein cintre assurent l'éclairage du haut du mur. En dessous, trois baies en plein cintre - celle du centre plus importante et surélevée - sont encadrées par une série de moulures, comprenant un tore épais et saillant, qui se poursuivent au dessus de quatre niches de forme irrégulière placées entre les fenêtres.

Léo Drouyn avait déjà remarqué que le tracé de ces niches correspondait exactement en hauteur et en largeur, aux oeuvres sculptées² qui y sont placées : un Saint Michel terrassant le dragon au nord, puis Saint Jacques en pèlerin portant le bourdon et la besace, une Vierge à l'Enfant, couronnée, assise sur un trône surmontant une colonne, et enfin Saint Pierre patron de l'église, tenant la clé. Aux pieds de ce dernier, un petit personnage abrité sous un dais est prosterné. Il porte l'habit monacal. Il s'agit sans doute de l'abbé de la Saue Majeure.

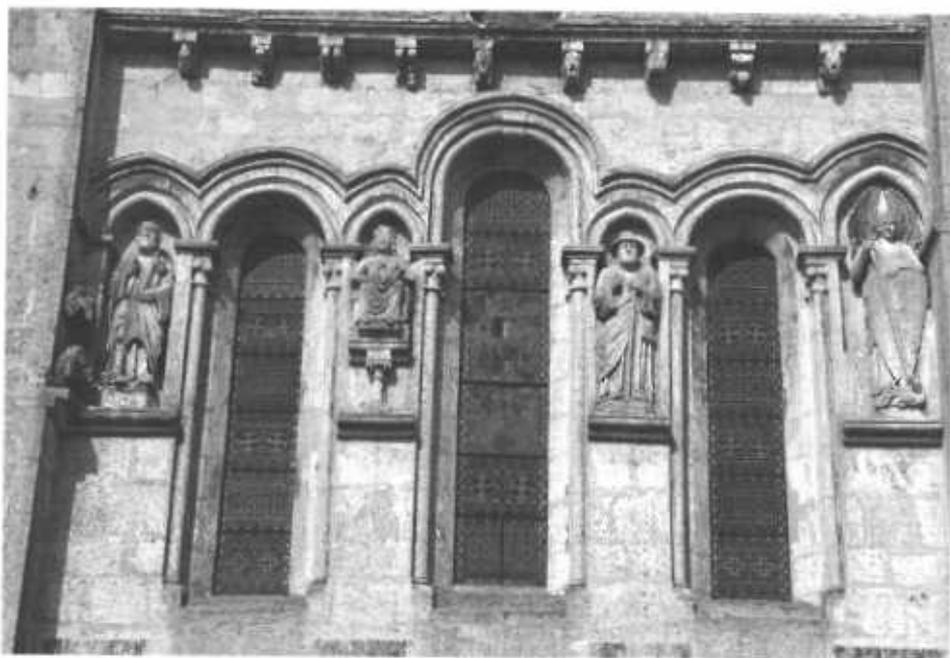
Ainsi cette présence matérialise les liens puissants³ qui unissent l'église paroissiale du village et l'abbaye toute proche.

On pénètre dans l'église par un portail placé dans un avant corps qui occupe le mur sud de la première travée, entre deux contreforts⁴.

Au dessus de la porte une niche abrite une statue de Saint Pierre, très érodée⁵. L'archivolte du portail en arc brisé est formé d'une série de tores fortement saillants. Les chapiteaux qui les reçoivent sont à crochets.

A l'intérieur, tout l'édifice est voûté par des ogives quadripartites. Les travées sont fortement marquées par des doubleaux en arc brisé, de section rectangulaire, dont les angles sont adoucis pour former deux tores. Une déviation d'axe assez sensible peut être observée dans la première travée; de dimensions plus réduites.

Ces voûtes retombent sur des piles fasciculées parfaitement adaptées aux



Mur du chevet : Saint Pierre, la Vierge, Saint Jacques et Saint Michel.



La nef depuis le chevet : la chapelle nord.

retombées des nervures. Les chapiteaux trapus qui reçoivent ces dernières sont sculptés de feuillages terminés par des boules.

Enfin les bases de ces colonnes restent dans la tradition romane, avec leur socles parallélépipédiques dont les angles reçoivent des boules.

Ainsi, l'architecture de l'église Saint Pierre est homogène, et bien que réutilisant des murs plus anciens, le bâtiment fut élevé en une seule campagne. Les nets souvenirs de l'art romane, la forme des chapiteaux, celle des nervures et des doubleaux, nous conduisent à proposer une date assez précoce dans le XIII^{ème} siècle avec un achèvement du voûtement dans les années 1220-1225²⁰.

Les agrandissements au nord

L'édifice fut modifié à la fin du Moyen-Age par le percement de deux grandes arcades en arc brisé dans les seconde et troisième travées au nord de la nef, permettant ainsi la communication avec une chapelle rectangulaire à deux travées, que deux fenêtres en ogive éclairent. Un voûtement d'ogives quadripartites retombe sur des supports circulaires adossés à l'an-

cienne nef du XIII^{ème} siècle, et sur des piliers hélicoïdaux au nord. Le profil aigu des arcs et des nervures, qui se fondent dans les supports, indique que la chapelle fut ajoutée dans la première moitié du XVI^{ème} siècle²¹.

UN DECOR PEINT MEDIEVAL, QUI EST PARVENU JUSQU'A NOUS PAR L'INTERMEDIAIRE D'UN PASTICHE DU DIX-NEUVIEME SIECLE.

L'intérieur de l'église est entièrement revêtu de peintures murales, non seulement les murs eux-mêmes mais les voûtes, leurs nervures et leurs clés, ainsi que les piliers, avec leurs chapiteaux, et l'ébrasement des baies.

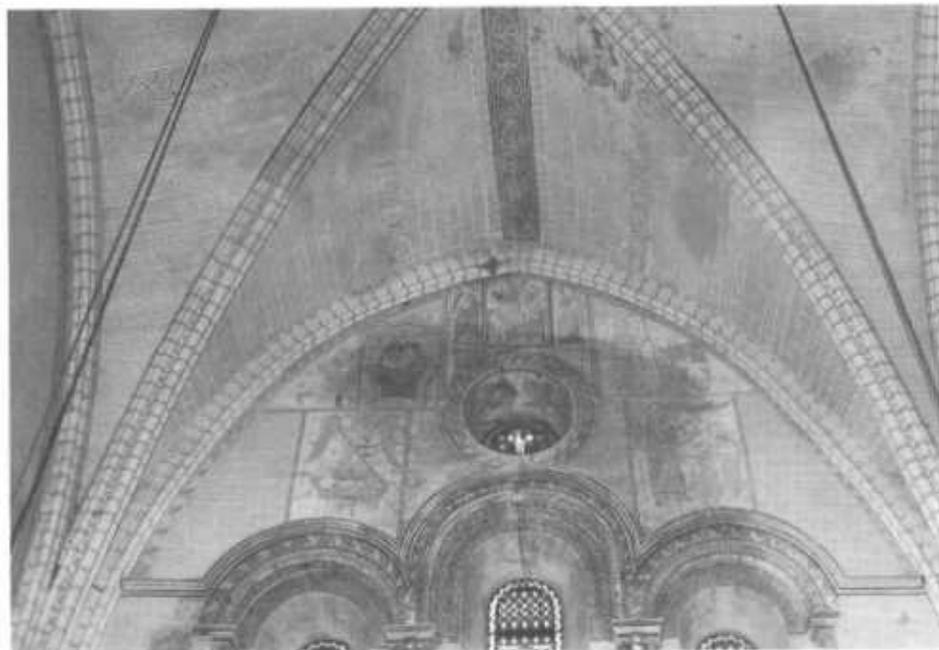
Ces peintures ont donc un caractère architectonique dominant. D'autre part, une iconographie se développe dans une série de «tableaux» placés dans le chevet

de l'église, sur les parois de la chapelle et sur le revers de la façade occidentale.

L'impression d'ensemble est la même dans tout l'édifice: emploi général d'un faux-appareil très régulier, couleurs adoucies à base de jaune et rouge, de blanc et de noir, avec plus rarement du vert turquoise, trait continu cernant figures et formes...

Pourtant nous savons par l'analyse architecturale que l'édifice a été construit en deux campagnes. Il en est de même en fait pour les peintures²²: Celles de la nef et du chevet sont dues à une campagne du XIII^{ème} siècle, celles de la chapelle nord auxquelles on peut rattacher le tableau du revers de la façade occidentale sont datées par une inscription de 1566.

Avant d'étudier plus en détail ces peintures du point de vue iconographique et stylistique, il faut donc tout d'abord mesurer la part prise dans l'aspect actuel de ces oeuvres, par les travaux du XIX^{ème} siècle.



Disposition générale des peintures murales sur le mur oriental.

Une campagne de peinture très bien documentée

Déjà en 1851 Léo Drouyn¹¹ avait noté la présence de peintures murales du XIII^{ème} siècle sur les voûtes de la nef et du chevet.

Au début de l'année 1865¹² furent mises au jour les peintures des murs du chevet qui furent décrites et commentées. Le maire de la Sauve prévient en juin de la même année le Préfet, qui alerte la Commission des Monuments Historiques¹³. On décide alors de faire un fac-similé grandeur nature des peintures¹⁴.

La Commission des Monuments Historiques délègue une sous-commission, d'abord présidée par Léo Drouyn, qui cède sa place à son ami, le Marquis de Castelnau d'Essenault. Ce dernier établit un rapport préalable à la restauration¹⁵.

La responsabilité scientifique des travaux est alors confiée à Joseph Villiet, peintre et restaurateur de peintures murales, membre de la sous-commission des Monuments Historiques¹⁶. Villiet propose pour l'exécution des travaux le peintre Rigaud. L'ouvrage est financé en partie par la municipalité pour le gros oeuvre, en partie pour les peintures par la fabrique de Saint-Pierre de la Sauve, qui dès décembre 1865 prévoit de nouvelles ressources¹⁷ lui permettant de réaliser un emprunt sur quatre ans.

Toutes les conditions étant réunies, les travaux débutent alors au début de l'année 1866. Le chantier est terminé en quatre mois.

Ainsi, le premier enseignement que l'on peut tirer de l'étude de ces documents est que, l'iconographie des peintures médiévales, décrite avant restauration,



Saint Pierre entre deux saints, la Vierge à l'enfant, Saint Jacques

correspond bien dans son ensemble à ce que nous voyons aujourd'hui.

Les programmes de l'iconographie médiévale

• Dans la nef, les voûtes et le chevet du XIII^{ème} siècle

* La peinture souligne et met en valeur l'architecture.

Les murs et les voûtes sont couverts par un faux-appareil. Des motifs décoratifs suivent les articulations de l'architecture, par exemple les nervures qui encadrent les baies, ou leurs ébrasements. Un effet de trompe-l'oeil est recherché, ainsi les colonnettes qui encadrent les fenêtres sont revêtues d'une peinture imitant le marbre¹⁸, que l'on peut rattacher à une tradition illusionniste ancienne¹⁹. D'autres formes sont issues, elles aussi, du passé, comme les peltes qui garnissent un bandeau encadrant les baies du chevet.

Chapiteaux et clés sont ornés de cou-

leurs. Mais la peinture va au-delà de la mise en valeur des éléments architecturaux, elle suggère leur présence: ainsi sur les voûtes, des bandeaux peints se croisent à angle droit au niveau des clés, simulant des liernes²⁰.

Ces bandes sont revêtues d'entrelacs portant des animaux - des oiseaux par exemple ou des dragons - des fleurons et des grappes de vigne. Certains émergent de la gueule ouverte d'un monstre²¹.

* Les panneaux historiés du chevet.

Sur le mur oriental cinq «tableaux» se succèdent du haut en bas. Au-dessus de l'oculus, Saint Pierre, assis sur un siège en vannerie, porte les clés. Il est identifié de surcroît par une inscription, et il est encadré par deux Saints: l'un portant l'épée est Saint Paul, l'autre, jeune tenant un livre a été identifié au XIX^{ème} siècle comme Saint Jacques²² mais il pourrait aussi s'agir de Saint Jean.



Pèlerin devant Saint Jacques ; Saint Michel pesant une âme.

Au registre inférieur à gauche, la Vierge tenant l'Enfant est assise sur un siège en vannerie. Elle élève un fleuron de la main droite. Elle est encadrée par un arc trilobé retombant sur deux colonnettes. Cette disposition rappelle la présentation de certaines Vierges sculptées. Un personnage est agenouillé devant la Vierge, portant le vêtement à capuchon du pèlerin et le bâton.

Faisant pendant à cette scène, Saint Jacques en pèlerin, tenant le bourdon, bénit un pèlerin agenouillé, besace à la ceinture, et bâton sur l'épaule supportant un baluchon. Un chien l'accompagne.

Plus bas, deux images de Saint Michel se font face; à gauche il terrasse le dragon, à droite il tient la balance. L'âme du juste sera sauvée malgré l'intervention de deux démons. L'un d'eux avec un crochet tente de faire pencher la balance en sa faveur.



Les peintures murales du chevet : vue d'ensemble.



Pèlerin devant la Vierge ; Saint Michel tue le dragon.

Ainsi l'iconographie du mur oriental met fortement l'accent sur le rôle du pèlerinage à Compostelle dans l'obtention du Salut, et souligne le rôle d'intervention des saints: ainsi sont naturellement mis en valeur les intercesseurs déjà signalés à l'attention dès l'extérieur du chevet, la Vierge, Saint Michel, Saint Jacques et Saint Pierre.

Ce programme est complété par deux images peintes situées sur les murs latéraux du chevet; au nord une Vierge allaitant l'Enfant reçoit les Mages, premiers pèlerins, au sud Saint Martin partage son manteau pour un pauvre en costume de pèlerin et tenant le bâton.

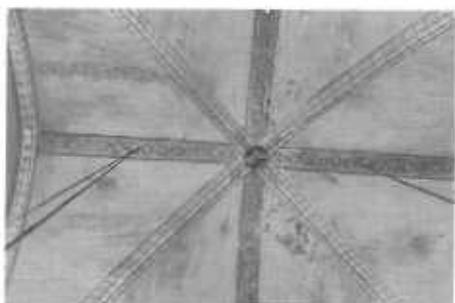
La mise en valeur dans l'iconographie



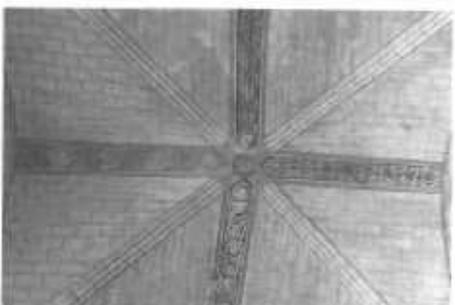
Les Rois Mages devant la Vierge allaitant l'Enfant.



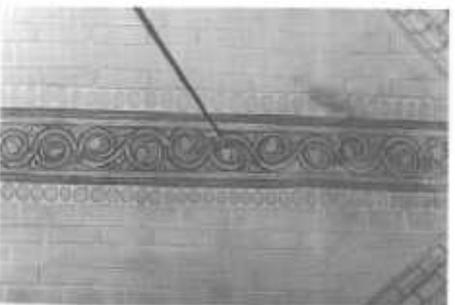
Saint Martin partage son manteau avec un pèlerin.



Voûtes du chevet.



Bandes peintes en poisson de hermes dans la nef.



Détail d'une bande décorative dans le chevet.

du pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle peut être mise en relation avec le rôle joué par la grande abbaye de la Sauve, étape importante pour les Jacqueyres qui venaient en outre honorer là le fondateur, Gérard, canonisé en 1197. Le début du XIII^{ème} siècle a été une période de recrudescence de l'activité de pèlerinage à la Sauve, l'affluence des pèlerins apportant en même temps de nombreux profits à l'abbaye et à ses dépendances.

Les adjonctions du XVI^{ème} siècle

D'autres images de dévotion ont été ajoutées une fois la construction de la chapelle nord achevée et après que l'église ait été pourvue de nouveaux vitraux²³.

Sur le pilier demi-circulaire adossé au chevet, Saint Michel en armure tient la balance contenant une âme et en même temps perce la gorge du démon avec sa lance.

Sur le pilier circulaire situé entre les deux arcades de communication, un panneau peint porte la date de 1566²⁴. La scène principale présente le Christ en croix entouré par la Vierge et par Saint Jean. Le fond est constitué par la silhouette d'une ville, enclose dans une enceinte flanquée de tours d'où dépassent de nombreux clochers. Ainsi est évoquée Jérusalem, représenté ici comme une ville d'Occident; on trouve fréquemment dans la peinture de manuscrits dès le XV^{ème} siècle des vues de ville analogues à celle-ci, qui ne contiennent aucun élément caractéristique susceptible d'une identification.

Tout au plus, pourrait-on dire que telle devait être l'allure générale que présen-



Chapelle de la Vierge : Saint Michel.

trait la cité de Bordeaux au XVI^{ème}.

Les personnages s'inscrivent dans un cadre où dominent les éléments décoratifs de la Renaissance: les colonnes dont le fût torsadé est évoqué par un trait sinueux, portent sur leurs chapiteaux ioniques un entablement à coquilles.

A droite de la Crucifixion est une scène que ne figure pas dans les descriptions



Pilier central de la chapelle de la Vierge : Crucifixion datée de 1566 ; Saint Gervaise.

antérieures à la restauration. Une femme porte un cierge allumé qu'un démon s'efforce d'éteindre avec un soufflet tandis qu'un ange présente une bougie allumée au cas où il faudrait réparer l'oeuvre du personnage démoniaque.

Il s'agit de Sainte Geneviève, dont une inscription mentionnant le nom²⁷ était encore lisible avant les restaurations.

Un dernier panneau peint situé au revers du mur ouest a été dégagé fixé et présenté récemment²⁸. Il était caché sous des badigeons et n'avait pas été touché par les restaurateurs du XIX^{ème} siècle. La scène encadrée par une double bande jaune et rouge montre le Christ en croix. Le sol est semé de fleurs jaunes et rouges. A droite Saint Jean désigne le Christ, à gauche la Vierge est debout. Une femme est agenouillée à ses pieds. Sa position et l'absence de nimbe permettent de reconnaître la donatrice.

Ce panneau, qui a par ailleurs un grand intérêt stylistique du fait de l'absence de restaurations anciennes, se présente comme un tableau de dévotion où malgré la naïveté de la représentation, l'accent est mis sur les souffrances du Christ, symbolisées par les jets de sang qui s'écoulent de la plaie au côté.

L'ensemble de l'iconographie des peintures de Saint-Pierre de la Sauve peut donc être considéré comme reflétant les programmes médiévaux: les peintures du XIII^{ème} siècle, soulignant l'architecture et mettant en valeur le rôle du pèlerinage à Compostelle et l'intercession de Saints patrons, furent complétées par des tableaux de dévotion au XVI^{ème} siècle²⁹ mettant l'accent sur les souffrances du Christ.



La Crucifixion au revers du mur occidental.

Principes de la «restauration» du XIX^{ème} siècle d'après les textes

Le premier texte qui permet de comprendre le déroulement du chantier est le devis du 4 Décembre 1865³⁰:

« Partout, le trait ancien serait soigneusement conservé et le trait nouveau serait mis en harmonie aussi complètement que possible. Il en serait de même pour l'ornementation. Les peintures seraient complétées et restaurées de cette sorte dans toute l'église, à l'exception de la Chapelle de la Vierge. Ces restaurations seraient faites comme les peintures anciennes à la colle forte, seulement à partir du cordon qui règne au-dessous des fenêtres jusqu'au sol, on peindrait à l'huile à tons mats afin d'assurer plus de durée aux peintures »³¹.

Enfin, le travail terminé, le Marquis de Castelnau d'Essenault présente son «Rapport sur la restauration des peintures murales de l'église paroissiale de La Sauve»³²:

Ce rapport établit d'une manière très claire les objectifs de la restauration des peintures murales tels qu'ils étaient recommandés par la Commission des Monuments Historiques.

« Si l'ensemble de ces peintures, au moment de leur découverte, était encore bien reconnaissable et suffisamment conservé pour en comprendre l'ordonnance, et la composition des sujets, quelques détails cependant étaient altérés ou même disparus; des teintes s'étaient effacées, et, de plusieurs motifs, il n'existait plus qu'une silhouette indécise. La simulation des appareils n'appartenait pas non plus à la même époque et dans certaines parties, on découvrait jusqu'à trois couches superposées de peintures recouvrant le trait primitif.

Rétablir cet ensemble dans son unité première et avec son harmonie générale; éviter dans le rétablissement des teintes effacées ou disparues, que le rapprochement des tons nouveaux avec les anciens ne produisit un effet louche, discordant

ou criard; conserver au dessin toute son énergie; maintenir l'expression rude peut-être mais toujours expressive et dramatique des physionomies et du geste; ne se servir d'autres couleurs que celles déjà employées»...

Ainsi le Marquis de Castelneau dégage très clairement les caractères de la restauration de ces peintures murales : harmonisation générale qui privilégie «l'unité première» c'est à dire la couche picturale du XIIIème siècle, respect des couleurs déjà employées, accentuation du trait qui permet de conserver l'«énergie» du dessin...

On peut rapprocher ces principes de ceux qui furent employée à la même époque dans les restaurations d'architecture: le respect du style conduisit au pastiche ainsi à Saint-Pierre de la Sauve le devis de 1865 propose pour soutenir la tribune occidentale la construction de colonnes et de chapiteaux « dans le style de l'église».

On retrouve pour l'architecture comme pour la peinture, un souci majeur d'harmonisation, qui se manifeste en particulier par la recherche de la symétrie.

Toutefois ces textes, et en particulier le devis, manifestent un respect certain pour l'oeuvre ancienne⁷ qui pourrait conduire à penser que la restauration a permis majoritairement la conservation de la peinture médiévale.

Qu'en est-il exactement? Pour répondre à ces interrogations, une campagne de sondages a été menée par Rosalie Godin⁸ restauratrice des Monuments Historiques, en septembre 1995.

Les enseignements des sondages.

Des micro-sondages ont été effectués par grattage au bistouri ou au crayon de

fibres de verre et des observations ont été faites en éclairage artificiel, à l'oeil nu ou avec une loupe.

. Dans le chevet du XIIIème siècle.

Une stratigraphie macroscopique a été établie depuis la maçonnerie de pierre calcaire, couverte d'abord par un enduit de mortier et de chaux de couleur jaune pâle. Par-dessus, la peinture est formée d'un badigeon de chaux avec pigments de couleur rouge, jaune, noir, blanc et rose. Un mortier de ragréage vient se placer d'une manière irrégulière sur les peintures, qui furent recouvertes de plusieurs badigeons. Enfin, une couche picturale, celle qui est visible actuellement, couvre la totalité de l'intérieur des chevets.

Nous retiendrons trois exemples parmi les sondages effectués dans le chevet.

** La Vierge à l'Enfant du mur nord.*

Les observations qui ont été faites montrent que la peinture du XIXème siècle reprend assez fidèlement la peinture médiévale pour ce qui concerne le buste de la Vierge et de l'Enfant, en uniformisant le trait, devenu rouge terne.

Les couleurs ont été adoucies et transformées, ainsi les cheveux de la Vierge, jaunes rehaussés par des traits rouges, ont été repeints en rose pâle, de même que la tunique de l'Enfant, à l'origine jaune rehaussée de rouge.

La partie inférieure de ce motif, c'est à dire les jambes et le trône de la Vierge montre un décalage entre le tracé médiéval et la peinture du XIXème siècle: les pieds seraient situés plus haut au-dessus d'une ligne ondulée représentant le sol, et la déformation du bas du corps, trop important par rapport au buste, serait donc un ajout du XIXème siècle.

** Les Rois Mages.*

Seul le roi de gauche semble correspondre à un tracé médiéval, mais décalé en hauteur.

Un dessin rouge vif existe sous le repeint; on peut formuler l'hypothèse que la peinture du XIXème siècle a été sans doute recomposée à partir de quelques fragments de peinture originale.

** Le Saint Martin du mur sud.*

Les altérations de la couche picturale du XIXème siècle permettent d'observer une partie du décor sous-jacent. On reconnaît la tête d'un personnage qui lève un bras et tient un manteau. Les pattes du cheval sont visibles. L'ensemble est décalé vers le haut et vers la droite.

Sous les contours noirs des pattes du cheval, on distingue le dessin préparatoire, rouge.

Quant aux sondages pratiqués sur les éléments d'architecture du chevet, chapiteaux ou colonnes, ils montrent des inversions ou des variantes dans les couleurs entre les deux couches picturales.

. La chapelle de la Vierge.

Dans la Crucifixion du pilier central, on observe également que les couleurs de l'original n'ont pas été respectées par la peinture du XIXème siècle.

La Sainte Geneviève du même pilier a fait l'objet de micro-sondages qui ont révélé la présence d'une peinture ancienne sous la couche picturale visible. On note les mêmes transpositions de couleurs - le cierge qui était rose est devenu jaune - et un décalage entre le dessin ancien et celui qui est visible aujourd'hui, par exemple l'aurole de la sainte recouvre une partie de la chevelure de la peinture primitive.

En conclusion, les sondages apportent de précieux renseignements pour comprendre comment a été menée la campagne de peinture de 1866.

Contrairement à ce qu'affirment les textes, la couche picturale médiévale n'a pas été respectée par les restaurateurs.

En effet, en 1865, l'ensemble des parois a fait l'objet d'un «grattage»⁵. On peut observer aujourd'hui les traces des instruments qui ont traversé toutes les couches jusqu'à la pierre. La peinture d'origine ainsi dégagée n'a été ni nettoyée, ni refixée. On peut supposer que les fac-simulés préconisés par Joseph Villiet ont été exécutés et qu'ils ont servi de guide, car, l'exemple du Saint Martin le montre bien, la peinture qui a finalement été réalisée reprend avec des décalages le modèle d'origine.

Les couleurs qui ont été utilisées sont sensiblement différentes de celles qui ont été employées au Moyen-Âge: la gamme chromatique a été assourdie, et deux couleurs, un jaune terne et un rouge pâle, ont remplacé les teintes d'origines, plus vives, ocre jaune, rouge et noir.

Ainsi peut-on maintenant caractériser l'oeuvre du XIX^{ème} siècle comme étant, non une restauration, mais un pastiche.

Éléments du style des peintures médiévales

* L'oeuvre du XIII^{ème} siècle.

Nous avons vu précédemment que le pastiche ne rend compte que très partiellement du style des peintures gothiques. Aussi pour mieux caractériser ce dernier, on peut proposer une comparaison très instructive avec une oeuvre peinte également dans la première moitié du XIII^{ème} siècle, il s'agit de la chapelle du chapitre de Saint-Emilion⁶. Un décor peint très

fragmentaire ne subsiste plus que sur les voûtes. Il est formé par des bandes placées en position de liernes se croisant au niveau des clés de voûtes, et par deux bandes se rejoignant à angle droit au deux-tiers de chacune des nervures⁷; les caissons des voûtes sont en outre couverts d'un faux-appareil.

La similitude entre la chapelle du chapitre et Saint-Pierre ne s'arrête pas à la disposition générale⁸ mais s'étend aux motifs portés par les bandeaux, des enroulements enfermant des palmettes ou des grappes de raisin, un motif en forme de rai de coeur contenant un fleuron.... On peut proposer pour les deux oeuvres la réalisation d'un même atelier.

A Saint-Emilion, on ne retrouve pas le motif des têtes monstrueuses peintes au voisinage de la clé, mais la Vierge à



Saint-Emilion, chapelle du Chapitre : clé de voûte dans la nef.



Saint-Emilion, chapelle du Chapitre : les voûtes.

l'Enfant sculptée à la clé de la travée de la nef est entourée par quatre quadrupèdes de pierre⁹ qui sont dans une position analogue.

Ainsi peut-on, pour compléter notre connaissance des peintures du XIII^{ème} siècle de la Sauve, avec une idée partielle de leur style et de leurs couleurs d'origine en observant ce qui subsiste des peintures de la chapelle du chapitre de Saint-Emilion.

* Les peintures du XVI^{ème} siècle.

La crucifixion du revers du mur occidental, qui n'a pas été recouverte par la peinture du XIX^{ème} siècle permet de caractériser un style naïf mais expressif, maladroit dans le rendu des corps, mais utilisant la perspective en particulier pour les auréoles.

Certains traits du pastiche du XIX^{ème} siècle sont similaires, par exemple, les sil-



Saint-Emilion, chapelle du Chapitre : entrelacs avec vignes.



Saint-Emilion, chapelle du Chapitre : rinceau avec fleuron.

houettes aux épaules effacées et aux longs cous. On peut proposer un rapprochement avec les peintures de Saint-Pantaléon de Meynac, oeuvre contemporaine, mais plus complexe et plus raffinée.

En conclusion, les peintures de Saint-Pierre de la Sauve Majeure nous apportent un double témoignage: le souvenir, indirect, des peintures médiévales dont l'iconographie fut assez fidèlement reprise, et l'exécution d'un pastiche qui témoigne des conceptions de restauration des peintures médiévales à l'époque de Napoléon III.

NOTES :

1) L'histoire de Saint-Pierre de la Sauve-Majeure est intimement liée à celle de l'abbaye fondée par Saint Gerard, et il convient de se référer aux mêmes sources d'archives: cartulaires de la Grande-Sauve conservés à la Bibliothèque Municipale de Bordeaux et récemment publiés par Madame Arlette Higouner, les différents documents déposés aux Archives Départementales de la Gironde, le manuscrit de Dom DULAURA - *Histoire de l'abbaye de la Sauve Majeure* - 1685, B.M. Bordeaux (n° 187), repris par Mgr CIROT DE LA VILLE - *Histoire de l'abbaye et congrégation de la Grande-Sauve*, Bordeaux 1844-1845. La belle publication de Léo DROUYN, - *Album de la Grande-Sauve*, Bordeaux, 1851 et enfin une notice, manuscrite, sur l'église Saint-Pierre de La Sauve - Majeure, datée de 1865, signée par le maire de la commune et conservée aux Archives Municipales de la Sauve Majeure.

2) Bien qu'aucune ouverture romane ne soit visible aujourd'hui, la baie actuelle de cette travée ayant été réaménagée à la fin de l'époque gothique.

3) Un clocher-mur dont subsistent les deux épaulements, et le départ des baies geminées destinées à porter les cloches est bien visible sur ce document.

Le clocher s'arrête sur l'assise horizontale qui le termine étant destinée à porter un pignon, on ne peut plus savoir aujourd'hui si ce clocher-mur avait été terminé ou s'il était resté inachevé.

4) Dont plusieurs portent des têtes humaines.

5) Décrites par Jacques GARDELLES dans - *Aquitaine Gothique* -, Paris, 1992, p. 194, qui les attribue au milieu du XIIIème siècle au plus tard, et les rapproche d'ouvrages conservés à l'abbaye,

qu'il place dans la suite de Chartrres et de Sens.

6) Nous allons voir plus loin que ces liens s'expriment également dans le programme iconographique qui a été choisi pour la sculpture mais également pour les peintures qui ornent l'intérieur.

7) Dans celui de l'Est, une oeuvre sculptée a été placée en remplissage à l'intérieur d'une niche: le personnage, qui paraît couronné, tient à la main un objet orné. Une description de l'abbé J. LAVIELLE, - *Une promenade à la Sauve* -, dans l'Aquitaine, Décembre 1865 - n°72, p. 310 - identifie Sainte Catherine tenant la roue et entourée d'anges.

8) Dessiné par Léo Drouyn dans son Album de la Grande-Sauve.

9) Des chapiteaux de feuillages ornés de boudes existent dans toute une série d'églises romanes, comme par exemple à Pujol sur Dordogne vers 1200.

10) L'introduction de l'art gothique a été favorisée par le rôle joué par l'abbaye, qui a utilisé l'art nouveau pour ses bâtiments conventuels. La salle capitulaire, en particulier, servit de modèle au voûtement du chœur de l'église de Laudaux. Voir à ce sujet M. GABORIT, - *Les églises du canton de Targou* -, dans *Les Drouyn et le canton de Targou*, Bordeaux, 1994.

La date avancée traditionnellement est celle de 1525.

11) Voir aussi J.A. BRUTAIS, - *Fresques églises de la Grande-Sauve*, Bordeaux, 1912, et A.MASSON, - *La Sauve-Majeure*, église Saint-Pierre - dans *Cahiers Archéologiques* 1989, p. 233-236.

12) Voir à ce sujet M. GABORIT, - *Peintures murales médiévales du canton de Créon (Gironde)*, dans *Revue Archéologique de Bordeaux*, 1991, T.85, p. 65 à 80 et du même - *Peintures murales du canton de Targou*, dans *Les édifices religieux du canton de Créon*, Lagnan, 1995, p.7 à 10.

13) - *Les vitres* - sont couvertes de peintures du commencement du XIIIème siècle, excepté celle de la première travée, qui a peut-être été grattée. La couleur de l'enduit sur lequel la peinture a été appliquée change à chaque vitre. Celui de la première est blanc, celui de la deuxième jaune, et celui de la troisième orangé, sur le fond sont figurées par des traits rouges des ardoises de petit appareil allongé. Si le fond augmente d'intensité au fur et à mesure que l'on s'approche de choeur, les ornements font le contraire de sorte que la vitre du choeur, qui est la plus riche d'ornements, est la plus sobre en tons vigoureux.

14) - *Trois couches de badigeon, la dernière couleur rose cachait des dessins colorés représentant des tableaux dont les sujets sont de grandeur naturelle. Il y en a sept dans le sanctuaire...*

En dehors du sanctuaire, il y a d'autres tableaux. -

Notice sur l'église Saint-Pierre de la Sauve Majeure, 30 Décembre 1865, Archives Municipales de la Sauve.

15) L'abbé Lavielle recense dans - *Une promenade à La Sauve* - publiés à la fin de l'année 1865 dans l'Aquitaine, op. cit. p. 306, la chronologie des découvertes.

16) Nous n'avons malheureusement pas conservé ces relevés.

Abbé Lavielle op. cit. p. 307 - Des dessins colorés représentant les tableaux et les autres peintures à restaurer ont été copiés sur nature avec beaucoup d'exactitude - ce sera un élément très utile pour évaluer le chiffre des dépenses à faire et pour établir les conditions à imposer au peintre qui sera chargé de la restauration.

Ce travail est entrepris avant la fin de l'année 1865 comme l'indique le - *Devis des Travaux pour la restauration des peintures*, dans l'église de Saint-Pierre de la Sauve,

Archives Départementales de la Gironde, série D

- Il sera relevé un *fac-similé* des figures et des ornements dans leur état actuel, ce travail sera préalablement soumis à l'approbation de la Commission des Monuments Historiques.

16) Marquis de CASTELNAU D'ESSENAUT, - *Rapport de la Sous-Commission chargée de l'examen des peintures murales de la Sauve*, Commission des Monuments Historiques, 18ème année 1864-65, p. 12 à 20.

Voir aussi du même auteur les notes archéologiques manuscrites

conservées aux Archives Départementales de la Gironde, T. 2., et Adolphe LANCE «Rapport sur une notice sur l'église Saint-Pierre de La Sauve (Gironde) et ses peintures murales, dues à Monsieur le Marquis de Castelneau d'Essenault», dans *Revue des Sociétés Savantes du Département*, Paris, 1866, T. 18, p. 403-404.

La publication de cette notice à l'échelon national montre bien le grand intérêt suscité par la découverte et surtout la restauration de ces peintures.

17) Dans le « Devis des travaux pour la restauration des peintures dans l'église Saint-Pierre de la Sauve» Archives Municipales de la Sauve, on peut lire «comptant sur le talent et la docilité du peintre, Monsieur Joseph Villiet, membre de la Commission qui dirigeait assûmé sur lui la responsabilité artistique du travail.»

18) «Cahier des recettes et dépenses de la fabrique calculées pour les années 1866 à 1869 ...» Archives Municipales de la Sauve, 26 Décembre 1865.

Le président de la fabrique, Sully Vieilh, a obtenu l'autorisation de l'évêché quelques semaines auparavant, de prélever des droits sur les inhumations dans l'église.

Cette ressource nouvelle s'ajoutant à la régie des chaises, aux quête pour l'entretien de l'église et à la vente de chandelles de cire pour les enterrements, permet à la fabrique d'emprunter 2000 Frs remboursables sur quatre ans afin de financer la restauration des peintures.

19) Remarqué par le Marquis de Castelneau dans son premier rapport à la Commission des Monuments Historiques, op. cit. p. 18. «Les fûts des colonnettes nous ont paru être peints en imitation de marbres de différentes couleurs, fait très rare au XIII^e siècle et dont nous ne connaissions jusqu'à présent aucun autre exemple

dans cette province...»

20) La peinture murale imitant les matériaux précieux, comme le marbre ou le porphyre, très en vogue à l'époque romaine, est passée dans l'art carolingien, ainsi à Lorsch en Germanie, peut être observée fréquemment à l'époque romane, particulièrement dans l'ouest de la France; les exemples les plus connus sont Saint-Hilaire de Poitiers ou Saint-Savin sur Gartempe.

La présence de ces motifs décoratifs à la Sauve peut être considérée comme une persistance de la tradition romane.

21) Les liernes sont utilisées en particulier dans le gothique angevin. La salle capitulaire de l'abbaye de la Sauve était couverte de voûtes à liernes aujourd'hui disparues, mais que l'on peut voir sur un dessin de Lacour au début du XIX^e siècle.

22) Il s'agit peut être du souvenir des posettes de bon sculptées terminées par des têtes d'animaux qui existaient dans les charpentes romanes.

23) Par le Marquis de Castelneau «Rapport...» op. cit. p. 15.

24) Il n'en subsiste plus qu'une partie au centre de la baie axiale représentant Saint Pierre, le patron de l'église.

D'après les descriptions anciennes, l'ensemble de la chapelle de la Vierge avait été revêtu d'un faux-appareil.

25) On date de 1560 si on se réfère aux textes antérieurs à la restauration, par exemple abbé Lavielle op. cit. p. 308.

26) Abbé Lavielle, op. cit. p. 308.

27) Par Rinaldi Godin en 1994 et 1995.

28) Bien qu'une partie des œuvres du XVI^e siècle ait pu disparaître, en particulier dans la chapelle de la Vierge ou dans l'espace encore badigeonné du mur occidental.

29) Ce devis, conservé aux Archives Municipales de la Sauve, s'inspire largement d'une lettre dont la copie est conservée au

même endroit, signée de Joseph Villiet, elle est datée du 27 Novembre 1865. «Je relèverai ou ferai relèver avec le plus grand soin des calques rigoureusement exacts des peintures afin d'obtenir un fac-similé des figures et des ornements dans leur état actuel. Je compléterai dans le dessin des figures, ce que le temps a effacé. Je soumettrai avec ces calques complétés à la Commission et ce ne serait qu'après son approbation que la restauration serait entreprise sur les murailles.

30) Notons que les précautions prises pour permettre aux peintures de durer plus longtemps en employant l'huile comme liant ont comme effet l'amalgame à plus ou moins long terme des pigments anciens avec la nouvelle matière, rendant ainsi très difficile le dégagement de la couche picturale la plus ancienne qui par sa position en bas du mur devait être également dégradée.

31) Dans «Compte-Rendu des Travaux de la Commission des Monuments et Documents Historiques... du Département de la Gironde», 18^e année, Bordeaux, 1866, p. 21 à 24.

32) En particulier dans le devis de 1865 la phrase «partout, le trait ancien serait soigneusement conservé».

33) Que je remercie très vivement pour sa collaboration, pour la documentation qu'elle a mise à ma disposition, et pour l'aide précieuse qu'elle a apporté dans la connaissance de ces peintures.

34) C'est l'expression employée par l'abbé Lavielle op. cit. p. 309 «les travaux de grattage ne sont pas assez complets encore, dans les deux nefs, pour qu'on puisse juger de ce que le rideau de badigeon voile à nos regards.»

35) Cette chapelle, petite, à chevet plat et nef d'une travée, voûtée d'ogives quadripartites très semblables à celles de Saint-Pierre de la Sauve, possédait en outre des clés de voûtes sculptées de très belle qualité.

Carignan de Bordeaux



Située à proximité de Bordeaux, dans le secteur des Premières Côtes, Carignan de Bordeaux jouit d'un paysage varié, de coteaux verdoyants entrecoupés par les vallées du Bouteronde et de la Pimpine.

Malgré une forte expansion démographique, un urbanisme maîtrisé a su préserver un aspect champêtre et boisé.

La commune conserve une vocation agricole avec notamment un vignoble de grande qualité.

Les édifices les plus remarquables sont l'église Saint-Martin, le Château de Carignan et le Château de Canteloup.

Carignan de Bordeaux occupe une situation privilégiée puisque située à proximité de la rocade de Bordeaux permettant de joindre en dix minutes les autoroutes A 10 vers Paris et A 62 vers Toulouse.

Salleboeuf

Tradition et modernité



A la croisée des routes de l'Entre-Deux-Mers sur un sol riche de souvenirs et de promesses, Salleboeuf garde, inscrite en son sein, la mémoire de la civilisation Gallo-romaine et de la foi des bâtisseurs du Moyen-Age. La vigne y produit de subtils Bordeaux Supérieurs rouges et d'authentiques vins blancs d'Entre-Deux-Mers.

Le culte de la tradition, rassemble tous les 15 août depuis 1913, la population pour y célébrer l'une des dernières fêtes de la Rosière de la Gironde.

Tourné vers l'avenir, à l'image de Gustave Eiffel dont le château Vacquey nous rappelle la présence, la cité entreprend aujourd'hui de réaliser à partir de son patrimoine naturel des équipements culturels, sportifs et d'accueil qui affirment sa vocation de commune verte et touristique.